

NÚCLEO DE ESTUDOS DE CARNAVAIS E FESTAS

NESE
NCAFE

F[IR]ESTAS CULTURAIS 3

organizadores

Helenise Monteiro Guimarães
Leonardo Augusto de Jesus
Carlos Carvalho da Silva



COLETIVO CINE-FÓRUM

NÚCLEO DE ESTUDOS DE CARNAVAIS E FESTAS

NESE
NCAFE

F[R]ESTAS CULTURAIS 3

organizadores

Helenise Monteiro Guimarães

Leonardo Augusto de Jesus

Carlos Carvalho da Silva



COLETIVO CINE-FÓRUM

Um livro de

Helenise Monteiro Guimarães
Leonardo Augusto de Jesus
Carlos Carvalho da Silva

Chefe de Publicações e Revisão Final

Liaki Paha

Diagramação e Projeto Gráfico

Renan da Silva Dalago

Revisão Primária

Helenise Monteiro Guimarães
Leonardo Augusto de Jesus
Carlos Carvalho da Silva

Conselho Editorial

Coletivo Cine-Fórum
Disponível em
www.coletivocineforum.com/comite

As opiniões expressas pelos autores
pertencem a eles e não refletem
necessariamente a opinião do Conselho
Editorial ou da Editora.

Todos os direitos são reservados.
Autorizamos a reprodução parcial desta
obra, para fins acadêmicos, desde que citada
a fonte. Proibido qualquer uso para fins
comerciais.

Direitos reservados a
EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

marca registrada

Goiânia, Goiás

coletivocineforum@gmail.com
www.coletivocineforum.com/livros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Frestas culturais 3 [livro eletrônico] /
organização Helenise Monteiro Guimarães,
Leonardo Augusto de Jesus, Carlos Carvalho da
Silva. -- Goiânia, GO : Coletivo Cine-Fórum, 2025.
PDF

ISBN 978-65-83315-11-3

1. Arte - Brasil 2. Carnaval - Brasil - Aspectos
sociais 3. Cultura popular - Brasil 4. Instituições e
sociedades culturais - Brasil I. Guimarães, Helenise
Monteiro. II. Jesus, Leonardo Augusto de. III. Silva,
Carlos Carvalho da.

25-325227.0

CDD-306

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura popular : Sociologia 306

Livia Dias Vaz - Bibliotecária - CRB-8/9638

NÚCLEO DE ESTUDOS DE CARNAVAIS E FESTAS

NESE
NCAFE

F[R]ESTAS CULTURAIS 3

organizadores

Helenise Monteiro Guimarães

Leonardo Augusto de Jesus

Carlos Carvalho da Silva



COLETIVO CINE-FÓRUM

SUMÁRIO

UM MERGULHO NAS MANIFESTAÇÕES DA ALMA BRASILEIRA	11
---	-----------

AFRICANIDADES CARNAVALESCAS: A TEMÁTICA AFRICANA NO CARNAVAL CARIOCA CONSTRUINDO UM UNIVERSO MULTICULTURAL	
Helenise Monteiro Guimarães	17

O TAMBOR DE CRIOLA EM FIGURINOS CARNAVALESCOS	
Leonardo Augusto de Jesus	49

ENREDANDO O ENREDO CARNAVALESCO	
Clark Mangabeira	77

TECIDOS QUE CONTAM HISTÓRIA: A ESTAMPARIA NA PASSARELA DO SAMBA	
Erica Huebra da Silva	
Madson Luis Gomes de Oliveira	105

O FIGURINO CARNAVALESCO E O PROCESSO CRIATIVO DE FERNANDO PINTO, NO ENREDO “COMO ERA VERDE O MEU XINGU”	
Madson Luis Gomes de Oliveira	
Luiz Antonio Paula e Silva	137

**CARETAS, CORINGAS E ARLEQUINS: A CONSTRUÇÃO
DE FIGURAS MARGINALIZADAS NOS FESTEJOS
CARNAVALESÇOS DE CACHA PREGOS (VERA CRUZ - BA)**

Manoel da Paixão Lordelo da Silva Junior

Maria de Fatima Hanaque Campos

167

**FESTA DO DIVINO COMO PRÁTICA MIDIARTIVISTA:
QUANDO FÉ É AÇÃO POLÍTICA**

Ricardo Oliveira de Freitas

195

**O MERCADO CENTRAL DE ARACAJU COMO
ELEMENTO IDENTITÁRIO E PERFORMÁTICO DO
“FORRÓ CAJU”**

Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto

231

**DOS QUINTAIS AOS PALCOS GLOBAIS: A JORNADA
POLÍTICA E DE RESISTÊNCIA DOS GRUPOS DE SIRIRI**

Milenon Busiquia dos Santos

Watila Fernando Bispo da Silva

259

**RESISTÊNCIA E PAIXÃO COLETIVA: O SIMBOLISMO
ICONOGRÁFICO DA CAMISA DO VASCO DA GAMA E
SEU IMAGINÁRIO**

Luiz Antônio dos Santos Silva

285

QUEM ESCREVE

317

UM MERGULHO NAS MANIFESTAÇÕES DA ALMA BRASILEIRA

O conjunto de textos reunidos no terceiro volume de F[r]estas Culturais, do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NEsCaFe/CNPq, oferece uma contribuição significativa ao campo dos estudos do carnaval e das festividades brasileiras, ao articular perspectivas históricas, estéticas e metodológicas que iluminam a complexidade de nossas práticas e representações culturais. Cada capítulo, ao seu modo, amplia o repertório crítico sobre as visualidades, os processos criativos e as narrativas que constituem cada manifestação, reafirmando a festa como um território privilegiado para a investigação artística e antropológica.

No primeiro capítulo, Helenise Monteiro Guimarães apresenta uma análise histórica detalhada acerca da presença das africanidades no carnaval carioca, ressaltando como símbolos, estéticas e religiosidades de matrizes africanas se incorporam às práticas carnavalescas desde meados do século XX. A autora evidencia processos de resistência, disputa política e transformação simbólica ao examinar a construção de visualidades que, antes marginalizadas, tornaram-se centrais para a constituição de um imaginário multicultural na festa. Seu estudo revela não apenas a permanência de referências africanas na narrativa do carnaval, mas também o protagonismo de artistas e comunidades que reconfiguraram o espaço urbano como palco de memória e de afirmação identitária.

Em seguida, relato a pesquisa artística e o processo criativo e produtivo dos figurinos do enredo Punga, Crioula!, destacando

o Tambor de Crioula como matriz estética e fonte de significação visual para o desfile do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha em 2022. Exploro os desafios de adaptar metodologias teatrais para o contexto do desfile e analiso as fantasias das alas enquanto sistemas significantes que articulam corpo, narrativa e performance. Ao examinar o ensino em ateliê de escola de samba, demonstro ainda a importância da prática compartilhada entre artistas, estudantes e comunidades, ressaltando o caráter pedagógico e colaborativo da criação carnavalesca.

O capítulo de Clark Mangabeira aprofunda-se na natureza do enredo enquanto eixo estruturador do espetáculo. A partir de uma perspectiva que dialoga com teóricos fundamentais nos estudos sobre carnaval, o autor discute o enredo como força organizadora das linguagens plásticas, musicais e performáticas presentes no desfile. Mangabeira evidencia a complexidade do trabalho do enredista, responsável por conceber a narrativa que se desdobrará em múltiplos signos na avenida, e analisa o desfile como obra de arte total, em que diferentes campos artísticos convergem para produzir uma experiência sinestésica e coletiva.

No capítulo quatro, Érica Huebra da Silva e Madson Luís Gomes de Oliveira abordam a estampa como linguagem visual no carnaval, destacando sua relevância no discurso figurativo das escolas de samba. Ao investigar estampas desenvolvidas para o desfile do GRES. Acadêmicos do Grande Rio em 2022, os autores revelam como cores, traços e escolhas estéticas integram processos narrativos que ultrapassam o simples ornamento. O capítulo enfatiza a potência comunicativa dos tecidos estampados, situando-os como elementos que articulam referências históricas, simbólicas e religiosas no corpo dos desfilantes e,

assim, reconfiguram modos de ver e compreender o carnaval contemporâneo.

Juntamente com Luiz Antonio Paula e Silva, Madson Oliveira também assina o quinto capítulo: ambos exploram a trajetória criativa de Fernando Pinto no histórico enredo Como era verde o meu Xingu (1983), situando sua produção no contexto das transformações estéticas do carnaval carioca. O capítulo evidencia o modo singular como Fernando Pinto incorporava referências indígenas, elementos tropicalistas e uma poética visual irreverente, produzindo figurinos que se tornaram marcos da história das escolas de samba. Ao revisitar esses processos, os autores analisam a articulação entre projeto artístico e inovação estética, demonstrando como o carnavalesco contribuiu para redefinir padrões visuais e conceituais do desfile.

No sexto capítulo, Manoel da Paixão Lordelo da Silva Junior e Maria de Fátima Hanaque Campos conduzem o leitor por um estudo instigante sobre as caretas de Cacha Pregos, na Bahia. Os autores investigam a simbologia das máscaras e performances desses brincantes, revelando a complexidade de uma tradição que mescla medo, humor e subversão. A partir de uma abordagem etnográfica, o texto analisa como figuras como o Arlequim e o Coringa são incorporadas ao imaginário local, tensionando noções de identidade, gênero e monstruosidade. O capítulo evidencia a força das expressões populares em ressignificar o corpo, o anonimato e a festa como espaços de reinvenção simbólica e resistência cultural.

Por sua vez, Ricardo Oliveira de Freitas propõe, no capítulo sete, uma reflexão sobre as interseções entre fé, arte e ativismo social, a partir da Festa do Divino Espírito Santo realizada pela

comunidade maranhense no Rio de Janeiro. O autor apresenta o conceito de midiativismo negro, articulando práticas religiosas e culturais como instrumentos de comunicação política e educativa. Ao compreender a festa como uma ação de resistência e afirmação identitária, Freitas evidencia a potência das religiosidades afro-brasileiras na reconstrução de narrativas históricas e no enfrentamento do racismo estrutural. Seu olhar aproxima o campo da arte à militância, reposicionando a celebração como espaço de memória, pertencimento e transformação social.

O capítulo seguinte, assinado por Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto, dedica-se a compreender o papel do Mercado Central de Aracaju como elemento identitário e performático do “Forró Caju”, uma das maiores festas juninas do Nordeste. A autora demonstra como o espaço do mercado, tradicionalmente ligado ao comércio popular, torna-se parte fundamental da ambiência cultural da festa, unindo economia, sociabilidade e expressão artística. A partir de uma abordagem etnográfica e histórica, o texto revela o mercado como território simbólico onde se cruzam memórias, práticas cotidianas e performances musicais que reafirmam a identidade sergipana. O estudo, ao mesmo tempo sensível e rigoroso, convida o leitor a reconhecer a materialidade urbana como palco de manifestações culturais e afetivas.

Em seguida, Milenon Busiquia dos Santos e Watila Fernando Bispo da Silva analisam a trajetória dos grupos de Siriri da Baixada Cuiabana, destacando sua potência política e cultural na construção da identidade mato-grossense. O capítulo traça uma narrativa que vai “dos quintais aos palcos globais”, discutindo os processos de institucionalização, resistência e

disputa simbólica enfrentados pelos grupos populares. Os autores articulam história oral, política cultural e antropologia da performance para demonstrar como o Siriri, mais do que uma dança, constitui um movimento de resistência comunitária. A pesquisa evidencia o papel dos festivais na manutenção de uma tradição que se reinventa sem perder suas raízes.

Por fim, Luiz Antônio dos Santos Silva reflete sobre o simbolismo iconográfico da camisa do Vasco da Gama, explorando as relações entre futebol, imaginário coletivo e identidade nacional. O autor analisa os signos visuais associados ao clube — como a cruz, o escudo e a faixa diagonal —, interpretando-os como emblemas de resistência, fé e memória histórica. Através de uma leitura iconográfica e simbólica, o capítulo revela como os signos gráficos do uniforme vascaíno transcendem o esporte para se tornarem expressões de pertencimento e paixão coletiva. Uma leitura que amplia a compreensão das manifestações populares brasileiras, mostrando que, assim como os carnavais e as festas, o futebol também é espaço de arte, política e emoção partilhada.

Esta compilação de estudos reafirma a vitalidade das festividades populares como campo de pesquisa e criação, revelando sua capacidade de reunir memórias, práticas artísticas, disputas simbólicas e experimentações visuais. Que este livro inspire novos olhares sobre outras f[r]estas culturais e contribua para o fortalecimento das investigações que, ano após ano, ajudam a compreender a complexidade e a beleza das manifestações carnavalescas e festivas de nosso país.

Leonardo Augusto de Jesus

AFRICANIDADES CARNAVALESCAS: A TEMÁTICA AFRICANA NO CARNAVAL CARIOCA CONSTRUINDO UM UNIVERSO MULTICULTURAL

Helenise Monteiro Guimarães

INTRODUÇÃO¹

O artigo apresenta as múltiplas formas que a cultura africana foi sendo apresentada no carnaval carioca. Inicialmente rejeitada por seus componentes simbólicos que contrariavam o contexto cultural nos anos de 1950 a cultura africana e suas vertentes afro-brasileiras conquistaram um espaço visceral na folia carioca - em que a ornamentação magnífica da cidade no período da festa e de seus salões de baile, tornou-se fonte para idealização cenários. Articulando visualidades ricas em simbologias, a África mística e misteriosa ergueu-se no universo carnavalesco para se tornar garantia de criações brilhantes no maior espetáculo da terra.

RIO DE JANEIRO: A CIDADE ESPETÁCULO

Desde o período colonial, o Rio de Janeiro já ornamentava suas ruas para festas, como aquelas dedicadas aos casamentos da família real portuguesa saudados com grandiosos desfiles que incluíam carros alegóricos, costume que, mais tarde, já na segunda metade do século XIX, se refletiria nas ornamentações da folia nas ruas cariocas. Os primeiros passos em direção a esta tradição carnavalesca são apontados por Ferreira, referindo-se as grandes recepções preparadas em janeiro de 1856 para saudar o desfile do Congresso das Sumidades Carnavalescas:

“Os moradores da Rua das Violas entre Candelária e Quitanda adornaram domingo o seu quarteirão para receber as sociedades carnavalescas” ressaltando mais uma vez a postura vanguardista daquele trecho de

¹ Este texto foi publicado anteriormente no livro *Cultura e Arte: representações e simbolismos em espaços urbanos*, Salvador: Editora UFBA, 2020.

rua que pode se orgulhar de ter realizado a primeira decoração de rua para o Carnaval brasileiro. (Ferreira, 2005).

Nas décadas seguintes, estas recepções decoradas seguiram com intensidade pelas ruas, nos coretos dos subúrbios e nas avenidas mais nobres do centro, onde o patrocínio do comércio não deixava dúvidas quanto a disposição de embelezar o espaço urbano e atrair maior quantidade de foliões e dos grupos organizados pelos préstitos. No entanto é fato que a mobilização principalmente dos quarteirões do centro do Rio de Janeiro e o investimento para atrair os préstitos configura neste período uma nova ordenação, como explica Ferreira:

Essa forma de organização social deixa claro que os grupos que preparavam as recepções às sociedades eram formados por pessoas que mantinham um estreito relacionamento de vizinhança, típico das cidades coloniais brasileiras e uma das características sociais importantes do Rio de Janeiro do século XIX. (Ferreira, 2005).

O século XIX apresenta portanto um marco importante de ordenação da folia carioca, seja pelos embates entre suas múltiplas manifestações, tais como “entrudo” e “clubes carnavalescos”, seja pelo papel que o espaço urbano começa a ter, no qual :

a trama urbana do centro da cidade do Rio de Janeiro oitocentistas fomenta, a cada carnaval, um processo de enfrentamento entre os mais diferentes atores e os obriga – mesmo que, frequentemente, a contragosto – a se encararem e a dialogarem. (Ferreira, 2005).

Em 1928 a Avenida Rio Branco recebeu sua primeira ornamentação oficial, paga pela prefeitura e idealizada pelo artista e cenógrafo Luiz Peixoto. O carnaval ainda tentava eliminar o entrudo, que convivía com os desfiles dos corsos, em fileiras de carros ocupados pelas famílias burguesas, com as apresentações dos ranchos carnavalescos, com as grandes sociedades e, já naquele ano, com as recém criadas escolas de samba. Ferreira cita texto do jornal O Globo, de 14 de fevereiro de 1928 que aponta para o destaque dado a mais esta novidade que se somava a montagem de arquibancadas, palanques e camarotes na avenida Rio Branco, numa demonstração do poder de atração que os desfiles dos préstitos exerciam tanto no público quanto nos negociantes que obtinham lucros com estas adaptações.

O carnaval deste ano vai apresentar uma novidade de bastante sensação, ao menos na Avenida, por onde transitam resplandecendo os préstitos das grandes sociedades, cruzam os automóveis trêmulos de serpentinas nas tardes e nas noites de corso e se apinha o povo, entregue a sua maior, senão única festa de todo ano [...] A Avenida será ornamentada oficialmente havendo a Prefeitura contratado um artista para a tarefa esplêndida. A escolha foi feliz, por isso que foram aproveitados os serviços de Luiz Peixoto. (*apud* Ferreira, 2005, p. 246).

Mas estas disputas entre direito de brincar e o dever de organizar uma festa que em essência remete ao caos e à liberdade, não impediam que a cada ano o carnaval celebrasse a realeza foliã junto com ícones do cinema hollywoodianos homenageados em

pontos nobres da cidade, como destaca matéria do Correio da Manhã de 12 de fevereiro de 1950,

Pela sua localização, a Praça Marechal Floriano é assim como que a sala de visitas da cidade, por isso o carinho especial com que é tratada sua ornamentação. (...) No obelisco, parte superior, em dupla face, será erigida a figura de S. M. O rei Momo, confortavelmente instalado em augusto trono. Na parte inferior, em homenagem à nossa embaixatriz do samba, monumental painel com a figura cem por cento trepidante e tropicalíssima da incomparável Carmem Miranda. (Correio da Manhã de 12 de fevereiro de 1950, p. 21).

A verdadeira “batalha das ornamentações”² que ocorria configurava um momento importante do calendário carnavalesco, desde a inscrição dos competidores até a divulgação dos projetos, com exposição aberta ao público e finalmente, o anúncio do projeto vencedor. Tanto a ornamentação da cidade quanto a do Baile de Gala do Teatro Municipal eram objeto de atenção dos jornais e merecedoras de cerimônias, sendo que o momento solene, para a decoração das ruas, era sua inauguração pelas mãos do Sua Majestade Momo I e Único, juntamente com acender das luzes multicoloridas de avenidas e ruas do centro da cidade.

Neste sentido a decoração teria o poder de determinar visualmente o que Da Matta (1983, p. 44) chama de “universo próprio do carnaval”, ao transformar espaços que eram simples localidades do centro da cidade em lugares de encontro para a população e palcos para os diversos desfiles, ao mesmo tempo em

²Sobre a questão das ornamentações dos carnavais cariocas ver Guimarães, 2015.

que os salões se tornariam “espaço igualador de varias posições sociais no baile”.³

Percorrendo a cidade, o cidadão esbarrava em pilastras giratórias ornadas com pierrôs, colombinas, arlequins, malandros e baianas pontuando esquinas e tomando de assalto uma festiva avenida Presidente Vargas. Este palco urbano não passaria despercebido ao cenógrafo e professor da Escola Nacional de Belas Artes, Fernando Pamplona, que em 1959 havia arrebatado a cidade decorando o Baile de Gala do Teatro Municipal com o tema “África”, e em 1960 as ruas da cidade com a decoração por ele denominada “Roupa na Corda”, um “fracasso técnico” que rompeu com as tradicionais ornamentações urbanas e marcou uma fase de transição para novas técnicas de decoração.

O “FOLCLORE NÃO É DIGNO DO MUNICIPAL!” AS MUITAS ÁFRICAS DE FERNANDO PAMPLONA.

Recuando no tempo, é no Teatro Municipal que encontraremos o cenógrafo e futuro professor da Escola de Belas Artes, Fernando Augusto Pamplona, tentando seu primeiro concurso, em 1954, cujo tema versando sobre orixás africanos, perdeu para “Navegações” de autoria do cenógrafo Mario Conde que decorou o teatro com animadas batalhas de piratas. Naquele ano, os principais espaços urbanos do centro do Rio de Janeiro receberam como ornamentação figuras do imaginário carnavalesco, criadas pelo cenógrafo Tomaz Santa Rosa, cuja intenção era fazer com o que o carioca encontrasse nas ruas tudo o que pudesse lembrar o folclore brasileiro. A

³ Esta igualdade se mostraria bem relativa, haja vista que as próprias decorações sinalizariam locais como espaços mais nobres, como a Cinelândia, e mais populares, como a Praça Onze.

Cinelândia e a Praça Paris dividiam entre si motivos ligados ao frevo e uma gigantesca Torre Eiffel, de forma que não se perdia o vínculo com as referências europeias, mas ambientava-se o carnaval num contexto cada vez mais nacional.

Fernando Pamplona, que já trabalhava na equipe do cenógrafo Mario Conde no Teatro Municipal, apresentaria neste ano junto com o cenógrafo Nilson Pena um projeto cujo tema era o folclore afro-brasileiro. A cronista Eneida de Moraes, em sua coluna do suplemento Literário do Diário de Notícias de 24 de janeiro de 1954 relata o fato, destacando alguns aspectos interessantes:

No projeto Pamplona-Pena, nosso Teatro Municipal é transformado numa exposição de folclore nacional. Os motivos foram escolhidos de acordo com o local. Exemplo: Omulu, Ágüê, Exu e Ogum. Fachada, hall e foyer serão decorados pela primeira vez e ali se exibem figuras de bumba meu boi, guerreiros, cobra grande... Quem conhece o Teatro Municipal deve estar lembrado daquela estátua que existe, no alto da escadaria central e que tem na mão um espelho [...] pois ei-la transformada em Yemanjá, [...] as duas estátuas negras que se encontram na entrada do hall serão duas baianas vestidas com roupas originais, autênticas, ligadas entre si por uma guirlanda de vasos de flores simbolizando a lavagem do Senhor do Bonfim. [...] O palco é decorado com máscaras e instrumentos de música popular, o teto com guarda-chuvas e pendentes do frevo, em toda a extensão da galeria um grande mural simboliza o Maracatu, o camarote de honra das flautas divinas do Candomblé em tamanho gigante.(Diário de Notícias 24 de janeiro de 1954).

O projeto previa para o palco a reprodução do Pelourinho de Salvador, com bandeirinhas e painéis retratando batucadas, blocos e fantasias típicas do carnaval baiano. Eneida de Moraes, encantada com o trabalho, afirma que seria uma oportunidade de mostrar ao turista “não só o nosso carnaval, mas nossas festas em geral, crenças e danças”. E Pamplona complementaria esta análise afirmando:

Justamente por isso que escolhemos o tema que conhecemos, [...] já é hora de acabar com as decorações carnavalescas onde aparecem pagodes chineses, Veneza, motivos orientais ou coisas do gênero.

Ao fim de sua matéria, Eneida afirma que, independentemente do resultado:

Nossos dois cenógrafos terão ganho ou perdido o direito de transformar aquele teatro em paraíso de lendas. Por isso mesmo vale esta narrativa: se eles tiverem ganho, esta reportagem é um bater de palmas junto à vitória, se eles tiverem perdido (o que me parece uma injustiça) fica o bater de palmas mais forte ainda, porque apesar de não conhecermos os projetos de outros candidatos à decoração, estamos certos de que Fernando Pamplona e Nilson Pena fizeram realmente uma coisa digna de todos os louvores. (Diário de Notícias, 24 de janeiro de 1954).

Após o anúncio do projeto escolhido, a cronista reproduz a explicação do Sr. Alfredo Pessoa aos dois cenógrafos:

Apesar de ser favorável ao projeto e ao entusiasmo do Senhor Prefeito pelo mesmo, além da opinião

unânime das pessoas que foram consultadas a respeito, não foi aprovado por ter sido o folclore indigno de ser apresentado no teatro Municipal. A decoração explorava temas demasiadamente populares e seria muita responsabilidade do prefeito, colocar por exemplo, os “santos do candomblé” como motivo principal” (Diário de Notícias, 24 de janeiro de 1954).

Complementa a cronista que apesar do projeto não ter sofrido restrições quanto à parte artística, sendo considerado o mais bem apresentado, uma das alegações seria a de que “não ficaria ‘bem’ mostrar aos turistas nosso folclore afro-brasileiro”. Bem mais conservador, o projeto vencedor de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim intitulado “Navegação” tinha a proposta de transformar “o majestoso teatro internamente em monumental galera”⁴.

Quase que imediatamente após a escolha do projeto vencedor, Pamplona e Pena enviam à coluna Teatro, do jornal Correio da Manhã, uma longa carta na qual relatavam suas intenções na escolha do tema, e agradeciam a todos aqueles que os haviam incentivado e apoiado durante “os últimos instantes da peleja” (Correio da Manhã, 25 de janeiro de 1954). Reportando os fatos que haviam ocorrido, (inclusive a manifestação contrária àquela decoração oriunda de entidades religiosas que “além de combater o próprio carnaval em si, achavam que figuras extraídas do folclore

⁴ A descrição da ornamentação indica que os objetivos foram alcançados: “As pinturas apresentam sugestivas figuras do passado, como por exemplo, as que estão dispostas no palco que foi transformado em tombadilho do barco. Veem-se ali as figuras de Cabral e Colombo. O jogo de luz é perfeito e agradável, dando colorido especial àquela obra de arte que será apresentada aos *habitués* do Municipal. (Correio da Manhã, 27 de fevereiro de 1954).

afro-brasileiro expostas em público, constituiriam divulgação de crenças pagãs”), os autores explicam os elementos figurativos escolhidos:

Quando procuramos o senhor Alfredo Pessoa ele mesmo nos pediu que abordássemos “temas essencialmente brasileiros”. E foi o que tentamos fazer. Procuramos *assuntos brasileiros e carnavalescos*, o que nos pareceu indispensável. Nada nos ocorreu mais brasileiro do que o Maracatu, o frevo, o reisado, o bumba-meu-boi, o *candomblé*, o coco. Não nos ocorreram figuras mais expressivas, mais bonitas, mais alegres, mais nossas do que o Saci, a Cobra Coral, a Matinta Pereira, a Yara, os Guerreiros, os Reis, os Orixás. Pela beleza de suas vestes, pela expressão de suas máscaras, pela originalidade de sua forma, acreditamos que honrariam qualquer folclore e seriam motivo de *atração legítima para o turista* que ousasse nos visitar no carnaval. (Correio da Manhã - 25 de janeiro de 1954).

Os autores prosseguem indagando a razão da recusa à temática do folclore para o Baile de Gala, se o próprio poder público mantinha em vários estados do Brasil “organismos encarregados de surpreender, estudar, analisar e legar posteridade às festas, tradições, e costumes dessa ordem” e que num país com tantos artistas, escritores e intelectuais defendendo as origens nacionais, estes:

no pensar do julgadores são agentes subversivos perigosos, delatores de nossas vergonhas secretas, que escrevem, pintam, gravam, catam para a eternidade, a poesia de um povo de tantas raças, povo que tem

direito a amar as crendices de seus ancestrais, de escolher os caminhos que quisesse para neles passear o coração. (Correio da Manhã - 25 de janeiro de 1954).

A reação de Fernando Pamplona e Nilson Pena traduz o interesse que o folclore nacional despertara desde 1947, sendo definido por seus defensores como “movimento folclórico”. Uma série de congressos organizados pela Comissão Nacional de Folclore (CNF) difundiu esse engajamento em outros estados do país problematizando através de posições que muitas vezes se tornavam contrastantes, a definição de folclore e sua relação com o estabelecimento de uma identidade nacional, discussão esta que mais uma vez viria à tona, agora sobre o prisma das discussões acadêmicas. (Vilhena, 1997).

Observando a carta de Pamplona e Pena nota-se a preocupação em atender à solicitação dos “assuntos brasileiros e carnavalescos” e a escolha dos autores que recaíam em várias manifestações folclóricas e religiosas. O uso de um tema religioso afro-brasileiro não é novidade, e já havia sido aplicado na decoração em 1932 do Teatro João Caetano, ornamentado com “A Macumba de S. Carlos”. Passados mais de 20 anos, Pamplona tenta levar ao Municipal um panorama de manifestações folclóricas que incluía os deuses do candomblé sem obter sucesso. Talvez porque no contexto de uma “cultura carnavalesca” mais amadurecida, delimitada por regras e cada vez mais pautada por uma ideologia capitalista que a encilhava aos interesses políticos, tal opção pouco tivesse a ver com a “profanação religiosa”. Fernando Pamplona em depoimento recente (8 de fevereiro de 2006) nos esclarece alguns elementos que na época não foram divulgados:

Acontece que nós fizemos um projeto que deixou o Diretor de Turismo e Certames “embasbacado”. Era uma caixa de pau marfim que abria e tinha a decoração, pela primeira vez com o uso da perspectiva e com detalhes incluindo a fachada. Ele ficou na dúvida, teve que decidir, e só tinha um projeto que podia ser qualificado junto com o nosso, que era o projeto do Valentim, maravilhoso, e do companheiro dele, Gilberto Trompowsky. Ele ganhava com uma galera portuguesa, e era um projeto muito bem idealizado. [...] Ali nas colunas do Teatro eu tinha vestido uma com cada orixá diferente, o interior era o pelourinho, os dois palcos tinham orixás, e eu aumentei muito a aparência do pessoal do candomblé. E o presidente da República com medo de uma possível polêmica – como hoje as caricaturas feitas na Dinamarca e que ofenderam Maomé – optou pela galera. Ele tinha razão em última instância. Era muito bonito, mas estava mexendo com uma coisa que não era para mexer no carnaval [...] isso pra mim não tinha muita importância não, mas para outros tinha. Não era uma questão de falta de respeito [...] e sim uso indevido do tema. (*apud* Guimarães, 2006).

A ousadia do tema precisaria tornar-se “popular” para então ser admitida num espaço de elite. E “popular” neste período específico eram as figuras carnavalescas já consagradas, os aristocráticos arlequins, pierrô e colômbina e os “tipicamente” nacionais malandros, baianas e mulatas. E para que não tropeçemos no campo das hipóteses, basta admitir que a opção pelo tema sobre Navegação e pirataria demonstrava muito mais adequação a um espaço solidamente demarcado para a elite, e, portanto, “digno” de ali ser montado.

Pamplona, porém, tem uma visão diferente desta “dignidade”, e questiona sua posição, embora no cenário das competições ele mesmo deixasse claro, como se vê em seu depoimento, sua compreensão dos parâmetros políticos que balizavam as escolhas dos projetos para o Teatro Municipal:

Mas quanto à dignidade do teatro Municipal, você acha que a ofenderíamos escolhendo temas populares? Trata-se de decorar o Teatro para uma solenidade oficial, para um concerto de Orquestra Sinfônica, para um Congresso Internacional de Cientistas ou Políticos? Ou para um baile carnavalesco de tradição autenticamente popular? Pensamos que o mais oportuno seria exatamente roubar o aspecto grave da decoração permanente, em favor da festa e dos foliões. Estamos errados? (Correio da Manhã, 23 de janeiro de 1954).

A “batalha das ornamentações” também espelhava a competição entre os promotores dos bailes pré-carnavalescos, que organizavam eventos para adultos e crianças, já incluídos no calendário da festa. Neste sentido a ornamentação constituía um elemento importante para agradar contingentes das mais variadas idades e para atrair as “as correntes turísticas nacionais e estrangeiras que nesta época procuram o Rio atraídas pela notoriedade de seu carnaval” (Correio da Manhã, 10 de fevereiro de 1955)

O estímulo à competição no campo das decorações urbanas pode ser detectado nas críticas da imprensa local. Em 8 de fevereiro de 1952, o periódico A Manhã anunciava os esforços do Departamento de Turismo da Prefeitura para ornamentar as principais artérias do centro do Rio de Janeiro. A pretensão era de que as duas vias,

Avenida Rio Branco e Avenida Presidente Vargas, fossem decoradas de forma espetacular “com motivos novos e bem urdidos e todos, ultrapassando as decorações anteriores, tanto em confecção quanto em beleza e arte.” Os repertórios para esta ornamentação anunciados pelo cenógrafo Luís Peixoto (que tinha como auxiliares Souza Meirelles e Monteiro Filho, também profissionais de teatro) estavam baseados em “motivos venezianos”⁵, no qual lanternas, candelabros, gôndolas e um gigantesco farol armado no obelisco da avenida Rio Branco determinariam o clima do local. Em contraponto, na avenida Presidente Vargas seriam empregados “motivos folclóricos brasileiros”. Já no espaço entre a Candelária e o monumento a Caxias, seriam dispostas enormes figuras de gesso e madeira representando o Bumba meu boi, a chegança, o maracatu, o batuque, o frevo e o samba. Por fim, na Praça Onze, seria armado uma espécie de “carro-chefe”, representando a alegria, puxado por alegres foliões e tendo “ao centro uma roda giratória com iluminação pirotécnica e bastante profusa”.

A cada ano a imprensa informava que a decoração seria “a mais notável de todos os tempos. Bem digna sem contestação alguma, do renome de nosso carnaval carioca, que nunca é esquecido, mesmo além fronteiras”. Os artistas convidados ou contratados pela prefeitura se revezavam entre as ruas e os salões de bailes, principalmente aqueles do teatro Municipal, onde se realizava o Baile de Gala da Cidade, do hotel Glória, do Copacabana Palace e do clube High Life, sempre mantendo a expectativa de novas superações que ecoariam “além fronteiras”.

O papel das decorações carnavalescas evidencia sua

5 Idem.

capacidade de transformar determinados espaços em territórios festivos e cenários espetaculares, ao lado de outros elementos que também possuem este poder, incluindo-se aqui os próprios grupos carnavalescos. Estes espaços também são socialmente construídos por negociações que definem seus usos, no sentido em que ornamentá-los funcionou como uma forma de atrair novamente o público para o centro do Rio de Janeiro e conseqüentemente, para o carnaval turístico.

Mais do que uma identidade simbólica, a espetacularização destas ornamentações buscou também usar o carnaval como veículo para novas linguagens artísticas, haja visto que suas temáticas mudam radicalmente dos “motivos venezianos” para outros objetos tais como lendas afro-brasileira até movimentos da vanguarda artística como op-art e cubismo. Quando a partir dos anos 1950 a permanência do carnaval é atrelada a imagem da festa como um grande evento turístico, a luta para evitar o seu desgaste e mantê-lo no roteiro internacional acabaria por acirrar a competição não mais restrita aos cenógrafos. A decoração carnavalesca tornava-se atraente para outros profissionais, sobretudo aqueles oriundos da Escola de Belas Artes.

Fernando Pamplona retomaria seu projeto de vestir o teatro Municipal com motivos africanos, proeza que consegue, desta vez sem criar polemicas, no ano de 1959, véspera do ano em que leva a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro ao título de campeã com Zumbi dos Palmares e, dando continuidade as suas Áfricas, em 1962 quando vence o concurso para decoração da cidade do Rio de Janeiro, colocando gigantescos totens africanos na Praça Onze (Figura.3) Desta forma, revela-se assim que a ideia da temática afro-brasileira já estava em seus planos no início dos anos de 1950,

sendo revelada em primeiro lugar, no espaço nobre - e agora digno do folclore - do Teatro Municipal. (Figura 1)

Figura 1: Totens Africanos decoração de Fernando Pamplona para a Praça Onze em 1962.



Fonte: Acervo da autora

Figura 2: Ilustração do interior do salão de baile do Teatro Municipal, 1959.



Fonte: Acervo pessoal Carla Vaz

A REVOLUÇÃO TÉCNICA E ESTÉTICA CHEGA AS AVENIDAS: O “DEBRET” DA EQUIPE A TRINCA.

As relações existentes entre a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca ficaram historicamente conhecidas pela “revolução estética” de Fernando Pamplona na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro nos anos 60 (Guimarães, 2003). Nas últimas duas décadas os vitoriosos carnavais elaborados pela professora e figurinista Rosa Magalhães no mesmo Salgueiro e na Imperatriz Leopoldinense consagraram não só um estilo muito pessoal, mas também a continuidade de artistas da EBA na folia carioca.

Ainda nas primeiras décadas no século XX alunos premiados nos salões da academia dividiam com cenógrafos e cenotécnicos a elaboração dos préstitos carnavalescos que percorriam a cidade com gigantescos carros alegóricos e coloridos estandartes. Para as Grandes Sociedades e Ranchos, estes artistas eram chamados de “técnicos”. Compor os quadros da Escola Nacional de Belas Artes como aluno ou professor concedia aqueles indivíduos o reconhecimento necessário que os habilitava para a criação carnavalesca.

O ano de 1965 foi especial por vários fatores. Comemoravam-se os quatrocentos anos da fundação da cidade do Rio de Janeiro e o país completava seu primeiro ano do regime militar iniciado com o golpe de 31 de março de 1964. Com a mudança da capital do país para Brasília em 1960 o Rio de Janeiro ainda era fortemente identificado como símbolo nacional, tendo em vista seu passado de cidade-capital. Também contribuía para isto o fato de sediar instituições culturais de dimensões nacionais, como o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e a Academia Brasileira

de Letras. Mesmo perdendo o *status* anterior, o Rio mantinha sua aura de capitalidade.

Desta forma a celebração do IV Centenário deveria articular passado, presente e futuro, o que implicava em conciliar duas identidades: a de cidade quatrocentona e a de mais novo estado da federação: a Guanabara. As comemorações deviam abordar a história da cidade e sua importância no cenário cultural brasileiro. Não foi a toa que quase todas as escolas de samba neste ano glorificaram a fundação do Rio de Janeiro “reafirmando os principais elementos constitutivos da memória sobre a origem da cidade, aprendida nos bancos escolares” (Motta, 2004, p. 55)

A ornamentação da cidade para o carnaval também não deixaria dúvidas do momento de solene celebração do povo carioca, transformando em deslumbrante fantasia seus espaços urbanos tomados pela embriaguez da folia. O concurso para decoração das ruas, instituído pelo decreto lei nº 396 de 23 de outubro de 1963, foi lançado no mês de outubro, sendo os vencedores conhecidos em dezembro, tendo pela frente os meses que antecediam o carnaval para a execução de seus projetos. Em 1965 os espaços a serem ornamentados compreendiam a avenida Rio Branco em toda sua extensão, a Praça Floriano, a avenida Presidente Vargas até a praça da República, a praça Mauá e o Largo da Carioca, e era obrigatória a inspiração em motivos históricos ou culturais que fizessem referência ao Rio de Janeiro.

A concepção do projeto de Adir Botelho e seus parceiros era uma ideia antiga e para sua execução contou com a participação de colegas da EBA “um grupo relativamente pequeno mais extremamente valente que trabalhou com uma bravura tremenda utilizando todos os seus momentos de folga e numa época em que

tinha de enfrentar exames de fim de ano” (Salgado, 1965). Nas salas de aula da academia tomaram forma as pranchas do projeto e os detalhes de imensos painéis com as gravuras de Debret. Aquele foi um ano em que a participação dos integrantes da EBA se faz notar mais do que nunca. Além do primeiro prêmio, ganha o segundo lugar Newton Sá e a terceira colocação é dada a Plínio Cipriano, Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Mario Monteiro⁶. No desfile das escolas de samba, sagrava-se campeã a Acadêmicos do Salgueiro com o enredo História do Carnaval Carioca, baseado no livro homônimo da cronista Eneida de Moraes, de autoria de Pamplona e Arlindo Rodrigues. Complementando a escalada de vitórias, vence o concurso de decoração do Teatro Municipal o pintor e professor Manoel Francisco Ferreira em parceria com Esmeralda Barros, com o tema Largo do Rio Antigo.⁷

Em pleno período das revoluções técnicas e estéticas das escolas de samba, Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro mudavam a concepção dos projetos de decoração com explorações de materiais que impuseram novos padrões de proporção, forma e iluminação. A apresentação de trabalhos de alto nível técnico e artístico demonstrava que aqueles concursos haviam ganhado uma nova dimensão, na qual se destacavam as pesquisas de materiais que produzissem novos efeitos decorativos e também pelo desenvolvimento de temáticas históricas ou folclóricas mais elaboradas.

⁶ Arlindo Rodrigues, figurinista de teatro, era parceiro constante de Pamplona, também concorrente às decorações de salões de bailes. Mario Monteiro atuava como cenógrafo e também trabalhou em decorações de rua a convite da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro

⁷ Neste concurso caberia o segundo lugar a Arlindo Rodrigues e o terceiro a Fernando Pamplona.

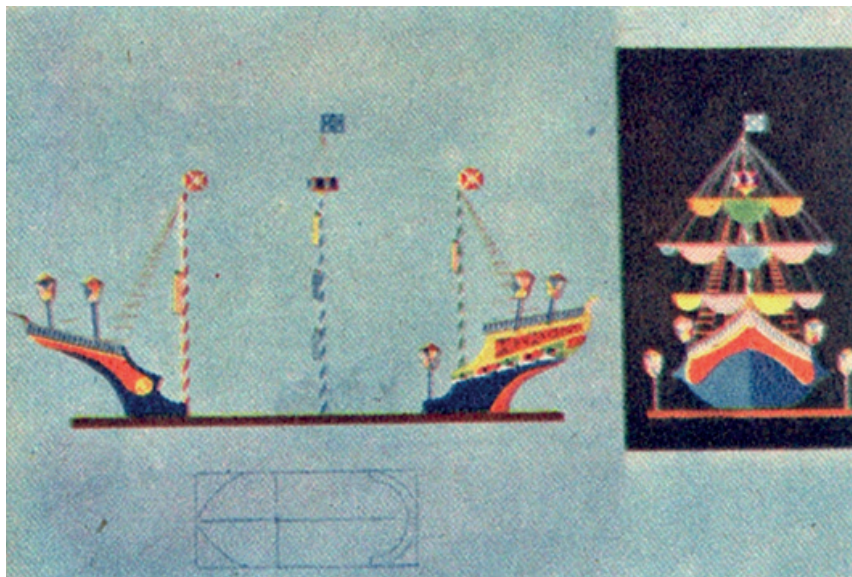
A partir de 1962 já se explorava o sistema tubular com estrutura de ferro, o plástico *vulcafilm* e o uso do tronco de eucalipto fixado por cabos de aço como sustentação dos elementos decorativos que eram dotados também de nova concepção de iluminação interna e maiores dimensões. Na prática, a estrutura tubular determinou também maior velocidade na montagem e desmontagem e, sobretudo, maior segurança, sendo economicamente mais viável para os cofres públicos.

O redimensionamento de proporções e a execução da ornamentação se daria pela concepção de um “teto decorado” para as ruas, atingida no trabalho de Pamplona em 1960, por ele denominado “Roupa na corda”, uma experiência criticada pelo seu fracasso mas que proporcionou a necessária abertura para novas concepções cenográficas urbanas.

No período de cinco anos, compreendido entre 1960 e 65, as ornamentações agigantaram-se e tornaram-se, junto com os desfiles das escolas de samba, o ponto alto do carnaval carioca. Até então as decorações se limitavam aos postes das ruas, suspensas por gambiarras, e aos gigantescos painéis em locais de maior concentração, tais como o obelisco da avenida Rio Branco e a praça Tiradentes.

A ideia do teto decorado sugerida por Pamplona levava para a rua uma concepção cenográfica diferente no tratamento do espaço urbano. O “fracasso” ficou por conta do mau posicionamento dos estandartes, que como o vento enrolavam nos cabos descaracterizando a decoração.

Figura 3: Desenho do projeto para a “Galera”



Fonte: Revista Querida, n. 258, Rio de Janeiro: fevereiro de 1965

O projeto “Rio Antigo”, mais conhecido como “Debret” venceu os dezessete concorrentes, trazendo de volta “as belezas, as curiosidades, os tipos e encantos da cidade em princípios do século XIX” (O Gobo, Rio de Janeiro, 03/03/65). O tema desenvolvido em dezenove pranchas, inspirado na obra de Jean Baptiste Debret, foi elaborado com elementos simbólicos que facilitavam sua identificação com a história da cidade. Vale aqui fazer uma breve descrição da ornamentação nos locais a que se destinava.

Uma galera de 40m de comprimento por 18 m. de largura foi colocada na praça Onze com sua quilha avançando sobre o canal do Mangue. Representava, entre outros fatos, a vinda da família real portuguesa, a fundação da cidade e a abertura dos portos (Figura 3).

Figura 4: Estandartes de Debret - desenho de projeto.



Fonte: Revisya Querida, n. 258, Rio de Janeiro, Fevereiro de 1965

As gravuras de *Debret*, reproduzidas de seus originais, (Figura 4) foram decalcadas em setenta estandartes de 15 m. de altura, colocados ao longo da avenida Presidente Vargas. Fazia parte da composição seis tipos de azulejos coloniais, recebendo o estandarte iluminação interna, que em perspectiva na avenida gerava uma luminosa “moldura” para as escolas de samba.

Atrás da igreja da Candelária, funcionando como uma gigantesca boca de cena para o desfile, foi montado um painel de 15 m. de altura por 32 m de comprimento, formado por seis barras de azulejos coloniais. Cumpria a inédita função de isolar a igreja e servir como pano de fundo para a entrada das agremiações. À frente do painel instalou-se uma coroa giratória espelhada de 9 m. de altura com movimentos giratórios, que durante o dia arrancava reflexos do sol e a noite reverberava com as luzes da avenida.

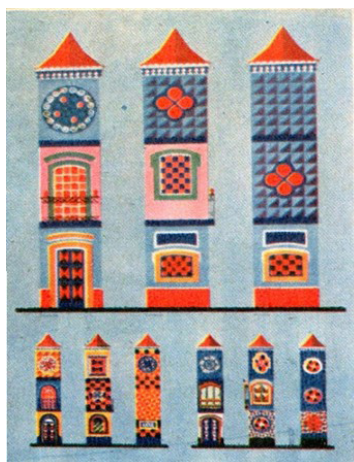
Figura 5: Avenida Presidente Vargas com a decoração de Debret.



Fonte: Acervo da autora.

Não menos imponente foi a decoração da avenida Rio Branco, na qual os postes foram cobertos com desenhos de sobradinhos coloniais. Lâmpioes presos aos edifícios atravessavam de um lado a outra, bem como desenhos rendados, que davam um toque de sonho ao local (Figura 7).

Figura 6: Sobradinhos - desenho de projeto.



Fonte: Revista Querida, n. 258, Rio de Janeiro, Fevereiro de 1965

Para o desenvolvimento das ideias, os autores buscaram uma recomposição fiel do passado, revivendo as glórias da cidade através de seus artistas. Articulando elementos decorativos considerados tradicionais, dos tempos da monarquia portuguesa e das ornamentações das festas para a família imperial, traziam tais fontes para a atualidade:

Baseados em esboços de Thomas Ender, os autores do projeto criaram o arco triunfal da chegada de D. Leopoldina, idêntico aos que foram construídos na Rua Direita, por ocasião da chegada da princesa ao Rio, tendo sido arquiteto Grandjean de Montigny e decorador, Debret. (...) O arco que terá inclusive os 12 círculos representando as virtudes de D. Leopoldina, ficará na avenida Chile, atravessando as duas pistas, e terá 15 m. de altura. (O Globo, Rio de Janeiro, 16 de nov. de 64, p. 28).

A praça Floriano foi ornamentada com colchas coloridas, imitando aquelas que enfeitavam as janelas e sacadas durante as festas da cidade. Completavam a decoração sombrinhas como as que aparecem nas gravuras de Debret, lembrando que o carnaval também era uma festa elegante. No Tabuleiro da Baiana, antigo terminal de transporte urbano da Avenida Almirante Barroso localizado no trecho entre a Avenida Treze de Maio e a Rua Senador Dantas, foi erguido um coreto que funcionava como salão de baile, com suas colunas revestidas de caixas coloridas e iluminadas, decoradas por seis cata-ventos que giravam sobre a sua cobertura. Na praça Mauá, sobre uma torre de 25 m de altura foi colocado o símbolo do IV Centenário, criado por Aloísio Magalhães,

fazendo o contraponto histórico simbolizando a cidade moderna e progressista.

Ainda baseados no tema e nos elementos de seu próprio projeto, os autores se utilizam da imagem do cata-vento para criar o cartaz símbolo do carnaval. Objeto de outro concurso organizado pela Secretaria de Turismo, a finalidade deste cartaz seria divulgar no mundo inteiro os festejos do IV Centenário. A comissão julgadora não teve dúvidas em conceder o prêmio aos três artistas, e mais ainda, o deputado Carvalho Neto, membro do Júri, propôs um voto de louvor aprovado em plenário.

E AS DECORAÇÕES FICARAM NA MEMÓRIA, MAS A AFRICA VIVE!

O gigantismo das decorações de rua, sua sofisticada elaboração e seu alto custo terminaram por inviabilizá-las. Competindo com elas e estimuladas pela ampliação do espaço cênico para o desfile proporcionado pelo Sambódromo, as escolas de samba também aumentaram as proporções de suas alegorias e fantasias. A afirmação destas novas linguagens estabeleceu patamares inéditos para a organização da festa urbana, estimulados pela disposição do poder público em tornar mais atraente os espaços a ela destinados.

Os artistas da Escola de Belas Artes desempenharam papéis de mediadores nas redes de relações das diversas correntes culturais (Barth, 2000) a que estavam sujeitos. Interagindo entre si e com a sociedade, criaram estratégias que contribuíram para a permanência da festa carnavalesca. Suas alianças foram fundamentais para estabelecer novas regras para os rituais agonísticos que compõem o carnaval carioca, permitindo assim novas expressões artísticas. Analisando dois campos de representação, os da produção dos

desfiles de escola de samba e das decorações urbanas e de interiores, nota-se que um de seus componentes mais importantes é a espetacularização. Esta também é fruto de uma postura profissional trazida pelos artistas da EBA. Entre os diversos processos criadores, a concepção projetual se apresenta como referência de método de desenvolvimento. Acrescente-se aqui a consolidação do modelo de trabalho em equipes e o estabelecimento de uma sistemática muito semelhante à produção industrial e teatral.

As reivindicações dos concursos oficiais para decorações, tanto das ruas quanto dos salões de bailes abriu a possibilidade de absorção de novos profissionais e a consequente melhoria na qualidade dos projetos. Observa-se inclusive que os mesmos artistas atuam tanto nos concursos quanto na confecção dos desfiles, estimulados pela competição e, no caso das decorações, pelos altos valores dos prêmios concedidos pela Prefeitura.

Este contexto resultaria num enriquecimento das linguagens formais em que tradicionais conceitos de criação foram questionados ao serem propostas técnicas e temáticas provenientes do universo teórico-prático destes artistas. A experimentação de materiais e métodos de produção adaptaria o carnaval a uma estratégia de produção artística que redimensiona os discursos estéticos e formais da festa. Estas transformações da produção carnavalesca estão intimamente relacionadas a reforma que modernizou o ensino na escola de Belas Artes e que se intensificou nos anos 50. A visão do carnaval como um campo aberto aos seus artistas faz com que estes atuem como agentes culturais de segmentos que já se interpenetravam, como o erudito, o massivo e o popular, comprovando o fenômeno das hibridações culturais analisado por Canclini (2003).

Reconhecemos que tanto os decoradores carnavalescos quanto as escolas de samba estreitaram as alianças com os poderes públicos para a conquista efetiva dos espaços festivos da cidade. Estas alianças que não ocorreriam apenas por questões de mobilidade social de atores e organizações carnavalescas, situação identificada na ascensão das agremiações e no interesse da classe média pelos seus desfiles. A própria cidade se torna cenário e paisagem lúdica demarcando fronteiras e espaços da folia, e atuando também ela própria como a grande mediadora de sua festa engalanada.

Historicamente o carnavalesco⁸ de escolas de samba utilizaria as referências da cultura africana e afro-brasileira na construção de desfiles que marcaram época, trazendo ao público personagens e passagens da história do Brasil que até hoje são revisitadas e atualmente objetos de questionamentos pelos discursos do decolonialismo. Polemicas que se renovam, apontando questões sociais, políticas, poéticas e lúdicas, pois a construção destas narrativas pressupõe olhares cada vez mais críticos aos indivíduos, suas atitudes e aos segmentos sociais que construíram a própria história do povo brasileiro. É pela criatividade e imaginação destes artistas que a arte carnavalesca sem impõe, na articulação visual, musical e teatral dos desfiles, impondo à cidade suas imagens espetaculares, que trarão sempre à tona as paixões reveladas pelas memórias.

E em tempos atuais, a temática africana ainda se faz (muito) presente nos desfiles das escolas de samba. O imaginário

⁸ Para aprofundar a temática sobre o carnavalesco, ver GUIMARÃES, H. M. Trinta Anos depois...E o Carnavalesco continua “fazendo escola” no Carnaval Carioca. In Os Carnavais do Brasil nos tempos da Modernidade e da Pós-modernidade (Séculos XX/XXI) LOPES da Silva, Z.; BEZERRA. D.A.; SOUZA, Y. L. (Orgs.) Jundiaí-S.Paulo:Paco Editorial, 2025.

que atravessa culturas africanas e brasileiras, articulando seus conteúdos simbólicos e referências de memórias que ultrapassam as fronteiras geográficas, apontam para discursos sempre renovados e narrativas ressignificadas, sejam elas religiosas ou históricas. Dos enredos de desfiles de escolas de samba sobre a libertação dos escravos até a trajetória do Exu africano, ecoam as africanidades previstas por Pamplona, para quem o folclore sempre seria um tema digno, apaixonante e rico de brasilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTH, Fredrik. *O Guru: o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2003.

Da Matta. **Carnavais Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1983.

FERREIR, Felipe. **Inventando Carnavais**. RJ: Ed. UFRJ, 2005.

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

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A Batalha das Ornamentações**: A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca: Rio de Janeiro: RIOBOOKS, 2015.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Escola de Belas Artes no Carnaval Carioca: Uma relação secular e a revolução nas escolas de samba. In: **Arquivos da Escola de Belas Artes**, nº 16. Rio de Janeiro: EBA Publicações, v. 16, p. 73-87, dez. 2003 .

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Trinta Anos depois... E o Carnavalesco continua “fazendo escola” no Carnaval Carioca. In: **Os Carnavais do Brasil nos tempos da Modernidade e da Pós-modernidade (Séculos XX/XXI)**. LOPES da Silva, Z.; BEZERRA. D. A.; SOUZA, Y. L. (Orgs.). Jundiaí, S.Paulo: Paco Editorial, 2025.

LAPLANTINE, F. TRINDADE. **O que é imaginário?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003 (Col. Primeiros Passos)

MOTTA. Marly. **Rio, cidade – capital**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

HANAQUE, Fatima *et all* (orgs). **Cultura e Arte: Representações e simbolismos em espaços urbanos**, Salvador: Editora UFBA; 2020.

SALGADO. Paulo, Debret no carnaval carioca. **QUERIDA**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora.n. 256, 2ª quinzena,p. 22-.27, fev. de 1965.

VILHENA. Luis Rodolfo, Projeto e Missão. **O movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro : FUNARTE : Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997.

O TAMBOR DE CRIOLA EM FIGURINOS CARNAVALESCOS

Leonardo Augusto de Jesus

INTRODUÇÃO¹

Em estudo anterior, relatei o processo de desenvolvimento do enredo *Punga, Crioula!*, apresentado pelo GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha no carnaval carioca de 2022. A narrativa carnavalesca, que abordava o contexto cultural e religioso ludovicense com destaque para o tambor de crioula do Maranhão, foi construída a partir da pesquisa de campo realizada na Casa do Tambor, em São Luís, juntamente com levantamento bibliográfico, coleta de dados sobre o processo de patrimonialização da manifestação e pesquisas artísticas relativas à criação das visualidades carnavalescas².

Neste artigo, apresento outro relato do mesmo processo, enfatizando, desta feita, a criação e produção dos figurinos das alas apresentadas no desfile. Tal escolha se justifica pela relevância das alas para a representação do enredo a ser desfilado. As sete páginas da sua sinopse foram desdobradas imagetivamente em 17 alas, número muito superior à quantidade de alegorias – apenas duas – e demais segmentos do desfile, composto ainda pela comissão de frente, dois casais de mestre-sala e porta-bandeira, bateria e sua rainha, três musas e um muso, seis destaques de chão, além dos destaques principais (um em cada alegoria) e dois grupos de composições no primeiro carro alegórico.

Ainda que não se possa tomar o exemplo acima como referência matematicamente exata para a comparação proporcional entre a quantidade de alas e demais segmentos, a simples observação de qualquer desfile de escola de samba comprova que

¹ Estudo originalmente publicado na Rev. Col. Cine-Fórum, v. 2, n. 3, 2024.

² Estudo apresentado e publicado nos anais do evento À FLORDA PELE: Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2024. Para melhor entendimento do processo de desenvolvimento do enredo. Niterói: PPGCA, 2024. p. 144-156.

as fantasias das alas são as mais numerosas dentre as visualidades apresentadas nos préstitos do carnaval carioca.

Por outro lado, há que se considerar que, desde os anos 1960, as escolas de samba do Rio de Janeiro atravessam um processo de teatralização e adquirem cada vez mais características cênicas. Patrice Pavis (2008) afirma o figurino teatral como sistema signifiante: todos os seus elementos operam como signos oferecidos ao olhar do espectador para a compreensão adequada da fábula. Para ele, o figurino somente adquire sentido no corpo do intérprete e deve ser entendido em sua relação com este organismo vivo. Desta forma, é a partir do seu funcionamento em cena que se pode avaliar a qualidade de um figurino, conforme ensina Elizabeth Filipecki: “O figurino serve ao intérprete que, por sua vez, atribui significado ao traje” (2017, p. 147).

Do mesmo modo, as fantasias se transformam em coberturas têxteis sob as quais os corpos desfilantes se relacionam entre si e com os espectadores, despersonalizam-se para transformarem-se em portadores de signos visuais que orientam o público na compreensão da narrativa carnavalesca.

Portanto, considerando a relevância das fantasias das alas dentre os diversos sistemas significantes que integram um desfile de escola de samba, apresento neste artigo um relato específico da pesquisa artística que conduziu a criação e a produção dos figurinos apresentados no desfile do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha no carnaval de 2022.

O ENSINO EM ATELIÊ DE ESCOLA DE SAMBA

Desde 2019, quando iniciei a carreira como carnavalesco de Escola de Samba nas divisões de base do carnaval carioca, estimei o convívio e a participação de alunos na criação e na produção

das visualidades dos desfiles. Inspirava-me na lição de Fernando Pamplona, carnavalesco e professor da Escola Nacional de Belas Artes (atual Escola de Belas Artes da UFRJ), pioneiro na experiência de introduzir estudantes nos fazeres artísticos do carnaval carioca, segundo Helenise Guimarães:

Esta metodologia didática sem dúvida foi benéfica. A Escola de Belas Artes proporcionava aos seus alunos uma formação técnica e artística especializada, que também incluía o conhecimento cultural. O trabalho prático no carnaval, fosse ele em decorações de ruas e bailes, fosse em Escolas de Samba enriquecia este aprendizado (...) (1992, p. 54-55).

Assim, o projeto criativo das fantasias do desfile do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha para o carnaval de 2022 contou com a participação de Carolina Campos e Felipe Cunha (assistentes do carnavalesco), Carolina Bianque e Leandro do Vale (desenhistas) e Dilza Ribeiro (modelista), para os quais lecionei na Pós-graduação em Figurino e Carnaval da Universidade Veiga de Almeida. Na etapa de produção dos figurinos das alas, juntaram-se aos trabalhos como estagiários voluntários os seguintes estudantes das graduações em Artes Cênicas com habilitação em Indumentária e Cenografia da Escola de Belas Artes da UFRJ: Átalo Willan Barreto dos Santos, Bruna da Silva Fernandes Murta, Carlos Eduardo Camilo de Almeida, Cíntia de Almeida Miranda, Felipe Eduardo Stein, Isabele Estevam dos Anjos Silva, Joyce Dias da Silva, Myllena Miranda Teixeira e Raquel Cruz Martins Ramos³.

³ Raquel Martins fez sua estreia como carnavalesca do GRES. Acadêmicos da Abolição, que desfilou em 2025 na Série Prata, atual nomenclatura correspondente à terceira divisão dos desfiles no Rio de Janeiro.

O ensino prático, tanto no projeto criativo, quanto em sua execução, aperfeiçoou o conhecimento teórico que cada participante já havia adquirido em sala de aula. Ademais, possibilitou o contato e o aprendizado com artistas comunitários que dominam saberes e fazeres do mundo samba não difundidos academicamente.

UM MÉTODO TEATRAL ADAPTADO AO CARNAVAL

A produção de figurinos teatrais ou para outras práticas espetaculares é um processo transdisciplinar que envolve tanto aspectos teóricos quanto práticos. Neste processo, o figurinista pode-se valer dos saberes de diferentes campos científicos, como História da Arte, História da Moda, Psicologia, Semiótica ou Semiologia, dentre outros, que fornecem uma base conceitual para entender como o vestuário comunica significados e como ele pode ser utilizado para reforçar a dramaticidade de uma encenação. Neste aspecto reside o principal desafio para o figurinista, segundo Samuel Abrantes (2017, p. 31): "produzir sentidos ao materializar o texto dramático em objetos vestíveis, artísticos e funcionais".

O processo inicia-se geralmente com a leitura, análise e decupagem do texto para que o figurinista compreenda a trama e suas temáticas, suas personagens, seu contexto histórico. A decupagem de uma obra teatral permite identificar no texto as características essenciais que orientarão a criação dos figurinos na tarefa de materializar cada personagem diante dos olhos dos espectadores.

No caso em tela, o texto a ser analisado não corresponde a uma obra dramática propriamente dita, destinada a ser representada materialmente por personagens com réplicas e que desempenham ações perante o espectador. Deve-se analisar a sinopse do enredo,

peça literária que fundamenta todo o processo criativo e produtivo de um desfile de escola de samba. Compreendo o desfile como representação que opera uma relação entre o dizível e o visível⁴, para cujo desenvolvimento a sinopse do enredo assume relevância fundamental, por criar as imagens literárias que serão desdobradas visualmente no espetáculo, assim como na letra do samba-enredo.

Portanto, faz-se necessário adaptar o método tradicional de criação de figurinos teatrais para as singularidades da narrativa lítero-visual carnavalesca. Neste sentido, vale lembrar a definição que oferece Pavis: decupagem refere-se a toda análise de um texto dramático que busque suas unidades e seu funcionamento, sendo “uma tomada de consciência do modo de fabricação da obra” que influi diretamente na produção de sentidos no espetáculo (2008, p. 86). A decupagem da sinopse não buscará identificar as funções actanciais de cada personagem – para empregar a terminologia proposta por Anne Ubersfeld (2013) – mas será ferramenta útil para auxiliar o carnavalesco e os figurinistas a entender as necessidades específicas das fantasias de cada ala.

A decupagem de uma obra dramática costuma ser apresentada em uma tabela: na primeira coluna, constam os nomes das personagens; nas demais colunas, lançam-se as informações agrupadas conforme determinadas características, tais como: aparência física, personalidade, posição sócio-cultural, referências de vestuário e acessórios. O resultado da análise do texto da sinopse, de forma análoga, também costuma ser apresentado em

⁴ Adoto o pensamento de Rancière, para quem as práticas e representações ordenam as relações entre a ação e o saber e as relações entre o dizível e o visível, na qual a essência da palavra é dar a ver sob o regime de uma dupla retenção: por um lado, o visível retém a potência textual; por outro, a palavra institui uma determinada visibilidade, retendo a potência visual (2012, p. 127).

uma tabela que se convencionou chamar como roteiro do desfile e que relaciona a sequência de segmentos do desfile e os significados que justificam a presença daquela visualidade em sua relação com o enredo. A tabela 1 reproduz o roteiro do desfile do GRES. Acadêmicos do Engenho de Rainha no carnaval de 2022, conforme documento enviado aos julgadores da Liga LIVRES.

Tabela 1 – Roteiro Geral do Desfile da Acadêmicos do Engenho da Rainha, 2022.

AGREMIÇÃO: GRES. ACADÊMICOS DO ENGENHO DA RAINHA		
ENREDO: PUNGA, CRIOLA!		
Segmento (nº de componentes)	Nome da Fantasia	Significado e descrição da fantasia e participação no enredo
1º SETOR: A DIÁSPORA JEJE MINA – DO DAOMÉ AO MARANHÃO		
COMISSÃO DE FRENTE (12 componentes)	Punga!	A comissão de frente pretende transmitir ao público a beleza rítmica e coreográfica de uma roda de Tambor de Crioula é. Uma dança composta por “tambozeiros”, homens que aquecem seus tambores no calor da fogueira. E as “coreiras”, que são mulheres que entram na roda e dançam com movimentos típicos do festejo. Será apresentado esse festejo que foi trazido pelos nossos ancestrais africanos escravizados no Maranhão. Que foi uma forma de expressão sagrada, o ecoar do som dos tambores contatavam simbolicamente a resistência do nosso povo à escravidão. Sendo essa resistência, que nos dá força nos dias de hoje para que tenhamos voz e coragem para dançarmos e tocarmos livremente o Tambor de Crioula. Em 2007 se tornou patrimônio imaterial cultural do Brasil, e por isso é preservada com bastante afincio. Seguimos nessa luta com a força dos nossos ancestrais. E nada poderá calar a voz do povo Preto! (Texto do coreógrafo Jorge Amarelo)

Primeiro casal de Mestre-sala e Porta-bandeira	Da roda da saia à roda de samba	O Tambor de Crioula integra a chamada família musical do Samba, que engloba as diversas formas de batucadas e umbigadas praticadas no Brasil, como Jongo, Caxambu, os Cocos do Nordeste, o Samba de Roda baiano, os Sambas Rurais paulistas, o Samba Urbano carioca etc. Todas essas manifestações de matriz africana foram perseguidas, discriminadas e marginalizadas, como aconteceu com o Tambor de Crioula. A fantasia do casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira remete aos primeiros sambistas, que persistiram em cantar e dançar o samba na Cidade de São Sebastião. A circularidade é outro ponto em comum a essas práticas culturais: tudo gira, tudo roda, tudo é dança e circular. Nos rodopios da Porta-bandeira, a roda da saia une simbolicamente o Tambor de Crioula do Maranhão e o Samba do Rio de Janeiro.
Ala 1 – Baianas (40 componentes)	Povo Jeje Mina	Representam a fé e a religiosidade dos habitantes do antigo Reino do Daomé, que foram explorados e sequestrados pelos portugueses para serem escravizados no Maranhão. O principal Vodun da nação Jeje é Dan, a serpente da vida, que mordeu a própria cauda para dar origem ao movimento de rotação e translação da terra. Em 1990, a Acadêmicos do Engenho da Rainha apresentou o enredo <i>Dan, a Serpente Encantada do Arco-íris</i> , com um samba antológico premiado com Estandarte de Ouro. Neste desfile, ao homenagear a nação Jeje, as baianas da Primeira Academia batem cabeça para todos os seus antepassados – do Daomé ao Morro do Engenho.
Ala 2 (30 componentes)	Nochê Sobô Babadi – A força dos ventos	Vodun feminino que rege os ventos, os raios e os trovões. O sopro de Nochê Sobô Babadi sobre o mar impulsionou os navios da África ao Brasil, ao mesmo tempo que amenizou as dores dos escravizados.

Ala 3 (30 componentes)	Toi Averekete	Vodun relacionado ao mar e à pesca. Filho mais jovem de Sobô, intermedia a relação entre os voduns do céu e os voduns do oceano. No Maranhão, as cerimônias religiosas praticadas pelos escravizados em louvor a Averekete deram origem ao Tambor de Crioula.
Ala 4 (16 componentes)	Diáspora no balanço do mar	Em Ouidah, principal cidade portuária do antigo Reino do Daomé, foi construída a Porta do Não Retorno, último pedaço de solo africano pisado pelos escravizados antes do embarque. Dali, o povo Jeje Mina foi lançado ao mar de Averekete em uma diáspora forçada para a escravidão em São Luís do Maranhão.
Musa Patrícia Miranda	Riquezas de Averekete	A arrebenção traz à Ilha de Upaon-Açu as riquezas do mar de Averekete.
Alegoria 1	As águas que rodeiam a Ilha de Upaon-açu	Fundada em uma ilha, as águas do mar assumiram importância relevante para cultura popular em São Luís. A alegoria representa as lendas e os mistérios que habitam as águas ludovicenses.
Semi-destaque Débora	Encantos marinhos	Representa os encantos e mistérios do fundo do mar.
Destaque Nilo Cesar Barbosa	Encanta- mento de Dom Sebastião	Diz a lenda maranhense que Dom Sebastião, Rei de Portugal, tornou-se um ser encantado após desaparecer na Batalha de Alcácer-Quibir. Seu reino está oculto no fundo do mar, próximo a São Luís, e seu navio nunca encontra a rota de volta a Portugal.
Composições	Riquezas do fundo do mar	Representam as riquezas do Reino de Dom Sebastião submerso nas águas litorâneas do Maranhão.
Composições	Seres do fundo do mar	Representam a fauna misteriosa que habita o Reino de Dom Sebastião submerso nas águas litorâneas do Maranhão.

2º SETOR: AFRICANIDADES NA CULTURA LUDOVICENSE		
Ala 5 (20 componentes)	Encantados do Mar	O culto aos Encantados é uma parte importante do Tambor de Mina, principal religião de matriz africana no Maranhão. Trata-se de espíritos de pessoas que não morreram, mas se encantaram – desapareceram misteriosamente, tornaram-se invisíveis ou se transformaram em animais, plantas ou seres mitológicos. Esta ala representa os espíritos de náufragos e desaparecidos em navegações que se encantaram em uma simbiose com outros seres marinhos, como algas e estrelas-do-mar.
Ala 6 (21 componentes)	Encantados da Floresta	Representa os Encantados que integram a Família de Surrupira na Encantaria maranhense. Composta por índigenas e caboclos selvagens, que não gostam de contato com a civilização. Conhecidos como feiticeiros e “quebradores de demanda”, foram cultuados na Casa das Minas como entidades de limpeza. Também são ligados ao Rei Sebastião e, portanto, relacionam-se ao mesmo tempo às águas do mar e às matas.
Ala 7 – Passistas (40 componentes)	Encantados do Fogo	Representa a Família de Encantados da Bahia, composta por caboclos farristas, sincretizados na umbanda com os Exus e as Pombogiras. Desde sua origem até os dias de hoje, o fogo é essencial para a prática do Tambor de Crioula, “afinado a fogo, tocado a murro, dançado a coice e chão”, como explica a fala popular. Para reforçar a simbologia do fogo, o acabamento de cada recorte de tecido vermelho que compõe a fantasia da ala foi realizado com selagem na chama de uma vela. Desta forma, a representação das labaredas em tecidos possui a lateral escurecida, marca do fogo que abre caminho para que a ala de passistas incendeie a Intendente Magalhães!

Rainha de Bateria Fernanda Florentino	Calor da Fogueira	“Quando uma escola de samba entrava no desfile, você olhava para trás e via um fogaréu”, declarou Mestre Marçal sobre os primeiros desfiles no Rio de Janeiro. Assim como os tambores da parelha, os instrumentos de percussão das baterias cariocas também eram originalmente afinados no calor de uma fogueira. Fernanda Florentino representa o calor que aquece e afina os tambores da Primeira Academia.
Bateria (130 componentes)	Tambozeiros da Rainha	Representam os tocadores da parelha no Tambor de Crioula, chamados de Tambozeiros, que em nosso desfile colocam os tambores do Maranhão em comunhão com os tambores do Morro do Engenho.
Ala 8 (32 componentes)	Lua Cheia	A lua assume papel relevante nas diversas lendas e na cultura de São Luís, como prova o cancionero popular: “Ó Lua linda prateada Que vem surgindo mais feliz Eu quero ver a estrela Dalva Outra vez em São Luís”
Ala 9 (30 componentes)	Touro Negro	Segundo a lenda, nas noites de sexta-feira, Dom Sebastião aparece na praia na forma de um touro negro, com uma estrela na testa. Se alguém conseguir atingir a estrela e ferir o touro, São Luís submergirá; do mar surgirá a cidade encantada com os tesouros do Rei.
Carro 2	Africanidades na Terra da Encantaria	As diversas lendas e mistérios que compõe a cultura popular em São Luís se fundiram à cultura Jeje Mina e influenciaram na formação do Tambor de Mina e do Tambor de Crioula.

Destaque Murilo Argollo	Serpente de Prata	Dan, a serpente que mordeu a própria cauda e deu origem ao mundo, renasce em São Luís. Mas ao contrário de Dan, a serpente prateada vive nas galerias subterrâneas da cidade e cresce sem parar, rodeando a ilha até que sua cabeça encontre o rabo. Quando a Serpente de Prata morder a própria cauda, haverá um grande terremoto que destruirá a civilização ludovicense.
3º SETOR: DOS FOLGUEDOS POPULARES À VOZ DOS TAMBORES DE CARNAVAL		
Ala 10 (25 componentes)	Bumba-meu-boi	Folguedo de São Luís, tradicionalmente encerrado com uma roda de Tambor de Crioula. Originalmente, as brincadeiras de Bumba-meu-boi e o Tambor de Crioula aconteciam sempre juntas, eram práticas interligadas. Ainda hoje não há matança de boi, sem uma roda de Tambor de Crioula em seu encerramento. A voz dos tambores se intensifica no mês de agosto, época da prática do Bumba-meu-boi.
Muso Hamylton Policarpo	São Benedito	O Santo Preto, padroeiro do Tambor de Crioula.
Musa Dandara Rodrigues	Devoção a São Benedito	Graças ao sincretismo com Toi Averekete, São Benedito é um dos santos católicos mais populares em São Luís, reverenciado tanto no Tambor de Mina quanto no Tambor de Crioula.
Ala 11 (24 componentes)	Pagadores de Promessa	A devoção a São Benedito é evidente nos chamados Tambores de Promessa, quando se promete realizar uma roda de Tambor de Crioula em homenagem ao Santo caso se alcance determinada graça.
Ala 12 (32 componentes)	Festejos Juninos	Outro período em que se observa uma maior concentração de rodas de Tambor de Crioula são as festas de São João, bastante tradicionais no Maranhão.

Musa Jéssica Guirgo	Anarriê!	A herança francesa em terras ludovicenses fica evidenciada em expressões utilizadas nas festas juninas, como “en arrière” (para trás, em francês). O comando <i>anarriê</i> indica o momento em que se deve voltar para o seu lugar de origem na dança da quadrilha.
Ala 13 (30 componentes)	Tambores ancestrais	Representa os tambores africanos que se encontram na ancestralidade de todas as formas de percussão da chamada Família do Samba no Brasil: “a negritude em resistência, com essência ancestral”!

Fonte: O autor.

DE SÃO LUÍS AO RIO DE JANEIRO – TAMBORES EM COMUNHÃO

Os tambores do Engenho
Saúdam os do Maranhão
Ressoa uma “toada-enredo”
A parelha em vibração
com matraca, pandeiro
E tamborim na marcação. (Jesus e Ramos, 2020).

Com base no trabalho de campo realizado em São Luís e contando com envio de material bibliográfico pelo Prof. Neto de Azile, diretor da Casa do Tambor, lancei-me à tarefa de elaborar a sinopse do enredo. Busquei abordar o tambor de crioula em toda sua ancestralidade africana e reforçar a familiaridade com o samba carioca:

(...) o Tambor de Crioula apresenta certas características que o associam ao gênero samba, aproximando-se, por exemplo, do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, do Jongo, praticado na região Sudeste, e mesmo de modalidades do Samba Carioca: o partido alto, o samba

de breque e o samba-canção – aspecto, de resto, já identificado pela bibliografia sobre o assunto ao cunhar o termo “família do samba”. Nesses sentido, pode-se constatar os seguintes traços convergentes e comuns: a polirritmia dos tambores, a síncopa (frase rítmica característica do samba), principais movimentos coreográficos e a umbigada. (Ramassote, 2006, p. 22).

Outra característica que as Escolas de Samba em seus primeiros anos de desfile tinham em comum com os grupos de tambor de crioula era a prática de afinar os instrumentos no calor de uma fogueira: “cada um saía com seu jornal no bolso. Está muito grave? Parou na calçada, acendeu o jornal, esquentou, bateu com a mão. (...) Quando uma escola de samba entrava no desfile, você olhava para trás e via um fogaréu” (Marçal, *apud* Cabral, 2011, p. 109, 110). Ademais, os grupos de tambor de crioula atualmente costumam ser dirigidos por líderes de grupos de bumba-meu-boi ou de alguma Escola de Samba de São Luís (Ferretti, 2006, p. 104), o que comprova a proximidade – ou poderia dizer intimidade – cultural de tais manifestações. As similitudes entre o samba e o tambor de crioula mereceriam uma resenha própria; aqui não me aprofundarei neste tema, apenas pontuo as características em comum que guiaram o meu olhar artístico no desenvolvimento do desfile. Questões que foram assim sintetizadas na sinopse:

Da roda da saia
À roda de samba
tudo gira, tudo roda:
- toada, toque, tambor,
improviso, umbigada,
requiebros e rodopios -.
Tudo é dança e circular. (Jesus e Ramos, 2020).

PUNGA, CRIOULA! – DO DIZÍVEL AO VISÍVEL

O projeto foi iniciado nos primeiros momentos da pandemia de COVID-19, com a redação da sinopse do enredo, em coautoria com a pesquisadora e poetisa Lúcia Helena Ramos. Trabalho realizado de forma remota, através de conversas em aplicativos de mensagens e reuniões virtuais. A sinopse de *Punga, Crioula!* era composta por três partes. Iniciava com uma *Apresentação* escrita de forma livre, informal e despretensiosa para despertar a benevolência e o interesse do leitor sobre o tema; seguida pela *Justificativa* fundamentada nos dados coletados nas pesquisas para contextualizar o leitor no universo cultural ludovicense e esclarecer a relevância de abordar o tambor de crioula no carnaval carioca na atualidade; finalizava com um poema, sendo esta parte a *Sinopse* propriamente dita, o dizível destinado a produzir as imagens literárias que deveriam guiar os compositores na criação do samba-enredo e que conduziriam o desenvolvimento visual do desfile.

Passando à etapa de desenhos, optei por desenhar primeiramente as alegorias. Por ser o único responsável pelo projeto cenográfico, pude produzir individualmente os croquis dos carros alegóricos, respeitando as determinações de quarentena e distanciamento social. Tão logo foram flexibilizadas as determinações de isolamento, com a possibilidade de reunião de grupos pequenos de pessoas, foram iniciados os desenhos de fantasias com parte da equipe de figurinistas atuando de forma remota e outra parte presencialmente. A princípio, acreditava-se que o desfile seria possível já no carnaval de 2021. Entretanto, o desfile foi adiado para 01 de maio de 2022, quando finalmente houve condições sanitárias para tanto.

Dentre as fantasias apresentadas, destaco inicialmente o

figurino da terceira ala, em referência a Toi Averekete, Vodun da Nação Jeje Mina relacionado ao mar e à pesca, cujas cerimônias religiosas praticadas pelos escravizados no Maranhão contribuíram para o surgimento do tambor de crioula. Após pesquisas relacionadas às características da divindade, juntamente com Felipe Cunha, estudioso das religiões de matriz africana, foram realizados estudos imagéticos (figura 1) para a elaboração do croqui do figurino (figura 2).

Figura 1: Estudo para a Ala Toi Averekete.



Fonte: Felipe Cunha, 2020. Acervo do autor.

Figura 2: Croqui da Ala *Toi Averekete*.



Fonte: Leo Jesus e Carolina Bianque, 2020. Acervo do autor.

Figura 3: Ala *Toi Averekete*. Engenho da Rainha, 2022.



Fonte: Fabrício Goyannes. Imagem cedida para o acervo do autor.

O croqui da ala *Encantados do mar* (figura 4) propunha uma silhueta renascentista, em referência aos navegadores europeus e a Dom Sebastião, rei português que desapareceu durante as Cruzadas, se incorporou ao imaginário popular lusobrasileiro e se integrou ao universo mitológico ludovicense. O costeiro⁵ tinha a forma de uma vela de embarcação rota e com aspecto de submersa há algum tempo. Para sua confecção, foi utilizada uma estrutura em vime. A proposta inicial era forrá-la com algodãozinho cru, que receberia posteriormente um tratamento de envelhecimento. Entretanto, por questões orçamentárias, foram realizados testes na busca de uma solução mais barata e que permitisse o mesmo efeito visual.

Figura 4: Croqui da ala *Encantados do mar*.



Fonte: Leo Jesus e Carolina Bianque, 2020. Acervo do autor.

⁵ Costeiros são estruturas que compõem a parte traseira de uma fantasia de Escola de Samba, normalmente confeccionadas em ferragem ou vime, forradas com tecido e decoradas conforme o croqui. A nomenclatura provavelmente se deve ao fato de que tais estruturas são encaixadas nos ombros do componente e formam uma espécie de fundo para a fantasia posicionado *nas costas* do desfilante.

Após comprovada a viabilidade do beneficiamento têxtil pretendido, os costeiros foram forrados com entretela. Para o envelhecimento da entretela, foi borrifada uma solução de aquarela silk na cor siena (figura 5). Em seguida, para criar uma sensação de profundidade e acentuar a impressão de apodrecimento, foi aplicado betume da judéia com uma esponja. A pintura de arte foi feita com colorjet, utilizando-se dois tons de verde para sugerir a presença de musgos. Ao final, a estrutura foi decorada com tiras de organza verde, que simulavam a presença de algas marinhas.

Figura 5: Processo de pintura de arte do costeiro da ala *Encantados do Mar*.



Fonte: Acervo do autor.

Como se tratava de material extremamente frágil, as velas de entretela não foram rasgadas conforme previsto no croqui. As estruturas tinham cerca de 1,5m de altura e seriam transportadas em caminhão pela agremiação até o local da concentração, onde seriam entregues aos componentes. Havia o risco de danificá-las nessa operação: caso os rasgos fossem feitos antes do transporte,

poderiam chegar ao desfile ainda maiores e desiguais, o que passaria a impressão de que foram acidentais, em vez de planejados. Desta forma, somente na concentração iniciamos o processo de corte da entretela para dar a impressão de velas rotas da embarcação. O resultado final (figura 6) ficou bastante satisfatório e foi elogiado pela imprensa e nos canais de transmissão do desfile na plataforma YouTube.

Figura 6: Ala *Encantados do mar*. Engenho da Rainha, 2022.



Fonte: Fabrício Goyannes. Imagem cedida para o acervo do autor.

O processo de criação e produção do desfile testemunhou relevantes questionamentos e protestos antirracismo no Brasil e no mundo, que se acentuaram conforme a pandemia escancarava as desigualdades raciais. A sinopse de um enredo sobre o tambor de crioula não poderia desconsiderar a sua potência enquanto manifestação de resistência dos escravizados no Maranhão:

O Tambor de Crioula tem voz! A negra voz, que para não se calar, reverberou no couro e nos corpos, rememorando a essência da liberdade perdida.

O Tambor de Crioula tem mistérios invisíveis! O transe libertava as almas de corpos aprisionados, garantindo aos escravizados a resistência espiritual necessária para suportar os sofrimentos. (Jesus e Ramos, 2022).

Optei por não representar visualmente escravizados, conforme poderia se imaginar a partir do trecho da sinopse acima transcrito, mas romper a ficção carnavalesca para apresentar a realidade dos seus descendentes na sociedade brasileira. Assim, foram convidados para desfilar na ala 14, pessoas pretas que perderam parentes assassinados por balas perdidas em confrontos entre a Polícia Militar do Rio de Janeiro e criminosos. Alguns eram moradores da própria Comunidade do Morro do Engenho, de onde se originou a Acadêmicos do Engenho da Rainha. Não usariam fantasia; vestiriam apenas uma calça e uma camiseta brancas com dizeres de ordem. Os únicos adereços carnavalizados seriam um boné em EVA vermelho e branco, para dar unidade visual ao grupo, além de uma placa de EVA moldada como uma espécie de muro de tijolos, em que foram pintadas frases de protesto (figura 7).

Figura 7: Ala *Vidas negras importam*. Engenho da Rainha, 2022.



Fonte: Fabrício Goyannes. Imagem cedida para o acervo do autor.

O desfile encerrava com uma celebração às práticas carnavalescas ludovicenses, dentre as quais se destacam as rodas de tambor de crioula. Seis destaques de chão fantasiavam-se como personagens tradicionais do carnaval: pierrôs, arlequins e colombinas em fantasias que mesclavam o vermelho – cor da agremiação – ao azul – em referência aos casarões azulejados do Centro Histórico de São Luís. À frente do grupo, desfilavam o segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira, cujos figurinos seguiam a mesma temática. Para transformá-los em Colombina e Pierrot sem perder as referências ao tambor de crioula, o figurinista Uilber Guarinho⁶ confeccionou em chita a saia da porta-bandeira e a calça do mestre-sala (figura 8), conforme as orientações do carnavalesco.

Figura 8: Segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira. Engenho da Rainha, 2022.



Fonte: Fabrício Goyannes. Imagem cedida para o acervo do autor.

⁶ Egresso do curso de Pós-graduação em Figurino e Carnaval da UVA, estreou como carnavalesco do GRES. Leão de Nova Iguaçu nos desfiles da Série Prata em 2025.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado conjunto das pesquisas artísticas e acadêmicas foi apresentado no desfile realizado no dia 01 de maio de 2022, pelo Grupo B da Liga LIVRES/RJ, na passarela da Estrada Intendente Magalhães.

Desde sua proposta, o enredo teve excelente recepção entre os diretores do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha e os moradores da Comunidade do Morro do Engenho. Ademais, o enredo também foi muito bem recebido pela diretoria da Casa do Tambor, que acompanhou a redação da sinopse e o processo de escolha do samba-enredo.

Em *live* transmitida nas redes sociais daquela instituição, a sinopse foi elogiada pelo Prof. Neto de Azile, que afirmou se sentir representado pelo texto, por parecer ter sido escrito por um maranhense.

O mesmo pôde ser observado em relação ao projeto de criação e produção das fantasias. Todos julgadores dos quesitos *Enredo* e *Fantasia*s atribuíram notas 10 (dez) ao tema e ao conjunto de figurinos, respectivamente, o que contribuiu para a conquista do título da competição pela Acadêmicos do Engenho da Rainha. Contribuíram, também, para a conquista dos prêmios de *Melhor Enredo* e *Melhor Conjunto de Fantasia*s e *Adereços* do Jornal Ritmo Carioca, além do prêmio de *Melhor Carnavalesco* do Jornal Gazeta do Rio.

Os praticantes de tambor de crioula também parecem ter validado o desfile, conforme registrado em redes sociais, merecendo destaque a postagem no Twitter do então Secretário da Cultura do Estado do Maranhão, Paulo Victor (PCdoB), repostada no perfil da Casa do Tambor no Instagram (figura 9).

Figura 9: Tuíte de Paulo Victor, Secretário da Cultura do MA, 2022.



Fonte: Perfil da Casa do Tambor no Instagram (@casadotambor_).

Os resultados alcançados, assim, demonstram que o desfile foi bem recebido por espectadores com diferentes perspectivas, comprovando a eficácia da metodologia utilizada na criação dos figurinos. Através do fazer artístico do carnaval, portanto, pude aplicar as minhas investigações teóricas a serviço da narrativa carnavalesca e assim permitir aos espectadores e aos julgadores a leitura adequada das mensagens codificadas nas imagens apresentadas em uma *mise-en-scène* significativa.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Samuel. **Itinerários da Criação:** Abismo, dobra e figurino. Rio de Janeiro: Boaz, 2017.

FILIPECKI, Elizabeth. A utilização de pranchas iconográficas na criação de figurinos de época para a teledramaturgia. *dObra[s]* – **Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 10, n. 22, p. 143–160, 2017. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/640>. Acesso em: 10 ago. 2024.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3.ed. SP: Perspectiva, 2008.

FERRETTI, Sergio. Mário de Andrade e o Tambor de Crioula do Maranhão. **Rev. Pós Ciências Sociais**, São Luís, v.3, n.5, jan./jul. 2006.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 1992.

JESUS, Leonardo Augusto de. Desdobramentos lítero-visuais da carnavalização do tambor de crioula. In: À.FLOR.DA.PELE: **Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2024**. Niterói: PPGCA, 2024. p. 144-156, Disponível em: https://06012811-3ce4-4d8c-b9cf-c419a4f77a26.filesusr.com/ugd/336d24_f630bb17afcb4af7a5a17002906be6a8.pdf. Acesso em 03 nov. 2025.

JESUS, Leonardo Augusto de; RAMOS, Lúcia Helena. **Punga, Crioula!** Sinopse de enredo do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha, 2020. Disponível em <<https://sambanaintendente.blog/2020/06/07/academicos-do-engenho-da-rainha-divulgou-seu-enredo-para-2021/>>. Acesso em nov. 2024.

RAMASSOTE, R (coord.). **Os Tambores da Ilha**. São Luís: IPHAN, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ENREDANDO O ENREDO CARNAVALESCO

Clark Mangabeira

INTRODUÇÃO

Tudo começou em 1975, em um desfile da Escola de Samba União da Ilha do Governador. Minha mãe desfilou imponentemente pela Escola dos nossos corações, que disputava com o enredo “Nos confins de Vila Monte”. Minha mãe, natural de Belém do Pará, se encantou e viveu a partir dali intensamente o Carnaval. E eu estava lá, de alguma forma.

Figura 1: Minha mãe, Maria, desfilando pela União da Ilha, 1975.



Fonte: Acervo pessoal.

Em 2017, para preparar o carnaval da Viradouro na então chamada Série A do carnaval carioca, espécie de segunda divisão da competição carnavalesca, na qual as Escolas de Samba disputam para ascenderem ao Grupo Especial, o grupo da elite das Escolas de Samba cariocas, o professor carioca Victor Marques e eu fomos chamados pelo carnavalesco Edson Pereira para escrever o enredo “Vira a cabeça, pira o coração: loucos gênios da criação”.

Era minha estreia como enredista de uma Escola de Samba. E uma estreia com o pé direito. No desfile, em 2018, fomos campeões da Série A e a Viradouro ascendeu ao Grupo Especial. Desde então, Victor Marques e eu escrevemos enredos da Vila Isabel, Unidos de Padre Miguel, Mocidade Alegre (SP), GRES Em Cima da Hora, Unidos de Bangu, Camisa Verde e Branco (SP) dentre outras, e seguimos firmes pelos caminhos sempre tortuosos do carnaval, aprendendo a cada ano que passa o ofício difícil de ser enredista, ou seja, o responsável pela criação da história, do tema que a Escola desfilará na Avenida.

E na Sapucaí, cabem sempre muitas histórias. Sempre digo, por exemplo, que, no meu caso, foi o Carnaval, o campo, que me achou primeiro: em que pese toda minha vida acadêmica ter sido organizada em outras frentes de pesquisa, a partir do momento em que comecei a trabalhar na criação dos desfiles, estava fisgado. O Carnaval me cooptou, me capturou. O campo redesenhou meu trajeto.

Vieram carnavais, artigos, mais carnavais, mais artigos, até a chance de fazer um estágio pós-doutoral na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Retornei, portanto, à minha casa desde sempre, onde me graduei e me doutorei pelo Museu Nacional/UFRJ, para agora adentrar os portões da Escola de Belas Artes, essa Escola tão simbólica para o Carnaval, devido aos diversos e múltiplos artistas que passaram pelas suas cadeiras e participaram ativamente da festa.

Assim, na proposta deste artigo, objetivaremos destrinchar teoricamente o que se chama “enredo”, esse quesito de julgamento de um carnaval e, também, ofício dos enredistas, dentre os quais me enquadro e, mais ainda, alma do desfile.

ENREDO EM DESFILE OU DESFILANDO O ENREDO¹

Nesse contexto, definido o “objeto” da análise, vale tecer algumas considerações gerais sobre os desfiles, para contextualizar o universo proposto. Assim, destaca-se que os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, seguindo a interpretação de Maria Laura Cavalcanti, podem ser compreendidos como um grande evento anual de natureza artístico-festiva. Eles obedecem a um calendário próprio e desenvolvem, ao longo do ano, um processo contínuo de criação que culmina em sua apresentação na Sapucaí (Cavalcanti, 1999).

Sendo as Escolas de Samba “uma forma associativa” (Menezes, 2020), grêmios recreativos que competem entre si pela vitória em noites alternadas, divididos em grupos que os classificam segundo critérios de importância e visibilidade baseados na colocação do ano anterior (por exemplo, na Sapucaí, primeiro desfila a Série Ouro – antiga Série A –, composta por Escolas que almejam uma vaga no

¹ Este ensaio resulta de uma série de investigações sobre enredos carnavalescos, constituindo-se como desdobramento e síntese de publicações anteriores. Algumas ideias e seções aqui desenvolvidas foram apresentadas parcialmente em versões preliminares ou discutidas teoricamente em trabalhos anteriores do autor. Para referência e aprofundamento, sugerem-se os seguintes textos: MANGABEIRA, Clark. **Da Sapucaí, assombro holístico: breve (re)ensaio sobre o carnaval e o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro**. Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som. Rio de Janeiro, ed. especial, p. 338-363, 2020; MANGABEIRA, Clark; ARAUJO, Victor Marques de. **O que é um enredo? Exemplo etnográfico de criação do enredo para o Carnaval de 2024 da Escola de Samba União da Ilha do Governador**. Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 34-61, 2024; MANGABEIRA, Clark; GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Aquelas belas vidas que desfi(l)amos: biografias, Escolas de Samba e propostas culturais**. Revista Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades, Teresina, v. 4, n. 2, p. 1-14, 2022; GUIMARÃES, Helenise Monteiro; MANGABEIRA, Clark. **Vivências carnavalescas: da criação à ação, enredando conhecimentos no desfile de uma escola de samba do Rio de Janeiro**. In: MENEZES, Ana Maria Ferreira; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque; RIBEIRO, Silvar Ferreira; SAMPAIO, Tiago Santos (org.). *Gestão do conhecimento e aprendizagens colaborativas: perspectivas multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2024.

desfile do Grupo Especial, ou seja, uma vaga entre as Escolas com maior prestígio no Carnaval carioca, e que desfilam no domingo e na segunda-feira carnavalescas na Avenida), os cortejos apresentam, no formato de enredo, uma história ao público e aos jurados, um tema desdobrado visual e semanticamente em fantasias, alegorias, etc.

Segundo Maria Laura Cavalcanti (1999), dentro do escopo de definição de um plano de fundo mais geral sobre os desfiles, a compreensão destes se dá a partir de três vetores complementares. Primeiramente, há uma “dimensão agonística desta festa carnavalesca” (Cavalcanti, 1999, p. 74), tratando-se de um campeonato com regras definidas em conjunto pelas Escolas de Samba de cada grupo específico.

Em segundo lugar, os desfiles possuem uma “forma artística altamente elaborada” (Cavalcanti, 1999, p. 75), estando o enredo, ou seja, o tema ou história que a Escola está contando na Sapucaí, segundo Cavalcanti (1999), no centro de uma produção artística que, ao longo do ano, se desdobra em alegorias, fantasias e música (o samba), de maneira que:

A narração do enredo no desfile organiza-se em torno da tensão existente entre a linguagem plástica (a visualidade das fantasias e alegorias) e a linguagem musical (o samba cantado pelo puxador acompanhado pelo coro de todos as alas e pela poderosa percussão da bateria). O movimento linear da escola com a evolução dançante das alas concilia a visualidade com o ritmo e a música, reunindo as dimensões espetacular e festiva de um desfile (Cavalcanti, 1999, p. 75).

Cavalcanti (1999) ainda define um terceiro viés, a dimensão urbana dos desfiles que, historicamente, durante todo o processo

de construção do espetáculo, mobilizou e mobiliza a cidade do Rio de Janeiro (centro, bairros e subúrbios) e colocou diversas camadas sociais, médias e populares, em constante relação e mediação de troca cultural para a realização do cortejo.

Por fim, para Cavalcanti (2002, 2012), o desfile apresenta uma dinâmica artística intrincada, reconhecida em seu caráter de festa espetacular de natureza extática e ritual. Sua passagem pela Sapucaí se apresenta num “tempo-fluxo intenso, alegre e contínuo” (Cavalcanti, 2006), buscando principalmente o título, mas também provocando, segundo a autora, a “impressão de deslumbramento”. Cavalcanti salienta que no tempo/espço do desfile, a visão sinestésica é “integrada à corporalidade” (Cavalcanti, 2012, p. 165), trazendo aos seus agentes e ao público uma nítida sensação de arrebatamento.

Partindo deste universo teórico, entender artisticamente a dinâmica de significação de um desfile parece repousar sobre a necessidade de compreensão dos desfiles das Escolas de Samba do ponto de vista analítico que percebe o espetáculo a partir de uma dinâmica de totalidade. Propõe-se compreender que o caráter espetacular desses desfiles decorre de uma dinâmica capaz de reunir elementos diversos — artísticos, culturais e organizacionais — em uma apresentação planejada para se constituir como um todo integrado.

A ideia de totalidade dos desfiles apreende em si, assim, uma proposta de percepção dos mesmos a partir de um encadeamento de signos diversos que, em conjunto, propõem uma significação artística no/do desfile. Nessa esteira, a própria Cavalcanti define os desfiles como “festas-totais a imbricarem muitos ângulos e aspectos da realidade cujo sentido integrado importa apreender” (Cavalcanti, 2002, p. 38). Em um sentido mais amplo, essas festas podem ser vistas

como experiências que articulam dimensões econômicas, religiosas, artísticas e sociais, conformando-se como um “fato social total” (Mauss, 2003). Esse processo de múltiplas influências é essencial para a realização do desfile-arte apresentado pelas Escolas de Samba na Sapucaí (Maia, 2010).

Nessa trama de potência de significação, por um lado, diversos níveis de realidades sociais estão imbricados em um desfile, ao mesmo tempo em que, por outro lado, linguagens variadas – verbais e não-verbais (Maia, 2010); plásticas e sonoras (Cavalcanti, 1999) – conjugam-se para realizar artisticamente o desfile na Sapucaí. Nessa dinâmica, na totalidade de elementos interinfluenciando-se no desfile, realidades sociais se manifestam em um “evento crítico” (Menezes, 2020), que plasma narrativas ficcionais na Avenida na medida em que temas são carnavalizados.

Em paralelo, portanto, a uma totalidade enquanto festa, a lógica de totalidade artística que se depreende de um desfile de Escola de Samba já fora prevista pelo carnavalesco Joãozinho Trinta na narração de um dos seus enredos, o famoso “Ratos e Urubus, larguem minha fantasia”, desfilado pela Beija-Flor em 1989. Na sinopse, ou seja, no resumo do enredo, Trinta lançou bases para entendermos a lógica artístico-significativa de um desfile enquanto espetáculo-arte. Para o carnavalesco,

O desfile das Escolas de Samba é hoje considerado o maior espetáculo da Terra em termos de grandeza, criatividade e vibração. Por ser um espetáculo completo, o desfile pode ser nomeado como nossa verdadeira ÓPERA DE RUA. Todos os componentes de uma Ópera erudita estão presentes na estrutura da Escola de Samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela

música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação (Trinta, galeriadosamba.com.br, 1989).

Embora o termo “ópera de rua” possa engendrar críticas teóricas por seu caráter eurocêntrico, nos limites deste ensaio este termo é assumido como dado etnográfico, posto que dito no e pelo campo carnavalesco, aqui servindo de exemplo para se destacar a característica de totalidade do desfile. Assim, como “ópera de rua”, diz Trinta, um desfile é um “espetáculo completo” (Trinta, 1989), congregando elementos artísticos múltiplos para, em um primeiro plano, criar o enredo a partir da percepção e potência de linguagens artísticas diversas que deverão ser alocadas conjuntamente a fim de, em um segundo plano, permitir o desdobramento do próprio enredo enquanto uma história contada por aquelas várias linguagens artísticas na Avenida.

Trata-se, conseqüentemente, de um movimento duplo em paralelo. Primeiro, um movimento centrípeta, de criação do tema carnavalizado no e do enredo, levando-se em consideração as diversas manifestações artísticas que confluirão para a história a ser desfilada. E, segundo, um movimento centrífugo, de desdobramento da criação do tema carnavalizado a partir do enredo, desdobrando-o nas efetivas realizações visuais e sonoras que compõem o desfile na Sapucaí para deleite estético e emocional do público, desfile este julgado a partir da harmonia, que averigua a relação entre o canto dos desfilantes e o ritmo de percussão da bateria (Cavalcanti, 2006), e da evolução, o desempenho de movimento de “como passou” a Escola pela Avenida.

Nessa totalidade centrípeta e centrífuga de criação artística do tema carnavalizado no e a partir do enredo, Isaac Montes (também

conhecido como Izak Dahora) destaca a qualidade de o desfile de uma Escola de Samba ser uma obra de arte total (Montes, 2016). Como composição de variadas linguagens artísticas,

Os contemporâneos desfiles das escolas de samba notabilizam-se por teatralidade que a cada ano avança em ousadia no que diz respeito à quantidade de formas de arte reunidas. Música, artes plásticas, dança, teatro, vídeo, performance, poesia, arquitetura e outras artes integram, em cada desfile, um apanhado não só de formas e linguagens artísticas, como também de materiais e elementos heteróclitos, todos razoavelmente “harmonizados” ou encenados em um sentido totalizante de obra (a partir de estruturas exigidas por quesitos como “harmonia e “enredo”) (Montes, 2016, p. 35).

Conjugado como obra de arte total, pensado para se manifestar a partir de múltiplas manifestações artísticas a partir do enredo, que serve como centro de atração, em termos de significação, de todos os elementos, no desfile, “na rede sinestésica estabelecida (por incontáveis formas, cores, volumes, sons, tessituras), em que a presença é mobilizada no emaranhado de tantas informações sensoriais, todos os elementos devem operar em ‘harmonia’” (Montes, 2016, p. 39), resultando em uma experimentação artística de variadas linguagens que se interinfluenciam complementarmente, de forma que, “nesse jogo de traduções e interdependências, uma relação faz-se essencial: a complementariedade entre a história que se vê (plástica e corporal) e a história que se conta e canta (o samba-enredo)” (Montes, 2016, p. 39). Consequentemente, o enredo é desdobrado na Sapucaí, esgarçado semanticamente nas fantasias e alegorias, cantado no samba, dançado, sambado, desfiado:

O enredo, portanto, pode ser entendido como algo entre o roteiro do espetáculo e o mote do improviso oral, pois, embora assuma a forma de uma sinopse – um texto escrito em prosa ou verso –, no decorrer do Carnaval ele vai se desdobrar em várias formas expressivas e materiais que, sendo polifônicas, múltiplas, encorpadas, materializadas e performadas, deverão se articular e se harmonizar, diante da plateia e dos jurados, para contar multissensorialmente uma história em movimento. Enfatize-se a ideia de “desdobramento” do enredo, pois, mais do que a reiteração da mesma coisa nas diferentes formas expressivas do desfile, pode haver sua remodelagem, isto é, ele pode assumir um perfil específico, agregar novos elementos, adquirir destaques, esperados ou surpreendentes, admitindo-se uma série de variações no canto, na dança, na batida (Menezes, 2020, p. 11).

O resultado sinestésico, de deslumbramento, emocional e artístico, é consequência dessa relação de partes – alas, alegorias, enredo, samba etc. – constituindo um todo – o desfile em si –, tudo dado a partir da potencialidade significativa do tema carnavalizado no enredo, seu conceito, restando um “assombro holístico”:

Se no “assombro” domina a experiência emocional e emocionante reativa ao desfile, fragmentadamente assistido e recepcionado (Cavalcanti, 2012), o “holístico” aponta na direção da construção de sua significação dada pela interação entre as diversas partes que o compõem sempre consideradas relacionalmente, nunca isoladamente; e, ao mesmo tempo, entre a relacionalidade das partes do desfile e as várias vozes que com ele e/ou a partir dele dialogam [...] (Mangabeira, 2020, p. 359).

Assombrados, portanto, pelo enredo e pelos desfiles, diante da totalidade do desfile, continuemos a nossa caminhada de enredar os enredos.

ENQUADRANDO O ENREDO

No já longínquo mês de março de 2020 de um mundo pré-pandêmico, eu acompanhava os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro na Sapucaí não apenas como folião, mas também na qualidade de coautor, ao lado do professor Victor Marques e do carnavalesco Edson Pereira, do enredo “Gigante pela própria natureza: Jaçanã e um índio chamado Brasil”, que a Unidos de Vila Isabel havia preparado para aquele carnaval.

Diante do nervosismo que antecede o desfile e assistindo às apresentações das Escolas coirmãs do alto da arquibancada ao lado de amigos, fui surpreendido pelo descontentamento de uma amiga que, assistindo *in loco* o carnaval pela primeira vez e vendo as alegorias e fantasias passarem na sua frente, reclamava que não estava entendendo *muito pouco*.

Segundo essa amiga, “assistir ao vivo ao desfile sem saber os detalhes do enredo é como ouvir um jogo de futebol pelo rádio”, pois faltavam, para ela, elementos mais amplos de significação que permitissem o entendimento pleno do que se via. À falta de clareza da narrativa, sem uma explicação pormenorizada disponível das partes que passavam na Avenida, restava, para o espetador presente, um entendimento a princípio menor do que a Escola havia preparado.

A desgostosa fala dessa amiga trouxe importantes *insights* para minha atuação como enredista e, principalmente, para pensar o carnaval e os desfiles das Escolas de Samba de maneira acadêmica, a partir do empuxo de significação que o enredo – quesito de

julgamento e eixo de entendimento do desfile – delinea e impõe.

Se há falta de clareza direta dos elementos enredísticos para o público que assiste aos desfiles presencialmente na Sapucaí, o qual provavelmente deve apenas saber o nome do enredo que a Escola apresenta e que ouve o samba-enredo que o resume musicalmente, por outro lado, para a criação do desfile, todos os pormenores do enredo, ou seja, todos os detalhamentos e caracterizações de todos os itens do desfile são cruciais para edificação do espetáculo.

Assim, portanto, considerado como elemento crucial para recepção do público e, mais incisivamente, como base incontornável da criação do espetáculo, parece óbvio que, sem enredo, não há desfile. Se, de fato, como reclamava minha amiga, apenas os jurados e a mídia que transmite os desfiles pela televisão têm acesso privilegiado ao enredo a partir do *Livro Abre-Alas* – espécie de caderno de justificativas que contém todas as informações e explicações da história que se apresenta na Avenida e que é disponibilizado ao grande público apenas *após* o carnaval –, por outro lado, para a criação do desfile, a apreensão do todo que é o enredo e de todas as partes que o compõem deve estar absolutamente clara para a equipe de criação, tanto para escrita das qualificações textuais – explicações de fantasias, alegorias, histórico e sinopse do enredo –, quanto para composição efetiva dos elementos plástico-visuais que serão vistos no Sambódromo.

Paralelamente, apesar de o público presente na Sapucaí, no momento de apresentação do desfile, ter pouca informação textual acerca dos elementos visuais que compõem o enredo, este, embora pela tangente, ainda persiste como eixo de significação: se minha amiga reclamava da falta de detalhamento do enredo, por outro lado compreendia o *tema* geral do desfile de cada Escola, proposto

exatamente pelo enredo, perceptível seja a partir do nome do mesmo, seja a partir do samba-enredo, que o resume musicalmente.

A partir dessa perspectiva, um desfile, por exemplo, de fácil leitura, é exatamente aquele que possibilita ao espectador identificar o que se vê dentro do enredo que está se contando, ou seja, perceber quais são as minúcias das fantasias e alegorias etc., e como elas estão contando a história, o que representam dentro da história/enredo que a Escola de Samba levou à Sapucaí.

Nesse contexto, e levando-se em consideração que a enorme maioria dos espectadores, paralelamente, tem (algum) acesso aos detalhes do enredo, visto que assistem aos desfiles de casa, a partir de onde, pela televisão, os comentários midiáticos vão suprindo lacunas sobre o entendimento do desfile com base nas informações constantes no *Livro Abre-Alas*, convém retornarmos à ideia de que o enredo é peça central dos desfiles carnavalescos: como eixo de significação, ele enquadra o desfile por todos os lados.

Pensando no Desfile das Escolas de Samba sincronicamente, o enredo se enquadra dentro de um panorama mais amplo de interconexão com outras linguagens artísticas, resultando na construção do desfile como uma totalidade articulada de diferentes manifestações artístico-culturais. O enredo é, assim, parte de uma engrenagem de linguagens artística em relação, que resultam no espetáculo do desfile.

Carlos Eduardo Santos Maia (2010), também a partir de trabalhos de Marcel Mauss e lastreado pelas já tradicionais interpretações de Maria Laura Cavalcanti, resume a festa carnavalesca como *fato social total*, a imbricar e articular diversas ordens – religiosa, econômica, cultural, artística etc. – da realidade social na feitura da folia e do desfile em si.

Se os desfiles agenciam diversos atores e variados escopos da realidade social, conjugando a estética carnavalesca com elementos econômicos – visto que há uma rede de trabalho e monetização no/do desfile –; elementos geográficos – visto que o Carnaval envolve toda a cidade do Rio de Janeiro –; linguagens artísticas variadas – samba (música), visualidades, esculturas, pinturas, figurino etc. –; dentre outros, e exatamente tal conjugação de diferentes linguagens que constitui a tônica dos desfiles e do espetáculo, desde as visualidades à narrativas, refletidas especialmente no enredo e na letra do samba-enredo.

Nesse sentido,

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro é uma festa que exemplifica aquilo que Marcel Mauss denominou “fato social total”, já que aí se exprimem de modo entrelaçado as instituições econômicas, jurídicas, religiosas, morais, políticas, além de fenômenos estéticos e morfológicos. Em sua dimensão simbólica, o desfile se serve de uma infinidade de linguagens que estabelecem a comunicação entre os atores sociais implicados, posto que [...] a linguagem é fenômeno fundante do homem como ser simbólico e social. Nota-se no desfile o recurso a linguagens não verbais, como a sonoridade instrumental, a dança, os gestos, a indumentária e os elementos alegóricos, bem como a linguagens verbais expressas nas sinopses dos enredos e nos sambas a partir daí compostos (Maia, 2010, p. 109).

Sendo a linguagem verbal parte integrante do desfile, o enredo é o seu clímax. Sem enredo, como já comentado, não há desfile. Logo, como eixo para a criação dos desfiles e, ao mesmo tempo, como eixo

para significação do desfilando/desfilado para o público, o enredo representa o ponto de ressonância da significação para a realização artística e o esteio significativo da recepção pelo espectador. É o enredo o centro pulsional do jogo de significações que os elementos que desfilam representam, tudo estando, portanto, ligado ao enredo e ao tema que ele sinaliza.

Izak Dahora (2019), analisando os desfiles como uma *arte total*, ou *obra-de-arte total*, que congrega inúmeras linguagens artísticas na sua construção, destaca a necessária harmonia entre todas estas linguagens, a fim de que a narrativa seja plausível e realizável na Avenida:

A multiplicidade de elementos envolvida em cada desfile de escola de samba é algo tão impressionante que muitas vezes pode ser difícil ao espectador racionalizar que em tal manifestação existe uma operação simultânea e cuidadosa dos seus diversos elementos, os quais não nascem justapostos, mas são orquestrados da forma mais harmônica possível.

Música, cenografia, figurino, teatro, dança, performance, *body art*, vídeo, arte pública, caracterização, circo... ou se quisermos, samba-enredo, alegorias, fantasias, pintura, esculturas, dramatizações, coreografias, performances, instalações e outras expressões – são desenvolvidas para comporem na Avenida uma mesma narrativa que desfila diante do público (Dahora, 2019, p. 55).

Se todas estas linguagens artísticas convergem para uma narrativa na Avenida, é necessariamente porque há uma narrativa – textual – que lhe dá suporte. Em um plano inicial, conseqüentemente, o enredo é a definição de antemão dessa narrativa a ser desfilada e

contada a partir de múltiplas plataformas artísticas e, ao mesmo tempo, o centro que irradia a significação de todos os elementos, alocando uma função e um significado a cada parte do desfile.

Fantasia, alegorias, esculturas, samba-enredo, tudo parte do enredo e a ele retorna, definindo o esquema narrativo completo e articulado que o cortejo mostra ao público. Se o enredo é base da criação carnavalesca, é também contexto de significação para os espectadores. Logo, todas as linguagens artísticas conjugadas nos desfiles apontam na direção do tema construído no e pelo enredo, cujo encadeamento narrativo deve ser respeitado.

Nesse contexto, em um plano mais profundo, Maria Laura Cavalcanti (2006) destaca o processo de transformação que os desfiles realizam: o enredo é transformado em fantasias, alegorias e samba-enredo, compondo a narrativa mostrada ao público a partir de diversas linguagens artísticas conjugadas. Mais, o enredo desdobrado em elementos plástico-visuais e sonoros deve ser desfilado a partir de uma “integração harmoniosa” (Cavalcanti, 2006, p. 29) de todas as partes constituintes do desfile, este devendo se basear na comunicabilidade com os espectadores (Cavalcanti, 2006).

O enredo, como a narratividade do desfile de uma Escola de Samba, esse “híbrido sonoro-verbal-visual” (Dahora, 2019, p. 79), determina assim o arco dramático do cortejo (Dahora, 2019), com a pontuação das etapas da história desfilada e designação do lugar de cada parte do desfile nessa mesma história. O samba-enredo, por sua vez, sonoriza o enredo e o encadeamento narrativo por ele proposto, e, quanto mais elementos da sinopse do enredo – resumo ou argumento do enredo em forma de texto que é disponibilizado à mídia e aos compositores – o samba conseguir justapor e arregimentar, mais clara ficará a narrativa enredística (Dahora, 2019), com maior acomodação

harmoniosa entre o que se vê, o que aquilo que se vê significa e o que se canta.

Com tamanha funcionalidade e importância, o enredo é, portanto, o fio condutor *par excellence* do desfile ou, em outras palavras, “o componente basilar de toda a estrutura de sentido dos desfiles” (Quesado, 2006, p. 127). Segundo Julio Cesar Farias (2007), o enredo é tanto um quesito de julgamento – que é avaliado em sua concepção, a ideia básica do tema apresentado pela Escola, e na sua realização, como o tema foi adaptado e apresentado nas partes sequenciais que compõem o desfile (alas, alegorias etc.) –, bem como o próprio tema recortado e delimitado pela e para a narrativa que a Escola desfila.

O enredo, necessariamente, é um subtema, um recorte de um tema mais amplo, sinônimo, portanto, do tratamento narrativo que é dado a este tema (Farias, 2007). Como uma “trama narrativa”, o enredo propõe os significados que permitem a leitura do desfile, sendo o “elemento de controle maior sobre o processo de leitura” (Simões *apud* Farias, 2007, p. 15).

Como roteiro do desfile, paralelamente, o enredo é ainda a sucessão de atos e cenas que se desenrolam na Avenida, “desenvolvido numa rede de relações de significados que convergem para o mesmo tópico” (Farias, 2007, p. 17). O enredo interliga todas as partes do cortejo a partir do seu tema central proposto, dando-lhes sentido em relação ao tema tratado pelo e no enredo.

Nesse sentido, o enredo organiza o desfile, dota-o de significado, qualifica o tema apresentado, conta uma história e é a cola a conectar todas as partes do desfile.

CONCLUSÃO CARNAVALIZADA

O enredo é uma história. Mais ainda: é uma história contada de uma certa maneira, uma história carnavalizada. Não há enredo desvinculado do processo de carnavalização: trata-se de uma forma própria de ficcionalizar, que transforma ideias em visualidades, performances e sonoridades desfiladas na Sapucaí. A criação pode se dar tanto no plano textual — garantindo coesão e coerência — quanto na transposição para alegorias e fantasias, articulando mundos inventados, cantos repetidos e imagens que marcam os episódios principais do desfile:

Nesta escrita que aqui desfila, o **enredo** é a narrativa do mundo inventado, o **samba de enredo** é a atmosfera respirada por meio do canto continuamente repetido, cuja letra anuncia o referido mundo durante toda a existência do desfile, as **alegorias** são os relevos que acentuam e recortam os episódios de maior importância do enredo e a **fantasia** é a pele reveladora dos seus habitantes (Palheta, 2019, p. 57).

Realidade ficcional que embasa o desfile (Quesado, 2006), portanto, o enredo se coloca como pilar semiótico do todo desfilado. Criação carnavalizada, o enredo é o eixo de tematizações que dá base ao desfile. Se ele representa e é um recorte dentro de um tema, além de uma maneira específica de contar/desfilar esse mesmo recorte de um tema – o que, inclusive, permite que enredos sobre temas parecidos ou iguais sejam completamente diversos e diferentes na Sapucaí –, é no esteio da criação imaginativa que os enredos são montados.

Assim,

O **enredo carnavalesco** é uma narrativa impulsionada pela imaginação, onde “quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nascem juntas” (Leite, 1994, p. 6). Imaginação e Ficção são imprescindíveis ao enredo carnavalesco, e produzem narrativas de realidades inventadas, inspiradas em realidades existentes ou em realidades existentes convertidas em realidades imaginadas (Palheta, 2019, p. 58).

Se um desfile de Escola de Samba contemporâneo é baseado em um enredo, este é um tema recortado e tratado pela carnavalização. Mais: na e pela carnavalização do enredo, amplia-se o escopo do imaginativo e imaginado, com vistas ao que será desfilado. Não há, portanto, desfile que não se aloque pelo e no processo de carnavalização.

Mikhail Bakhtin (1987), no seu já clássico trabalho sobre Rabelais e tratando exclusivamente da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, destrincha a carnavalização como um processo inerente às festas populares. O riso e a “organização cômica” (Bakhtin, 1987, p.4) são elementos estruturais da carnavalização, cujo ápice, para o autor, é a constituição de um segundo mundo e de uma segunda vida que se opõe à hierarquia e oficialidade do cotidiano, da vida comum e mundana. Calçado na paródia, assim, nessa segunda existência que ocorre no período carnavalesco, o princípio cômico “que preside aos ritos do carnaval liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada)” (Bakhtin, 1987, p.6).

O *princípio cômico* e a *paródia* estão na base, portanto, do jogo da carnavalização. Segue Bakhtin (1987) alocando, ainda, tais elementos em relação ao *jogo*, àquilo que se joga nas formas teatrais. Entra em cena a ideia de *representação*, também cara ao processo de carnavalização, visto que o jogo jogado no carnaval, afim do teatro, é um jogo representado, motivo pelo qual as hierarquias são passíveis de serem quebradas e/ou invertidas.

No carnaval, nesse jogo de representações afim do espetáculo teatral, os indivíduos não são meros espetadores para Bakhtin, mas são efetivamente aqueles que vivem o jogo, que o sentem, de maneira que a única vida possível que surge, nos festejos carnavalescos da Idade Média e do Renascimento, seria uma *vida festiva*, jogada porque vivida e vivida porque jogada, sendo ontologicamente o plano de existência na e durante a festa: “em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência” (Bakhtin, 1987, p. 7).

Se a vida efetivamente se representa no carnaval, ou melhor, se *uma* vida se representa como real no período carnavalesco, no cerne do processo de carnavalização está a ideia de representação, de uma vivência representada, porém sentida como vida “real”, uma *vida festiva*, assim vivida porque o jogo carnavalesco a permite, elencando-se como princípios de vivência a comicidade e a paródia, e instaurando-se a *segunda vida*:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro,

das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (Bakhtin, 1987, p. 8-9).

Desregramento e incompletude estão em jogo e sendo jogadas na vida carnavalesca: a carnavalização, pela paródia e comicidade, parece apontar ao desregramento e da *vida alegre* carnavalesca (Bakhtin, 1987), latente de possibilidades mil diante da seriedade acachapante do dia a dia. Assim, representa-se uma vida possível, representa-se vidas possíveis e, nesse jogo de representação, a vida torna-se o próprio jogo – vive-se o jogo como vida.

Diante, portanto e concluindo, do exposto, na atualidade dos espetaculares desfiles das Escolas de Samba que se baseiam em um enredo como pilar da significação, mais do que englobar e ser resultado do processo de carnavalização pelo viés da inversão de hierarquias, o enredo se constitui carnavalizado a partir do aspecto da representação que a carnavalização encerra e, mais ainda, da paródia, que é um dos seus elementos basilares.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Hiram. **A Cartilha das Escolas de Samba**. Rio de Janeiro: Hiram Araújo, 2012.

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

BARREIRA, Marcelo. A carnavalização da cultura. In: SILVEIRA,

Ronie Aleksandro Teles da. (Org.). **O carnaval e a filosofia**. Porto Alegre: Editora Fi, 2016, p. 11-32.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval carioca dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura. **O rito e o tempo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAVALCANTI. Espetacularidade, significação e mediação: as alegorias no Carnaval carioca. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, v. 13, n. 2, p. 31-43, 2001.

CAVALCANTI. Os sentidos no espetáculo. In: **Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.

CAVALCANTI. Tempo Ritual: os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. In: **TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano X, nº 14, p. 27 – 39, 2006.

CAVALCANTI. Alegorias em ação. In: **Sociologia & Antropologia**, v.01, n. 01, p. 233-249, 2011.

CAVALCANTI. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. In: **ILHA**, v. 13, n. 1, p. 163-183, (2011) 2012.

CAVALCANTI. As escolas de samba e suas artes mundo afora. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá (orgs.). **Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 13 – 34.

COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

CUNHA, Olivia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. In: **MANA**, n. 10(2), pp. 287-322, 2004.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DAHORA, Izak. **Arte total brasileira – a teatralidade do “Maior Show da Terra”**. Niterói: Editora Cândido, 2019.

FARIAS, Julio Cesar. **O Enredo da Escola de Samba**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2007.

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

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

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no Carnaval carioca**. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992a.
GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Anexos de entrevistas - Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no Carnaval carioca**. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992b.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Batalha de Confete e Coretos Carnavalescos: o desenho de uma paisagem efêmera no carnaval carioca nas décadas de 1930 a 1950. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**. Vol. 8, n. 2, 2011.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. As Áfricas de Pamplona e o Debret da Trinca: “figurinos” monumentais do carnaval carioca. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 181-199, nov. 2013.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Escola de Belas Artes no carnaval carioca: uma relação secular e a revolução nas escolas de samba. **Arquivos da Escola de Belas Artes**, Rio de Janeiro, n.16 p.73-87, dez. 2003.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro; MANGABEIRA, Clark. Vivências carnavalescas: da criação à ação, enredando conhecimentos no desfile de uma escola de samba do Rio de Janeiro. In: MENEZES, Ana Maria Ferreira; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque; RIBEIRO, Silvar Ferreira; SAMPAIO, Tiago Santos (org.). **Gestão do conhecimento e aprendizagens colaborativas: perspectivas multidisciplinares**. Salvador: EDUFBA, 2024.

LEOPOLDI, José Sávio. Escolas de samba, blocos e o renascimento da carnavalização. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 27-44, nov. 2010.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MAIA, Carlos Eduardo Santos. Soltando o verbo: ratos e urubus, diretamente o povo escolhia o presidente. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.7, n.2, p. 109-125, 2010.

MANGABEIRA, Clark. Da Sapucaí, assombro holístico: breve (re) ensaio sobre o carnaval e o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. **Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**. Rio de Janeiro, ed. especial, p. 338-363, 2020.

MANGABEIRA, Clark. Uma vida desfi(l)ada: Maria Bethânia, corpo/signo e significação artística no carnaval carioca. **Revista Arte & Ensaio**, v. 28, n. 43, p. 122-146, 2022.

MANGABEIRA, Clark. Aquelas belas vidas que desfi(l)amos: ensaio sobre a criação de enredos biográficos de Escolas de Samba do Rio de Janeiro. **Anais do XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador, Bahia, 09 a 12 de agosto de 2022. Disponível em: < enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139216.pdf >. Acesso em 5 de julho de 2025.

MANGABEIRA, Clark; ARAUJO, Victor Marques de. O que é um enredo? Exemplo etnográfico de criação do enredo para o Carnaval de 2024 da Escola de Samba União da Ilha do Governador. **Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, Rio de Janeiro, v.

9, n. 2, p. 34-61, 2024.

MANGABEIRA, Clark; GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Aquelas belas vidas que desfi(l)amos: biografias, Escolas de Samba e propostas culturais. **Revista Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades**, Teresina, v. 4, n. 2, p. 1-14, 2022.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENEZES, Renata de Castro. Caos, crise e a etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro. **Revista Hawò**, v.1, p. 2 – 38, 2020.

MONTES, Isaac Caetano (Izak Dahora). A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.13, n.2, p. 33-53, 2016.

QUESADO, Clécio. O enredo: uma proposição imaginária (ada) para a representação no desfile. **TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano X, nº 14, p. 127-134, 2006.

ROCHA, José Geraldo da; CONCEIÇÃO SILVA, Cristina da. Traços da religiosidade africana no Carnaval carioca. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 53-69, 2013.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. **Pra tudo começar na quinta-feira – o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

TRINTA, Joãozinho. **Sinopse do Enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia!”**. Site Galeria do Samba: Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: <galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>. Acesso em: 29 de abril de 2025.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos**. São Paulo: Marti

TECIDOS QUE CONTAM HISTÓRIA: A ESTAMPARIA NA PASSARELA DO SAMBA

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

INTRODUÇÃO

A partir do momento em que nos deparamos com o Carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, é impossível passar indiferente a ele. Pode não acontecer esse choque para quem já nasceu em uma quadra de escola de samba, com todo esse universo já entranhado desde o berço, mas, nesse caso, é muito difícil que a pessoa também não seja apaixonada pela festa. O outro caso é aquele brasileiro que apenas vê passar toda aquela movimentação anual pela televisão, sem se dar conta ou olhar de verdade, porque, ao olhar de verdade, é impossível seguir como se nada tivesse acontecido.

Mesmo aqueles que nasceram no Rio de Janeiro e não vieram de uma família ligada ao carnaval não têm chance de escapar. Sempre haverá memórias de infância em bailes do bairro e da escola, de espiar pela janela os bate-bolas passarem na rua, decorar os samba-enredos, virar a noite para assistir aos desfiles televisionados ou frequentar os incontáveis blocos de rua.

Apesar de todo esse ambiente mágico e desse universo que nos desperta e nos encanta, existem alguns momentos que nos atravessam mais profundamente e, de alguma forma, nos marcam, e um deles foi logo após o período silencioso e sombrio da pandemia de COVID-19, quando, em 2022, a Grande Rio abriu o desfile com a comissão de frente “Câmbio, Exu!”, em que uma gigantesca mão mecânica segurava um globo terrestre, erguendo o ator Demerson D'Alvaro, interpretando Exu, em uma performance irretocável. Essa imagem marcante estampou as notícias e virou símbolo do retorno à festa, do fim da ressaca da folia, e foi ela que nos chamou a atenção, observando o desfile inteiro, entendendo-o como marco histórico.

Para estudar o carnaval, é recomendável olhar de longe, aproveitar as imagens de drones transmitidas pela TV ou mesmo sentir a emoção do alto das arquibancadas da Marquês de Sapucaí, mas existe o recurso de decupar as camadas dependendo do direcionamento do olhar: a plástica, a música, a performance, as coreografias, os figurinos, a cenografia... É possível estudar a festa como um todo, seus infinitos impactos no público, na economia, na comunidade, ou podemos colocar uma lente de aumento naquilo que mais interessa, passando a enxergar os detalhes, os microcosmos que habitam todo aquele organismo. O tripé da mão carregando Exu (na Comissão de Frente da Grande Rio, em 2022) foi o ponto de atenção, o chamariz para enxergar o desfile como um todo. A partir dele, vemos todo o restante do desfile daquela escola, remarcando a força e importância que o enredo carregou. Depois, temos as alas, os outros carros, a bateria, os componentes e, daí então, em cada ala, um figurino em especial, e, em cada figurino, muitos detalhes. Foi quando percebemos a área em que a pesquisadora já trabalhava na época compondo alguns deles: expressões do enredo desenhadas em símbolos e estampadas nos figurinos — uma forma também de comunicar, um suporte de informação que é tão pouco mencionado. Raras as vezes são destacados; em sua grande maioria, parece que já estavam ali, que os tecidos simplesmente foram adquiridos pela escola.

Decidimos, então, buscar no Livro Abre-Alas, o oráculo contendo todos os esclarecimentos a respeito do desfile pesquisado, onde se encontra toda e qualquer informação de forma detalhada. Lá, encontramos muitos esclarecimentos relevantes que mencionavam a estamparia desenvolvida de forma exclusiva para compor os figurinos carnavalescos produzidos para o desfile.

Diferente de algumas outras escolas, a Grande Rio fazia questão de frisar como, onde e por que as estampas foram utilizadas, assim como detalhava as referências empregadas, o processo criativo e o designer que as desenvolveu. No caso do desfile de 2022, o designer visual das estampas foi Antônio Gonzaga, que atualmente trabalha como artista visual e carnavalesco (em 2025, assumiu essa função na Grande Rio).

Por meio dessa predileção do olhar, começamos, a partir dali, a pensar em como existem profissionais criativos envolvidos em tantas etapas do processo que, a “olho nu”, talvez não aparecessem. E mais que isso, como cada fio de algodão tingido para criar um figurino é pensado para dar alicerce a um discurso, a fim de contar uma história, propondo um enredo. Em 2022, a Grande Rio desenvolveu um enredo com dimensões históricas e uma causa importantíssima: a de esclarecer que o Exu das religiões de matrizes africanas no Brasil nada tem a ver com a associação feita com o Diabo da Igreja Católica. A intenção de desfazer essa confusão de uma vez por todas era a de desmistificar muitos discursos preconceituosos arraigados, com consequências que refletiam na comunidade de Duque de Caxias (município onde fica a quadra daquela agremiação carnavalesca).

Por tudo isso, reunimos essas reflexões na dissertação de mestrado "Design de Estampas nas Escolas de Samba: o caso da Grande Rio, em 2022", na qual estudamos o uso da estamparia nos figurinos do desfile "Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu". A pesquisa investigou como cores, texturas e símbolos que estamparam os tecidos daquele desfile comunicaram o enredo. Para além da análise visual, propusemos uma metodologia para o desenvolvimento de estampas especialmente voltadas ao Carnaval das escolas de samba.

Neste artigo, nos propusemos a fazer um recorte do material produzido na dissertação acima citada, realizando uma versão comparativa entre três estampas utilizadas em dois dos figurinos escolhidos e analisados no texto completo da dissertação. Nosso objetivo é demonstrar como o design pode usar múltiplas possibilidades e escolhas estéticas para seguir por caminhos distintos, mas, ainda assim, corroborar na construção de algo em comum, que reforça um discurso ou uma narrativa.

Flusser (2007, p. 105) ressalta a diferença entre ler linhas escritas e ler uma imagem:

Precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro.

Apesar de a citação acima se referir ao caso de pinturas artísticas, entendemos que se aplica ao princípio que defendemos neste texto, por se tratarem de produções visuais bidimensionais, guardadas as devidas proporções. Por isso, as descrições, análises visuais e comparações aqui realizadas buscam justamente compreender as camadas temporais envolvidas em cada estampa: o passado das referências e das ideias que as originaram; o presente de sua confecção e observação; e o futuro representado pelo legado que essas criações deixam no campo do design e do Carnaval.

Para tal, decidimos analisar dois figurinos do desfile em

questão e suas respectivas estampas, a saber: o “Mar de Dendê” e “Exus Contemporâneos”, que tiveram seus croquis e arquivos digitais das estampas gentilmente cedidos pela equipe de carnavalescos da Grande Rio (em 2022): Leonardo Bora e Gabriel Haddad.

Começamos abordando conceitualmente os figurinos, com uma descrição visual dos adereços e detalhes que os compõem, destacando os aspectos que consideramos mais relevantes. Para isso, utilizamos como referência o Livro Abre-Alas (LIESA, 2022), fontes específicas relacionadas a cada tema tratado e, como fonte primária, os depoimentos de profissionais do Carnaval diretamente envolvidos nesses trabalhos: o carnavalesco Leonardo Bora e o designer Antônio Gonzaga. Em seguida, realizamos reflexões comparativas entre as três estampas, considerando os aspectos definidos na dissertação (Silva, 2025) como fundamentais para a criação de uma estampa: elementos, *rapport*, traço e coloração.

OS FIGURINOS CARNAVALESCOS

Começamos falando sobre a figura abaixo (Figura 1), um dos três figurinos que compunham a ala “Mar de Dendê”, integrante do Setor 1: “Criação e Encruzilhada”, logo no início do desfile da Grande Rio em 2022.

A ala que deu as boas-vindas à escola na avenida referia-se à diáspora africana e a forma como os negros escravizados chegaram ao Brasil pelo mar. A Grande Rio chegou ao Sambódromo da Marquês de Sapucaí por ele, o “Mar de Dendê”, que, segundo o Abre-Alas (LIESA, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 281), transmitiu, em meio aos “fluxos diaspóricos”, a energia de Exu pelas Américas, atravessando o Atlântico.

Figura 1: Croqui do figurino carnavalesco da ala “Mar de Dendê”



Fonte: Acervo Grande Rio

Nesse doloroso contexto histórico, citando os pesquisadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (LIESA, Abre-Alas, Sábado, 2022), o Oceano Atlântico também é lido como encruzilhada: “Imaginamos um fantástico cortejo de Exus africanos em direção ao território brasileiro, deslocado do tempo, atravessando, para tanto, um mar de dendê” (LIESA, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 314).

Partimos, então, para a segunda referência essencial afim de entender esse figurino: os bate-bolas. Leonardo Bora nos esclareceu que a opção por todo esse volume se deu na intenção de representar esse mar figurativo e lúdico: “queria uma roupa que representasse o mar de maneira não óbvia, que fosse muito volumosa, para ocupar bem a avenida” (Silva, 2025, p. 168). Por isso, a equipe de carnavalescos trouxe essa figura icônica dos subúrbios do Rio de

Janeiro, que nunca chegou a “furar a bolha” como as escolas de samba, mas que permanece viva e ocupando seus espaços.

Os bate-bolas são grupos de pessoas fantasiadas, mais conhecidas como “turmas”, que se organizam para sair às ruas no carnaval, principalmente nas zonas Oeste e Norte do Rio de Janeiro (Gualda Pereira e Ferreira, 2012). As fantasias são muito características e, em geral, possuem muito volume; usam também máscaras e outros acessórios icônicos, como sombrinhas, bichos de pelúcia e a bola que os batizou, a qual emite um som ao entrar em contato com o chão.

Segundo Gamba Júnior e Silva (2020, p. 101), existem mais de 700 turmas na cidade, e algumas diferenças entre as fantasias marcam a segmentação dos grupos. Na pesquisa de Gualda Pereira e Ferreira (2012), foram registrados os estilos de bate-bolas: “bola e bandeira”, “bicho e sombrinha”, “Emília”, “rastafari” e “bujão” – sendo este último o responsável por inspirar a ala “Mar de Dendê” (LIESA, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 315). De acordo com Gualda Pereira e Ferreira (2012, p. 55), essa fantasia é a mais volumosa dentre todos os outros estilos: “Além do macacão similar a um grande rufo (ou ‘gola de palhaço’), que pende do pescoço cobrindo o corpo do fantasiado até as panturrilhas, usa-se uma longa e larga capa bordada”.

Os bate-bolas, assim como as próprias escolas de samba, são frutos de um processo de hibridismo cultural. Segundo Gamba Júnior e Silva (2020), possuem influências de mascarados vindos de diversos países da Europa, além de “fortes influências da grande indústria carnavalesca do Rio de Janeiro em torno das Escolas de Samba” (Gamba Júnior e Silva, 2020, p. 102).

Entendemos, então, que, neste figurino em específico, existe

um caso de “circularidade cultural” (Burke, 2010), pois os bate-bolas, que recebem influências das escolas de samba, neste caso estão sendo representados por elas, tomando de empréstimo o estilo de suas fantasias para uma adaptação que resultou em um figurino carnavalesco.

Observando o croqui do figurino que temos, vemos um chapéu em forma de peixe que representa o mar. O peixe, por sua vez, possui um bastão projetado a partir de sua cabeça, cuja explicação aparece no Abre-Alas (LIESA, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 315): “Na visão onírica da abertura do desfile, Exu, guiado por Iemanjá, baila entre peixes irreais que exibem o ogó, bastão que simboliza a potência e a fertilidade”. Segundo Verger (apud Andrade Júnior, 2015, pp. 147-148), o elemento ou ferramenta do Exu iorubano é o ogó; de acordo com Lody (idem), “é o falo representado [...] é, antes de tudo, uma grande lembrança da atividade sexual e do poder fertilizador do orixá”.

Abaixo do peixe, ao redor da cabeça do componente, vemos trouxinhas — também presentes na parte superior da veste — em diferentes cores e tonalidades, que se harmonizam com os tons dos demais elementos do figurino. Segundo o Abre-Alas (LIESA, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 315), elas são uma releitura simbólica das cabaças, elemento amplamente utilizado no Brasil. Na região Norte, por exemplo, ela é usada para tomar o tacacá; no Sul do país, dá forma ao recipiente utilizado para beber o chimarrão; também é muito usada como utensílio doméstico e objeto de decoração, sendo ainda acoplada ao instrumento musical berimbau.

Observamos, nos ombros do componente, a peça principal: uma espécie de capa em que todo o volume se apresenta com o tecido estampado. No pescoço, uma gola em tom magenta dá

acabamento às trouxinhas que vêm logo em seguida.

Nas pernas, vemos as meias com listras horizontais coloridas, que combinam as cores com o restante do figurino, e, nos pés, uma bota laranja de cano alto, um pouco mais aberta na parte de cima, que conversa perfeitamente com o restante do conjunto do figurino.

A cartela de cores é bem objetiva e constitui um elemento fundamental tanto para a construção conceitual quanto para o resultado estético final. Trata-se de uma cartela análoga, baseada majoritariamente em tons quentes, de vermelho e de laranja, explicada assim no Abre-Alas (LIESA, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 281): “O desenhar desse imaginário explica o porquê da utilização de tons alaranjados, muito quentes, que evocam o fervor do dendê, sem o qual não se preparam as oferendas sagradas, sangue e seiva do solo afro-brasileiro”.

Ainda sobre o aspecto geral do figurino, destacamos que, segundo o Abre-Alas (idem), a opção por materiais plásticos e cores cítricas dialoga com proposições da moda contemporânea, “construindo um todo cromaticamente intenso e intencionalmente descolado da literalidade e do real”.

Passamos, então, para o segundo figurino (Figura 2), o da ala “Exus Contemporâneos”, pertencente ao Setor 6 do desfile, intitulado “De Tinta e de Sangue”, que enfatizou a presença de Exu na arte contemporânea, tanto brasileira quanto internacional. Começamos pelo nome da ala, que já nos diz muito: pela associação entre “contemporâneo” e “Exu”, evidencia-se um aspecto fundamental do enredo — Exu é uma entidade que também pertence ao nosso tempo, ele dialoga com uma sociedade em constante transformação, que permeia tanto os espaços urbanos quanto as manifestações da cultura pop.

Figura 2: Croqui do figurino carnavalesco da ala “Exus Contemporâneos”



Fonte: Acervo Grande Rio

Deslocar Exu dos terreiros para o ambiente contemporâneo e midiático constitui o cerne conceitual deste figurino, conforme descrito no Livro Abre-Alas (LIESA, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 367):

Se Exu é tão poderoso e enigmático que, como provocam as narrativas míticas, nasceu antes do que a própria mãe e matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje, é fato que ele não envelhece: tendo o tempo a seu favor (ou criando o próprio tempo), permanece em transformação, sendo assimilado por artistas do hoje e regurgitado em telas, tintas, películas, discos, livros, fantasias de carnaval. Exu está nos museus, nos muros, nas baladas, nas telinhas, nas telonas, nas escolas e nas

escolas de samba – sempre esteve, mas talvez não fosse visto.

O trecho final, “sempre esteve, mas talvez não fosse visto”, fala sobre a presença de Exu em contextos e obras contemporâneas, nas quais muitas vezes foi ignorado pelo consumidor do produto final, ou talvez tenha passado despercebido. O figurino dessa ala faz o contrário disso, pois evidencia sua centralidade e o apresenta como uma figura integrada ao imaginário atual.

Observando o croqui do figurino, identificamos penas em tons de laranja e vermelho, acompanhadas por uma espécie de fios pretos que emergem do mesmo emaranhado. Do ponto em que se originam as penas, há um elemento de grande relevância simbólica: a coroa, que remete diretamente ao trabalho do artista norteamericano Jean-Michel Basquiat, o qual costumava pintar coroas como um símbolo de resistência em suas obras. Conforme explica Basílio (2024, p. 27–28)

Ela (coroa) atua não apenas como uma homenagem pessoal do artista a seus heróis, como também uma poderosa declaração política e cultural. Ao coroar essas figuras, Jean-Michel Basquiat reescreve a história e de certo modo, faz uma reparação na narrativa histórica de apagamento e marginalização que os indivíduos negros sofreram ao longo dos séculos, com a colonização e a escravidão.

Além da coroa, outro elemento notável são os fones de ouvido, que estabelecem uma conexão com a estampa da capa, simbolizando a música, e representam um elemento tecnológico amplamente presente no cotidiano contemporâneo. No rosto,

vemos um par de óculos espelhados de modelo futurista, que também reforçam o diálogo com a moda, a cultura urbana e o universo da música.

O componente veste um paletó com corte de alfaiataria que incorpora ombreiras destacadas, ampliando sua estética para além do convencional e transportando-o para o universo dos figurinos carnavalescos. As ombreiras apresentam os mesmos fios pretos e possuem acabamento em amarelo, que dá origem ao volume e cria uma projeção que transcende a estrutura tradicional do paletó.

Temos então, a capa, que com seu caráter mítico e de poder, une todas as peças de maneira impactante. Um dos nomes de Exu é Capa Preta, o que reforça a pertinência daquele elemento no figurino. Em nosso repertório cultural, as capas estão frequentemente associadas a super-heróis, grandes mestres, figuras históricas, míticas, sábias e nobres, além de serem objetos que envolvem o corpo. Ela se torna ainda mais expressiva pelo fato de carregar na estampa o trabalho de diversos artistas e envolver a peça que homenageia Basquiat. É uma das responsáveis por transformar o croqui de uma roupa de alfaiataria em um verdadeiro figurino carnavalesco, imbuído de teatralidade.

Por dentro do paletó, observamos um colete com botões e o colarinho de uma camisa acompanhado de uma gravata. Acreditamos que esses elementos fazem referência a um estilo popular nos anos 1970, utilizado por artistas da mesma época de Basquiat e inclusive pelo próprio, assim como o cinto, a gravata e a calça pantalone (ou boca de sino), que remetem à moda e ao estilo característico desse período.

Por fim, o sapato — um clássico modelo Luís XV, comumente utilizado em figurinos carnavalescos — destaca-se pelas cores

chamativas e pela grande fivela azul no centro.

Consideramos importante essa breve leitura visual dos croquis, pois, a partir deles, é possível compreender com mais clareza as decisões tomadas ao longo do processo criativo que levaram à construção das estampas tal como foram concebidas. Essa leitura nos permite observar como cada detalhe empregado faz parte de escolhas projetuais dos designers, carnavalescos e artistas envolvidos, influenciando o figurino e a estética do desfile como um todo.

AS ESTAMPAS DOS FIGURINOS CARNAVALESCOS

O que poderia parecer apenas um detalhe no croqui, com um olhar mais atento, revela-se como um dos seus elementos de maior importância: as estampas. Isso se torna ainda mais evidente ao considerarmos os dois figurinos em questão, em que todo o tecido utilizado é estampado, com desenhos exclusivos desenvolvidos especialmente para essas alas, que dialogam diretamente com o discurso presente no enredo.

O que mais nos motivou a realizar esta análise comparativa foi perceber os diferentes caminhos que a arte e o design podem seguir ao empregar seus recursos de construção de imagem e narrativa. Ambos podem contar uma “mesma história” ou abordar um mesmo tema de formas distintas, por meio das escolhas gráficas feitas ao longo do processo criativo. Essas escolhas resultam em produtos muito diferentes entre si, mas que, em conjunto, contribuem para o mesmo objetivo maior: comunicar e evidenciar as nuances do enredo para o público a que se destinam.

Por isso, optamos por abordar alguns aspectos mais técnicos, realizando uma análise comparativa entre as três estampas que,

para facilitar, chamaremos de “Mar de Dendê” (Figura 3), a primeira estampa apresentada, pertencente à ala de mesmo nome e utilizada no figurino inspirado nas fantasias de bate-bolas; “Homenagem aos artistas” (Figura 4), referente ao modelo aplicado na capa do figurino da ala Exus Contemporâneos; e “Homenagem a Basquiat” (Figura 5), vinculada à mesma ala, porém na parte do paletó. Cabe observar que esses não são os nomes originais atribuídos aos arquivos — adotamo-los apenas para facilitar o processo de comparação.

Figura 3: Estampa “Mar de Dendê”



Fonte: Acervo Grande Rio

Figura 4: Estampa “Homenagem aos Artistas”



Fonte: Acervo Grande Rio

Figura 5: Estampa “Homenagem a Basquiat”



Fonte: Acervo Grande Rio

Para realizar a descrição comparativa das estampas, utilizamos os principais recursos envolvidos na construção de uma estampa (Silva, 2025): elementos, *rapport*, traço e coloração. Optamos por apresentar, inicialmente, uma breve explicação sobre cada um desses aspectos e, em seguida, desenvolver a análise comparativa entre as estampas, com o objetivo de evidenciar como as decisões tomadas ao longo do processo criativo podem transformar significativamente o resultado final.

a) Os elementos

Os elementos das estampas são as unidades básicas que, isoladas ou combinadas, formam a composição do *rapport*. Hoje em dia, eles são geralmente criados e organizados em camadas

separadas, facilitando ajustes e variações de cor e composição. Tradicionalmente, são classificados em quatro categorias principais: florais, geométricos, figurativos e étnicos (Silva, 2025), que podem se desdobrar em subcategorias como tropical, boho, psicodélico, animal print, entre outras. Cada categoria reflete diferentes inspirações visuais e culturais, podendo se misturar na estampa contemporânea. Além disso, os elementos variam quanto ao estilo: figurativo, abstrato, natural ou artístico, e podem ser complementados por elementos de preenchimento, como texturas e grafismos.

É possível compreender como, nas estampas *Mar de Dendê*, *Homenagem a Basquiat* e *Homenagem aos Artistas*, esses componentes assumem diferentes funções, tanto na organização formal quanto na construção simbólica das narrativas visuais.

Na estampa *Mar de Dendê*, os elementos se distribuem em duas camadas complementares: as listras regulares e os pontos riscados de Exu. O padrão listrado, conforme explicou Leonardo Bora (Silva, 2025, p. 168), faz referência direta às fantasias de bate-bola, assim como todo o corte da roupa (já mencionado anteriormente): “Esse padrão listrado na horizontal é porque é comum desse modelo de bate-bola, era inspirado em uma roupa de bate-bola que acabou meio que orientando quase todo o desfile”.

Sobre esse fundo ordenado, aparecem os pontos riscados de Exu, elementos de caráter figurativo e gestual, desenhados de modo a remeter à pichação urbana, segundo explica Leonardo Bora (Silva, 2025, p. 168): “Os pontos foram justamente para dar essa cara de uma pichação, de uma rasura. Aí eu desenhei, e em cima do desenho o Antônio montou o arquivo digital”.

Os pontos riscados, enquanto elementos figurativos,

carregam diferentes significados espirituais. De acordo com Solera (2014), esses símbolos, tradicionalmente traçados com a pomba (um bastão de giz mineral) na prática ritual da Umbanda, servem para atrair ou repelir energias e identificar entidades. Símbolos como a cruz, o tridente e o espiral aparecem como elementos visuais recorrentes, cada um com conotações distintas: a cruz, associada ao martírio e à morte (Andrade Júnior, 2013); o tridente, à multiplicidade de caminhos; e o espiral, à circulação de forças.

Na estampa *Homenagem aos Artistas*, foi adotado um repertório visual de fácil leitura, visto que os elementos foram trabalhados a partir de composições visuais e imagens já presentes no repertório popular. A estampa foi elaborada a partir da colagem e do retrabalho de representações simbólicas de diferentes elementos, como capas de livros e discos, imagens de artistas e referências a obras culturais associadas ou relacionadas simbolicamente a Exu.

No Livro Abre-Alas, a relevância da estampa para a ala é evidenciada, assim como sua importância na construção narrativa da peça:

colagem de estilhaços artísticos que nos ajudam a ver a diversidade de interpretações de Exu propostas por realizadores que têm se preocupado em desmistificar as visões negativas direcionadas a essa entidade. Nas capas dos 'Exus contemporâneos' veem-se dezenas de capas de discos, livros, exposições, documentários, obras que celebram o dinamismo de Exu e propõem novas travessias artísticas (LIESA, Abre-Alas, Sábado, p. 367).

Leonardo Bora destacou a escolha intencional dessa colagem e fez uma brincadeira a respeito da dualidade da palavra "capa":

E aí a gente meio que brincou com isso, mostrando um Exu cosmopolita, esse imaginário que ultrapassa todas as fronteiras artísticas. E aí a capa era uma colagem de outras capas, né? A gente queria uma capa que fossem muitas capas. Então capas de álbuns musicais, capas de livros, capas de revistas, signos que evocam esse imaginário de Exu (Silva, 2025, p. 170).

Ao identificar alguns dos artistas e referências que inspiraram os elementos presentes na capa, encontramos entre as obras literárias: *Um Exu em Nova York*, de Cidinha da Silva; *Xica da Silva*, de Leonardo Antan; *O Corpo Encantado das Ruas*, de Luiz Antonio Simas; e *Pedagogia das Encruzilhadas*, de Luiz Rufino.

No universo musical, podemos ver referências em álbuns como *Parabolicamará*, de Gilberto Gil; *Tecnomacumba*, de Rita Benneditto; e *AmarElo*, de Emicida, assim como em músicas referenciadas: *Esú*, de Baco Exu do Blues; *Bravum de Elegbara*, de Fabiana Cozza; *Exu nas Escolas*, de Elza Soares; e o símbolo da banda BaianaSystem.

Na área das artes visuais, identificamos imagens que fazem referência aos artistas plásticos Jean-Michel Basquiat, Rafael Bqueer, Abdias do Nascimento e Mulambo. Podemos apontar também uma ilustração do ator Grande Otelo e uma obra produzida em lambe-lambe pelo coletivo Tupinambá Lambido, assim como algumas palavras e frases utilizadas frequentemente no desfile, como: *Exu te ama*; *Laroyê*; *Axé Exu*; *Nunca foi sorte, sempre foi Exu*; *Mojubá e Adakê*; e também o escudo da Grande Rio.

As padronagens africanas, segundo o *Abre-Alas* (LIESA, *Abre-Alas*, Sábado, p. 368), foram atribuídas à marca de moda Meninos Rei. Vemos também uma máscara africana estilizada, que

se assemelha muito à utilizada no figurino carnavalesco da ala das baianas. Tridentes e búzios também são símbolos ligados a Exu encontrados na estampa.

Já na estampa *Homenagem a Basquiat*, os elementos seguem uma lógica figurativa e expressiva distinta. A composição é construída a partir da reinterpretação de ícones visuais do artista nova-iorquino Jean-Michel Basquiat, como o dinossauro de *Pez Dispenser* (1984), a caveira de *Untitled* (1982) e o saxofonista de *Stardust* (1983). Esses elementos foram aplicados por todo o quadro da estampa, com muitas características manuais e, diferentemente de *Mar de Dendê*, em que os elementos simbólicos derivam de um universo espiritual baseado em religiões de matrizes africanas, nas outras duas estampas eles se ancoram na cultura afro-diaspórica urbana e contemporânea.

Além dos elementos figurativos, a estampa apresenta elementos gráficos de preenchimento, como palavras e inscrições — “Exu”, “Laroyê”, “Axé Exu” —, além de símbolos recorrentes nas obras do artista, como as coroas.

Embora as três estampas compartilhem o mesmo eixo temático, baseado na representação de Exu, cada uma mobiliza seus elementos de forma singular. Em *Mar de Dendê*, temos a combinação entre o geométrico e o simbólico; já em *Homenagem a Basquiat*, os figurativos e textuais demonstram a potência da linguagem artística de um personagem que expressou Exu em um contexto fora das referências que tínhamos no Brasil; e *Homenagem a Artistas* faz o mesmo, porém trazendo-o para um cenário mais local e contemporâneo, com elementos visuais já conhecidos. Em todas elas, os elementos são agentes de significado, articulando a estética dentro da narrativa presente no enredo da Grande Rio.

b) O Rapport

A palavra *rapport*, nesse contexto, corresponde à unidade básica de repetição que organiza os elementos de uma estampa, influenciando diretamente seu tamanho, disposição e tipo de repetição. Ele pode se apresentar em diferentes formatos, como: corrido, localizado, barrado, sem repetição ou *engineered print*, cada um adequado a distintas finalidades de vestuário e efeitos visuais (Laschuk, 2017).

A escolha do *rapport* define o ritmo da composição, a relação entre preenchimento e respiro dos elementos e a continuidade da padronagem. Ele é essencial para equilibrar proporção, legibilidade e aproveitamento do tecido, especialmente em contextos como o desfile de Carnaval, em que a visualização à distância também influencia o design.

Na estampa *Mar de Dendê*, observamos um *rapport* espelhado, isto é, o lado esquerdo foi construído de modo idêntico ao direito, porém com os elementos refletidos. Segundo Antônio Gonzaga (Silva, 2025, p. 186), essa escolha se deu devido à necessidade de aplicação da estampa em grandes metragens de tecido — cerca de 7 a 8 metros por figurino — exigidas pelo volume das peças, o que representava um desafio no momento da costura. Ele explica: “Eu tive que desenhar esses símbolos em posições variadas, apontando eles para todos os lados, porque, se eu apontasse todos para cima e, na hora da costura, ficasse tudo torto, ia ficar muito feio”.

Já na estampa *Homenagem a Artistas*, o *rapport* apresenta todos os elementos orientados na mesma direção, o que exige que o tecido seja cortado e costurado corretamente para evitar que o desenho fique invertido. Trata-se de um *rapport* corrido, que preenche toda a superfície da capa em um fluxo contínuo, permitindo que todos

os elementos da estampa apareçam ao menos uma vez na peça final. Diferentemente de *Mar de Dendê*, aqui não há áreas de respiro nem um fundo perceptível: o espaço é totalmente preenchido, com os elementos justapostos entre si, criando uma superfície densa e visualmente homogênea.

Na estampa *Homenagem a Basquiat*, a lógica de construção do *rapport* difere das anteriores. Se em *Mar de Dendê* havia uma segmentação equilibrada entre figuras principais e fundo, e em *Homenagem a Artistas* predominava o preenchimento total e contínuo, aqui encontramos um meio-termo entre as duas, integrando os elementos de forma mais orgânica. Segundo Antônio Gonzaga (Silva, 2025, p. 186): “Eu fui dando algumas pinceladas com algumas cores mais bloqueadas para poder fazer essa integração dos elementos, para tudo ficar de fato uma estampa e não uma colcha de retalhos; senão fica tipo quadrinho por quadrinho”.

Nesse caso, a composição utiliza o que podemos chamar de elementos de ritmo, que são componentes secundários — como manchas, traços e pequenos detalhes — que orientam o olhar e conectam os desenhos principais. Esses desenhos, mais figurativos e reconhecíveis, possuem maior peso simbólico no conjunto, enquanto os elementos rítmicos funcionam como mediadores visuais, promovendo unidade e fluidez. O resultado é uma estampa visualmente rica, em que o olhar percorre a superfície guiado por alternâncias de cor, textura e densidade.

Por meio das escolhas e montagens de diferentes *rappports*, podemos perceber como decisões estruturais aparentemente técnicas exercem influência direta na expressividade e na leitura visual das estampas. Todas as escolhas feitas nos três casos — o espelhamento de *Mar de Dendê*, o fluxo contínuo de *Homenagem*

a *Artistas* ou a integração orgânica de *Homenagem a Basquiat* — traduziram uma linguagem desejada já no projeto do croqui, pensadas para articular seus conceitos e impactos visuais.

c) O Traço

O traço refere-se à identidade técnica e expressiva aplicada na criação dos elementos de uma estampa, podendo ser manual, digital, vetorial ou híbrido. Ele determina a aparência final das formas e texturas, influenciando diretamente a percepção estética, a legibilidade e o impacto visual do conjunto. Além de orientar o processo criativo, indica se os elementos devem ser desenhados manualmente, digitalizados, desenvolvidos diretamente em *softwares* gráficos ou por meio de técnicas mistas, que podem agregar profundidade, relevo e diferentes texturas.

Na estampa *Mar de Dendê*, o traço é claramente vetorial (desenvolvido digitalmente) em algum *software* de edição gráfica. O resultado final mantém grande fidelidade ao croqui original; porém, ao observar o arquivo digital, percebemos um traço mais preciso e artificial, com linhas limpas e regulares, sem variações ou imperfeições. Essa característica confere ao conjunto um aspecto um pouco mais geométrico. Embora o carnavalesco Leonardo Bora tenha associado o resultado visual a uma “pichação”, o traço vetorial traz uma aparência mais controlada e, de certa forma, confere ao trabalho como um todo uma plástica que dialoga com o que foi descrito no Abre-Alas (LIESA, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 281), segundo o qual o figurino utiliza materiais plásticos e cores cítricas alinhados às proposições da moda contemporânea, resultando em uma composição cromaticamente intensa e intencionalmente afastada da literalidade.

Na estampa *Homenagem a Artistas*, o traço adota uma linguagem visual próxima ao estilo cartunesco: linhas mais rígidas e simplificadas, traços que se aproximam muito da estética da *Pop Art* e dos trabalhos de um dos contemporâneos de Basquiat, o artista Andy Warhol. O estilo empregado, apesar de resumir as formas, preserva a identidade das figuras representadas. Reduzir o nível de detalhe também permite dar mais clareza e legibilidade à distância. Elementos originalmente complexos, como as fotografias dos artistas, foram reinterpretados com alto contraste entre cores e formas, destacando áreas de maior importância visual e facilitando o reconhecimento dos retratados.

A segunda estampa utilizada no figurino (*Homenagem a Basquiat*), também produzida por Antônio Gonzaga, possui uma abordagem estética bem diferente das outras, pois trouxe a influência direta do traço característico de Basquiat. Antônio Gonzaga esclareceu que a proposta era uma linguagem mais urbana e caótica: “A ideia que esse setor tinha era brincar muito com essa profusão de elementos sobrepostos, que formariam uma grande massa” (Silva, 2025, p. 186). No entanto, apesar dessa percepção de caos, ainda havia o objetivo de que, ao observar de forma mais atenta, fosse possível identificar as referências ao estilo de Basquiat.

O tratamento dado ao traço nessa estampa em específico tornou-se protagonista na composição. As linhas sobrepostas em cores vibrantes contrastam com áreas em preto, conduzindo o olhar para a figura central. A variedade de texturas, rabiscos e manchas dá à estampa um caráter expressivo e urbano, repleta de camadas e interferências. Por meio do traço, a estampa, no final, revela-se visualmente complexa e dinâmica, sendo um dos fatores de maior importância para traduzir o espírito experimental e a energia

criativa da obra de Basquiat.

Em seus diferentes formatos e variações, o traço atuou, nas três estampas, como um elemento estruturante da linguagem visual, capaz de traduzir intenções estéticas e conceituais. Ele é um recurso técnico que deve ser manipulado de forma artística, mas que, quando articulado de modo intencional, conecta-se ao tema, ao material e ao contexto aplicado. Nas três estampas, o traço se revela como um meio de comunicação simbólico.

d) A Coloração

Um dos aspectos mais determinantes na construção de uma estampa é a coloração, visto que ela funciona como um veículo de expressão estética, simbólica e cultural, capaz de transmitir emoções e significados específicos (Lanaro, 2013). A cor influencia o impacto visual, o contraste, a harmonia e a percepção dos elementos. Seja em peças de moda comercial ou em figurinos de Carnaval, as cores são escolhidas de acordo com um contexto de uso proposital.

Na estampa *Mar de Dendê*, predominam tons quentes e uma cartela análoga, com ênfase no vermelho e no laranja — cores escolhidas para reforçar a ideia de um “mar vermelho tomando a avenida”, metáfora visual diretamente associada ao tema do figurino. Os elementos em preto atuam como contrapontos que intensificam o contraste e introduzem uma dimensão simbólica ligada à pichação e ao ambiente urbano. A escolha dessas tonalidades traduz a energia e o fervor do dendê, sustentando o impacto visual necessário para um figurino de grandes proporções, cuja volumetria e presença dependem também do dinamismo cromático da estampa.

Na estampa *Homenagem aos Artistas*, observa-se uma escolha cromática majoritariamente composta por vermelho, azul

(em duas tonalidades), amarelo e, em menor proporção, laranja. A predominância do vermelho é particularmente significativa, considerando que o figurino pertencia ao setor intitulado “*De Tinta e de Sangue*”. Como observam Pedrosa (1982) e Goldman (1964), o vermelho é associado à vitalidade, ao fogo e ao sangue — cores de energia intensa e alto impacto perceptivo —, o que reforça a visibilidade e a força do figurino carnavalesco na avenida. O azul-marinho, por sua vez, desempenha um papel de equilíbrio em relação à saturação do vermelho, funcionando como um contraponto frio que suaviza o conjunto e introduz sensação de profundidade e harmonia.

Por fim, na estampa *Homenagem a Basquiat*, observa-se uma variação cromática em relação à anterior: ainda que o vermelho e o azul permaneçam como cores predominantes, os tons são mais claros e há a introdução do verde, substituindo o azul-marinho presente em *Homenagem aos Artistas*. Essa alteração cria uma composição ligeiramente mais vibrante e dinâmica, sem perder a coerência entre as duas criações. Antônio Gonzaga (Silva, 2025, p. 187) explica que essa combinação foi intencional, pois precisava atender à leitura do conjunto no setor 6: “Então tem menos azul, tem menos verde, tem um pouco de verde e um pouco de azul, mas, de longe, você enxerga a fantasia como algo que é o vermelho”.

Considerando que ambas as estampas — *Homenagem a Artistas* e *Homenagem a Basquiat* — coexistem em um mesmo figurino e apresentam alto nível de detalhamento, a proximidade cromática entre elas revela uma estratégia projetual: manter a unidade visual do conjunto sem que uma estampa se sobreponha à outra. Os tons quentes e os contrastes sutis garantem que o figurino seja percebido como um todo coeso e expressivo, ao mesmo tempo que preserva a

individualidade de cada composição.

As cores escolhidas para cada uma das estampas analisadas demonstram como esse também é um dos fatores centrais nas decisões artísticas envolvidas na concepção de um trabalho de estamparia e figurino expressivo como os aqui apresentados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comparação de alguns pontos relevantes para a criação das estampas utilizadas nos figurinos carnavalescos da Grande Rio em 2022 mostra como a complexidade do design de estamparia aplicado a contextos culturais pode ser explorada como uma ferramenta de comunicação narrativa. As três estampas — *Mar de Dendê*, *Homenagem aos Artistas* e *Homenagem a Basquiat* — podem ser lidas por meio dessas decisões tomadas ao longo de seus processos criativos, que traduziram intenções estéticas e simbólicas que dialogam diretamente com o enredo do desfile. A partir do estudo dos croquis, do *Livro Abre-Alas* e dos depoimentos dos carnavalescos, foi possível perceber como cada decisão de design foi articulada para comunicar significados, reforçar o discurso da escola e criar um impacto visual.

As estampas que tivemos contato por meio deste texto fazem mais que “decorar um tecido”: elas compõem, junto com outros elementos, narrativas visuais. As escolhas de um designer, artista ou carnavalesco, em sua grande maioria, são intencionais e comunicam algo a quem as observa. A estamparia, nesse contexto, é uma ferramenta de expressão e de comunicação simbólica. Todos os figurinos carnavalescos são capazes de contar histórias, mas, às vezes, é preciso um olhar um pouco mais atento para, no detalhe, entender as camadas de significados — e foi isso que tentamos

fazer por aqui, além de reafirmar a força da arte carnavalesca e das linguagens visuais como uma ferramenta de discurso e de memória coletiva.

REFERÊNCIAS

ANDRADE JÚNIOR, Lourival. **Pontos riscados e nomeações:** Exu em discussão. Mouseion, n. 22, 2015. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 23 dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1981-7207.15.14>. Acesso em: 24 mar. 2025.

BASILIO, Lucas Sousa. **Defacement. A arte-denúncia de Jean Michel-Basquiat:** as vivências de um artista negro nos anos 1980. 2024. Monografia (Graduação) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/44116/1/DefacementBasquiat.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2025.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. 3. ed. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2010. (Coleção Aldos, 18).

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GAMBA JUNIOR, Nilton Gonçalves; SILVA, Priscila Andrade. **Bate-bolas:** rastros materiais de rupturas históricas nas fantasias dos mascarados cariocas. Estudos em Design [online], Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, 2020, p. 92–X. ISSN 1983-196X. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/888> Acesso em: 21 mar. 2025.

GUALDA PEREIRA, A. V. V.; FERREIRA, L. F. **Turmas de bate-bolas do carnaval contemporâneo do Rio de Janeiro: diversidade e dinâmica.** Visualidades, Goiânia, v. 7, n. 2, 2012. DOI: 10.5216/vis.v7i2.18189. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18189>. Acesso em: 21 mar. 2025.

GOLDMAN, Simão. **Psicodinâmica das Cores.** Porto Alegre: La Salle, 1964.

LANARO, Janaina Thais. **A estampa como meio de diferenciação e comunicação da cultura brasileira.** 2013. Dissertação (Mestrado em Engenharia Têxtil) – Universidade do Minho, Escola de Engenharia, Braga, 2013. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/27584>. Acesso em: 24 abr. 2025.

LASCHUK, Tatiana. **Workflow para o desenvolvimento de projetos de design de superfície com foco em estamparia têxtil para a área da moda.** 2017. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Faculdade de Arquitetura, Escola de Engenharia, UFRGS, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/163758>. Acesso em: 5 jun. 2025.

LIESA. **Livro Abre-Alas.** 2022, Sábado. Acadêmicos do Grande Rio, p. 261-411. Disponível em: <https://liesa.globo.com/memoria/outras-carnavais/2022/abre-alas.html>. Acesso em: 13 fev. 2025.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente.** 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Léo Christiano; Brasília: Co-editora UnB, 1982.

SILVA, Erica H. **Design de estampas nas escolas de samba: o caso da Grande Rio, em 2022.** 2025. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2025.

SOLERA, Osvaldo Olavo Ortiz. **A magia do ponto riscado na umbanda esotérica.** 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – PUC-SP, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/1946/1/Osvaldo%20Olavo%20Ortiz%20Solera.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2025.

**O FIGURINO CARNAVALESCO E O
PROCESSO CRIATIVO DE FERNANDO
PINTO, NO ENREDO “COMO ERA VERDE O
MEU XINGU”**

Madson Luis Gomes de Oliveira

Luiz Antonio Paula e Silva

INTRODUÇÃO

O carnaval carioca costuma ser conhecido internacionalmente pela alegria dos brincantes e, ao mesmo tempo, pela riqueza cultural envolvida nas competições festivas das escolas de samba. E este é o intuito maior deste artigo, ao recortar temporalmente um desfile projetado por Fernando Pinto (1945-1987), para o desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, no ano de 1983.

Aliás, este foi o mote para a dissertação de mestrado intitulada “Kamukuaká Contemporâneo: um estudo sob a ótica do Design dos figurinos carnavalescos de Fernando Pinto no enredo ‘Como era verde o meu Xingu’”, pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Design - EBA/UFRJ, entre os anos de 2021 e 2023 (Silva, 2023). Na pesquisa citada acima, fizemos uma análise apurada a respeito de três croquis de figurinos carnavalescos inspirados em comunidades indígenas do Xingu, que abriram espaço discursivo para abordar outras instâncias da festa carioca, como: Fernando Pinto, Mocidade Independente de Padre Miguel, os desfiles de escolas de samba, sendo todas instâncias reflexivas encadeadas para transmitir ao público e aos brincantes o sentido do enredo sobre povoamentos do Xingu.

Pelo espaço reduzido nesta publicação, propusemos uma síntese da pesquisa antes referida, dividindo o texto em 3 partes, a saber: a) O desfile das escolas de samba, a Mocidade Independente de Padre Miguel e Fernando Pinto; b) O fazer projetual carnavalesco e c) o projeto plástico-visual dos indígenas de Fernando Pinto.

Assim, construímos nossa narrativa avançando, aos poucos, do universo maior (o desfile das escolas de samba) para abranger a prática carnavalesca, até chegar a uma parte do projeto visual (três

croquis), inspirados em agrupamentos indígenas, atravessados pelo filtro “tropicalista” e irreverente do carnavalesco Fernando Pinto.

O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA, A MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL E FERNANDO PINTO

Conhecido mundialmente como traço iconográfico da identidade cultural brasileira, o desfile das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro se confunde com as origens do samba e a identidade cultural carioca, que conta com mais de uma dezena de escolas no grupo especial (atualmente, em número de doze), a cada ano, apresentando seus enredos em forma de samba, alegorias, adereços e fantasias.

É consenso entre os pesquisadores, indicar que o espetáculo pode ser historicamente dividido em quatro períodos, sinteticamente estruturados a partir de alguns marcos. Um primeiro momento, decorrente dos ranchos e das grandes sociedades, é considerado mais originário e detentor da atuação direta das comunidades populares. O espetáculo começou a se modificar e tomar um formato mais parecido com o atual, na década de 1930, impulsionado pelo público de foliões e espectadores, cada vez maior, com a criação do campeonato entre as escolas de samba em 1932, formato que passou a normatizar as apresentações de forma processional e cronometrada.

Ainda considerando seu histórico, o segundo período aconteceu na década de 1960, com a introdução de artistas oriundos dos espetáculos teatrais e outros das salas de aula da atual Escola de Belas Artes da UFRJ¹.

¹ Na época, a Escola de Belas Artes era designada Escola Nacional de Belas Artes, e a UFRJ, era designada como Universidade do Brasil.

A arte institucional passou a orientar a confecção de figurinos e alegorias, utilizando-se de referências, técnicas e consulta a bibliotecas e museus embasando as justificativas que compõem os projetos de enredo, organizando-os de tal maneira que, mais tarde, a prática passou a ser obrigatória e foi incluída no manual, cujos julgadores recebem, até hoje, para orientar seu juízo de valor – chamado Caderno Abre-Alas². Naquele mesmo período, o desfile foi se modificando até adequar-se a um formato mais organizado que o começo, momento anterior às transmissões televisivas.

Foi também nesse período que, em 1953, alguns jogadores e organizadores do time de futebol amador chamado Independente Futebol Clube resolveu participar da festa momesca, fundando o Bloco Carnavalesco Mocidade do Independente e, em 1955, o bloco deu lugar à Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, ou Mocidade, como é comumente chamada (sendo essa forma resumida utilizada aqui, neste artigo). A então escola, que mais tarde adotaria o termo Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES), comum a quase todas coirmãs, manteve as cores verde e branco e a estrela de cinco pontas como símbolo do time esportivo.

A história da Mocidade se encontrou com Fernando Pinto em 1980, quando ele encontrou uma agremiação carregada

² Publicação anual da Liga Independente das escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), que condensa todos os dados referentes aos projetos de carnaval que serão apresentados em desfile naquele ano. É distribuído inicialmente aos jurados dos quesitos que são analisados no campeonato. Após o período de carnaval, é disponibilizado no sítio da instituição, para consulta. Ali constam o enredo, sinopse, organograma de desfile, fichas técnicas de fantasias, carros alegóricos, destaques, bibliografia que orientou o projeto, justificativa de importância daquele enredo e tudo o mais que for útil a explicar para o corpo de jurados o projeto proposto.

de brasilidade, herança de Arlindo Rodrigues, que já havia desenvolvido na escola enredos que aproximaram o carnaval da história de sua gente. Fernando adequou essa brasilidade à sua leveza, produzindo enredos mais leves, mais críticos e mais irreverentes tornando esses adjetivos qualificadores de seu próprio estilo artístico.

Naquele ano, Fernando Pinto desenvolveu o enredo “Tropicália Maravilha”, seguindo uma identidade visual, debutada anteriormente no GRES Império Serrano, escola que marcou o início de sua trajetória no carnaval carioca. No início de sua jornada profissional, o jovem artista integrava a companhia do Teatro de Picadeiro de Recife e havia sido aplaudido, em 1968, por sua participação como figurinista no espetáculo “Prometeu Acorrentado”, que representou o estado de Pernambuco no I Festival Brasileiro de Teatro Amador do Rio de Janeiro, ocorrido no Teatro Jovem.

A possibilidade de uma carreira mais promissora trouxe Fernando Pinto de vez para o Rio de Janeiro, quando colaborou novamente com o teatro, na peça “O Caldeirão”. Convidado a fazer o carnaval do GRES Império Serrano, em 1971, foi em 1972 que Fernando Pinto conseguiu mostrar sua versatilidade artística naquela escola, com o enredo “Alô, Alô, Taí Carmen Miranda”, trabalho que premiou a escola com o campeonato e revelou o artista para o carnaval das escolas de samba.

No estilo de Fernando Pinto foi percebida uma aproximação com o movimento Tropicalista, identificado pelas referências nacionais e no enfoque crítico, buscando justamente uma reflexão à hibridação entre o “legítimo” nacional e o “enlatado gringo”, que aportava por aqui via produção televisiva e cinematográfica, mas

banhado de muita irreverência.

Como apontado por Helenise Guimarães, os carnavais de Fernando Pinto no GRES Império Serrano “resultaram na plena adaptação do Império Serrano ao novo modelo de desfile das Escolas de Samba, sem em nenhum momento descaracterizá-lo, o que foi um dado importante” (Guimarães, 1992, p. 77).

Mas, ao contrário do que persiste no senso comum, Fernando não era somente um artista carnavalesco. Mostrou-se, ao longo de sua história, um artista audiovisual, que passeava por diversas modalidades artísticas, todas elas ligadas, de certa forma, ao teatro e à televisão, fonte também de vários dos profissionais que ele utilizou para criar seus trabalhos no carnaval.

Numa rápida pesquisa na trajetória profissional de Fernando Pinto, descobrimos que ele também atuou em outras frentes artísticas: dirigiu o espetáculo “Romance”, na nova fase do grupo performático Dzi Croquettes, que estreou em São Paulo, em 1976, e viajou em turnê com aquele grupo, para Paris; foi cenógrafo para o show “Feitiço”, de Ney Matogrosso; fez a direção corporal de “Ópera do Malandro”, em 1978; foi diretor de arte do programa “Chico Anísio Show”, na Rede Globo; e dirigiu o show “Oitavo na Peneira”, em 1985, ambos de Chico Anísio. Em 1986, gravou o LP (disco Long Play) “Estrelas”.

Depois do carnaval de 1980, Fernando saiu da Mocidade e só retornou em 1983, para desenvolver o enredo “Como Era Verde o Meu Xingu” (recorte metodológico de nossa pesquisa). Naquele ano, a Mocidade recebeu o troféu Estandarte de Ouro no quesito “Comunicação Com o Público”, sendo este o último ano de desfile, antes da inauguração do Sambódromo Marquês de Sapucaí. Também por conta daquele desfile, Fernando Pinto foi considerado,

pela crítica, como o primeiro artista plástico reconhecido por um trabalho carnavalesco, tendo várias peças de seu desfile expostos na galeria César Aché.

A inauguração do Sambódromo (também conhecido como Passarela do Samba), em 1984, marcou o terceiro período histórico dessa festa. Naquele ano, também foi fundada a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – LIESA, que passou a organizar os desfiles das agremiações do grupo especial, entidade representativas das agremiações.

Com o advento do Sambódromo e sua estrutura fixa de arquibancadas, iluminada por grandes refletores, o desfile se verticalizou e passou a explorar materiais com mais brilho e alegorias com iluminação própria, fruto do caráter noturno que a LIESA adotou para a apresentação.

Foi naquele período que também aconteceu uma repaginação do quesito Comissão de Frente, que perdeu sua composição dos baluartes da escola e passou a apresentar o enredo (ou síntese dele) como um espetáculo à parte, com coreografia e atuação cênica.

A Mocidade, naquele momento, fez outros grandes carnavais com Fernando Pinto, como: “Ziriguidum 2001”, em 1985 e “Tupinicópolis”, em 1987 (ano em que Fernando Pinto morreu, em um acidente de automóvel), quando já tinha iniciado o projeto do enredo “Bye, Bye, Brasil, Beijim, Beijim”, para o ano de 1988.

Na década de 1990, a escola contratou o casal Lilian Rabelo e Renato Lage, como artistas carnavalescos que definiram a identidade visual daquela escola, como agremiação de vanguarda. Os artistas levaram a escola aos campeonatos, como: “Vira Virou, a Mocidade Chegou”, de 1990, além do enredo “Chuê, Chuá... As Águas Vão Rolar”, de 1991. Em 1996, a escola também foi campeã

com o enredo “Criador e Criatura”, tendo Renato Lage em carreira solo.

O quarto período do espetáculo se deu a partir de 2004, quando Paulo Barros apresentou as ditas “alegorias vivas” – que só se faziam entender na avenida, a partir de movimentos e coreografias de seus componentes, catapultados a elementos de uma linguagem visual e cênica que, por vezes, interagia com o público. Naquele período, surgiram também os grandes tripés de Comissão de Frente, utilizados para apoiar o desenvolvimento cênico, proposto pelo coreógrafo para a apresentação/encenação dos componentes. A Mocidade Independente de Padre Miguel viveu um hiato de 20 anos sem títulos, quebrando seu jejum somente em 2017, com desfile projetado por Alexandre Louzada, tendo como enredo “As mil e uma noites de uma Mocidade pra lá de Marrakesh”, mesmo ano em que a Mocidade ficou empatada em primeiro lugar com a Portela.

Embora Renato Lage seja responsabilizado pelos admiradores da agremiação por imprimir na Mocidade uma plástica *high-tech*, é Fernando Pinto o artista lembrado quando se faz menção aos carnavais históricos da agremiação, não só por seu trabalho, mas também por seu estilo várias vezes apontado como “de desbunde” e pelo trato peculiar que possuía nos espaços sociais da escola, traço de seu carisma ímpar e grande capacidade de mediação.

O FAZER PROJETUAL CARNAVALESCO

Ao iniciarmos nossos argumentos sobre as nuances do “fazer” carnavalesco, fazemos um aparte para contextualizar as denominações utilizadas aqui para apresentar os profissionais envolvidos na confecção do projeto de desfile.

O desfile de escolas de samba inicialmente era desenvolvido pela comunidade, onde pessoas vindas da produção teatral, com habilidades artísticas as capacitava para determinadas funções, designados como técnicos, função que teve alguns antecedentes históricos. Suas atribuições são apontadas por Helenise Guimarães, que os definiu como:

[...] aquele individuo idealizador, realizador e orientador da confecção de alegorias e roupagens, e que comandava o trabalho de cenógrafos, maquinistas, costureiras, aderecistas e demais pessoas envolvidas nos trabalhos de barracão, além de ser também o idealizador do enredo (Guimarães, 1992, p. 23).

Ainda, Guimarães esclareceu que o termo *carnavalesco* surgiu em 1963, numa carta em que Fernando Pamplona tratava da contratação de profissionais para desenvolver o carnaval do GRES Salgueiro (Cabral *apud* Guimarães, 1992, p. 31).

Daí em diante, os profissionais responsáveis pelo desfile foram sendo designados por este termo até hoje. Porém, acreditamos que a especialização de determinadas funções e a descentralização dos atuais projetos também permitem outros entendimentos. Por isso, entendemos ser importante fazer algumas reflexões.

Enquanto até a década de 1990, a maioria dos *carnavalescos* detinha algum tipo de atividade de execução de mão-de-obra, a partir dos anos 2000 seu papel passou a acontecer, em grande parte, gerenciando equipes executoras de um trabalho mais descentralizado, também dividindo espaço com profissionais de outros setores do desfile. Embora alguns profissionais adequem sua produção ao enredo, algumas vezes executam trabalhos até

mesmo independentes do planejamento do carnavalesco, como por exemplo aqueles envolvidos no projeto de coreografias e figurinos da Comissão de Frente.

A pesquisa que justifica os temas e enredos, são geralmente encomendadas a profissionais da História Geral (e da Arte), Literatura e da Comunicação Social, quando não é desenvolvida pelo Departamento Cultural de própria agremiação, podendo ainda ser terceirizada, responsabilizando-se além disso pela escrita da sinopse.

Em paralelo, o conhecimento técnico de projetar alegorias e figurinos também foi terceirizado a outros profissionais. As alegorias dependem de um conhecimento técnico como de um arquiteto para planejamento de sua planta e responsabilização perante o CREA e o Corpo de Bombeiros. No caso dos figurinos, pode-se contratar um desenhista ou mesmo um figurinista, responsável por dar leitura visual, a partir de um referencial iconográfico pesquisado.

O exemplo mais prático dessas novas atribuições é o que acontece em comissões de carnaval (equipe multidisciplinar), que podem estar ou não subordinadas ao nome de um carnavalesco. Outro exemplo recente é o advento dos escritórios ou ateliês particulares de criação, o que permite a um mesmo profissional efetuar vários projetos de carnaval, num mesmo ano.

Diante disso, a atividade do profissional à frente do desfile das escolas de samba, no grupo especial, é quase sempre a gerência de um projeto que idealizou, que o aproxima mais de um Diretor de Arte ou ainda, do designer temático, designação colocada por Almeida ao investigar metodologias projetuais de figurinos carnavalescos sob a ótica do Design (Almeida, 2020, p. 23).

Ao investigarmos o processo criativo de Fernando Pinto, nos

deparamos com um profissional “em mutação”, na medida em que mesclava em sua prática ações de um técnico (originário do teatro), colocando “a mão na massa”, mas também se aproximando da visão mais moderna, ao idealizar seus projetos visuais, hibridizando linguagens (Arte e Carnaval), mas sendo o autor dos desenhos, tendo controle dos materiais, por exemplo.

Agora, trazemos algumas considerações sobre o figurino carnavalesco e os conceitos envolvidos na prática de vestir dos desfiles de escola de samba.

Sobre o figurino utilizado no carnaval com valores simbólicos explícitos nas vestimentas, Felipe Ferreira (1999, p. 97) procurou “revelar as estruturas significativas básicas” dos figurinos carnavalescos, buscando entendimento sobre o código simbólico que os envolve no enredo. Quando se debruça especificamente sobre a fantasia de carnaval (outro termo para se referir ao figurino carnavalesco das escolas de samba), Ferreira apontou como essa é capaz de interagir no espaço social de uma agremiação, assim como em sua rede social:

Ela irá situar a “posição relativa de cada um no conjunto do desfile” articulando “os espaços importantes de confecção de um carnaval: barracão, quadra e alas”. A fantasia irá produzir um envolvimento de todos os setores de uma escola de samba, “trazendo-os de forma mais ou menos consciente para dentro do enredo” (Cavalcanti, 1994, p. 171 *apud* Ferreira, 1999, p. 103).

Definido o conceito norteador do enredo, o passo seguinte seria transpor para o papel as ideias que o designer de figurinos reuniu ao elaborar seu projeto. Assim, surge o desenho do

figurino, que ao longo do tempo, também foi chamado de traço, esboço, risco ou croqui. Aliás, o termo “croqui” é o que utilizamos neste estudo, como uma definição mais técnica e já banhada pela transdisciplinaridade do Design, defendido por Gagnato, quando analisou o campo do design de moda, conforme:

[...] representação da ideia do designer, a partir do ato de desenhar. Assim, o croqui é a junção do fazer e do pensar o produto de moda em termos projetuais. Em outras palavras, quando o designer de moda concebe o produto, a necessidade de exteriorizá-lo, comunicá-lo ou mesmo estudá-lo é resolvida por meio da representação gráfica que revela, no ato de desenhar, a ideia, a intenção e o plano do designer (Gagnato, 2008, p. 60).

Aproveitamos essa aproximação entre as áreas de moda e carnaval, para ressaltar a multidisciplinaridade do design, ao mesmo tempo em que promovemos o diálogo entre os fazeres, conceitualmente, próximos.

Aplicando ao carnaval, reconhecemos que o designer de figurinos concebe seus croquis de figurinos carnavalescos, de acordo com o roteiro do desfile, à disposição das alas e à necessidade de compor alegorias (incluindo figurinos de destaques e composições), além de vestir as comissões de frente, casais de mestre-sala e porta-bandeira, velhas guardas e pessoal de apoio. Os figurinos carnavalescos precisam ajudar visualmente para o entendimento do público, crítica especializada e jurados.

Por isso mesmo, apresentamos nosso entendimento sobre o conceito de figurino carnavalesco, que utilizamos neste trabalho, em

lugar do termo fantasia. Na citação a seguir, podemos observar uma justificativa basilar, para a defesa do termo figurinos carnavalesco, para diferenciá-lo do caso teatral, muito embora ambos os casos carreguem para quem os usa simbologias, estudo de cores, formas e uma série de visualidades, conforme:

Para o Carnaval, optamos por figurino carnavalesco em vez de fantasia, por entendermos que o termo figurino, de forma geral, carrega uma simbologia essencial para o seu entendimento assim como faz parte de um contexto ficcional e, representa visualmente, aquilo que foi descrito quando de sua concepção. Ademais, o termo fantasia é vago, podendo se referir a outras interpretações, enquanto o termo figurino carnavalesco se presta a informar sua significação por meio de cores, formas, texturas, materiais e símbolos reconhecíveis pela grande maioria e constituintes do enredo (Oliveira, 2017, p. 166).

Em outra ocasião, o mesmo autor já havia reforçado que a opção pelo termo figurino carnavalesco se dá “quando o mesmo apresenta características histórica e simbólica, bem-marcados” (Oliveira, 2015, p. 8).

Finalmente, o termo “fantasia” é um tipo de categoria de vestível que esteve, ao longo da história dos desfiles, associado à noção do fantasiar-se, entendido como a assunção de uma outra persona, a incorporação da inversão de valores e de mundo presentes na tese bakhtiniana (Bakhtin, 1987, pp. 6-7). No entanto, o termo ainda pode ser confundido com outras acepções, como: imaginação, excentricidade, exagero, capricho, delírio, ilusão, quimera etc. Enquanto o termo figurino carnavalesco nos transporta

para o universo vizinho ao teatral, como: disfarce, traje, vestimenta, modelo.

Com o advento da direção artística, efetuada por profissionais da arte, os desfiles, cada vez mais, substituíram as iniciativas da comunidade pela identidade artística de quem executa o projeto, o que afasta o entendimento de que cada folião assume sua identidade paralela no universo da catarse.

Em outras palavras, na prática, os desfilantes não se utilizam mais de uma fantasia que escolheram para ressignificar e inverter seu papel na sociedade, e sim de figurino carnavalesco que muitas vezes nem mesmo sabiam sobre o que buscavam transmitir a ideia do artista que projetou o desfile, na intenção de desenvolver determinado enredo ou tema. Logo, pensamos ser mais adequado adotarmos o termo figurino carnavalesco ao invés de fantasia, por entendê-lo como um produto do projeto próprio do Design e cuja função está mais próxima de transmitir dados do enredo, do que atender aos anseios dos desfilantes.

Esse espaço sem fronteiras, que produz entendimentos híbridos, está presente quando observamos que o termo fantasia é utilizado não só por grande parte do público espectador, como também por boa parte dos componentes da cadeia de produção, chegando a pontuar questionamentos dos apresentadores da emissora que televisa o desfile junto aos comentaristas, quando observados certos vestíveis: “É fantasia ou figurino?”.

Existem diversas possibilidades de utilização de um figurino dentro do desfile, que podem também suscitar apontamentos sobre a possibilidade de serem definidos como fantasia ou figurino carnavalesco, o que deixa claro que não só não é nossa intenção, como não é possível generalizar o conceito.

Quanto à sua função de composição no conjunto de desfile, os figurinos carnavalescos podem ser divididos de acordo com sua especificação no contexto do projeto, que determina inclusive personagens importantes e obrigatórios no desfile, ou com sua utilização, conforme Madson Oliveira apontou, também chamando a atenção para os figurinos de ala, tipo em que se enquadravam aqueles cujos croquis investigamos:

Basicamente, existem três tipos de fantasias: (1) fantasias de ala, (2) fantasias de composição e (3) fantasias de destaque ou de luxo. As alas são grupos de brincantes que desfilam “no chão” e usam um mesmo modelo de fantasia representando parte do enredo. Esses grupos podem variar em quantidade de participantes, chegando a um número de, aproximadamente, 200 componentes, como no caso das alas de baianas ou bateria (Oliveira, 2013, p. 4-6).

É preciso esclarecer que o termo “fantasia”, acima citado, foi utilizado, ao contrário do que afirmamos atualmente, por ter sido escrito ainda numa época que não tínhamos essa distinção tão apurada quanto defendemos atualmente, em relação ao objetivo do figurino carnavalesco em desfile, é necessário que cada croqui seja projetado com a intenção de apresentar determinada parte ou aspecto do enredo de maneira didática durante o desfile. Com o foco voltado para os figurinos carnavalescos de ala, observamos que são projetados com a função de, pela ordem definida no roteiro do desfile, apresentar-se de maneira clara, didática e artisticamente reconhecida com os elementos que “contam o enredo na avenida”, nas peculiaridades apresentadas acima.

Encontramos reforço para essa função de leitura dos figurinos carnavalescos, na medida em que:

[...] observamos que 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 elementos visuais, mais especificamente as 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 (Oliveira, 2013, p. 10).

Ainda sobre a importância de leitura no contexto de desfile, Ferreira cita a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, quando ela afirmava que:

Um bom carnaval [de escola de samba] pode ser visto por uma pessoa surda, compreendido só através das formas, das alegorias, dos figurinos, porque é uma linguagem formal, simbólica, uma linguagem não-verbal; e pode ser entendido por um cego, ouvindo a letra do samba (Maria Augusta Rodrigues *apud* Ferreira, 1999, p. 102).

Além de perseguir essa intenção, o designer de figurinos deve observar outras particularidades próprias à estética carnavalesca. O primeiro deles é afeto à distribuição cromática pelas alas. O projeto pode apresentar a paleta de cores escolhida pela direção de arte, para carnavalizar seu projeto, a despeito da cor real do

seu referencial iconográfico ou ainda, independente das cores que identificam a escola, sendo a aplicação cromática fruto de sua identidade plástica, considerando sua liberdade artística.

O segundo é a atenção ao efeito plástico de movimento. Por tratar-se de um desfile processional, musical e dançante, é desejável que os figurinos carnavalescos possuam elementos que ampliem o sentido de movimento dos corpos, ao sambar. Para tal, os designers se utilizam de elementos parcialmente autônomos no figurino, assim como os adereços de mão.

Outro aspecto importante é o volume dos figurinos. Dada a distância dos espectadores (nas arquibancadas) e a condição televisionada dos desfiles, é esperado que o designer de figurinos tenha em mente a necessidade de ampliação – do volume da proporção humana do desfilante, de maneira a possibilitar maior visibilidade dos detalhes do figurino, tanto pela plateia, quanto pelos telespectadores.

Com isso, partes dos figurinos carnavalescos, como: adereços de cabeças, punhos, ombreiras, peitorais são projetados em tamanho maior do que seria o comumente utilizado, a fim de possibilitar uma melhor leitura, à distância.

Produzidos os comentários necessários para diferenciar o conjunto de figurinos carnavalescos do desfile, passamos a ratificar o recorte aqui utilizado, como uma análise dos figurinos de ala intitulados, como: a) Tribo Kamaiurá, b) Tribo Kalapalo e c) Tribo Kaikuro.

O PROJETO PLÁSTICO-VISUAL DOS INDÍGENAS DE FERNANDO PINTO

O projeto de figurinos, como já evidenciado, é parte do

projeto plástico-visual que o carnavalesco (uma espécie de diretor de arte) cria para o desfile da escola de samba onde trabalha, cuja programação se inicia de dois a três meses após o encerramento do carnaval anterior, com a definição do tema do próximo desfile. Alertamos para a importância de Enredo, nas palavras do carnavalesco Roberto Szaniecki, publicada por Claudio Almeida, de onde extraímos o seguinte trecho:

A priori, devemos entender melhor o que é “Tema” e “Enredo”. O Tema pode ser uma pessoa, um objeto, um sentimento, uma música ou qualquer assunto que mereça ser explanado. Já o Enredo é o desenvolvimento de uma descrição ou estória sobre o assunto pré-determinado, criando uma narrativa linear, que consiste em começo, meio e fim ou apresentando um corpo pontual onde são apresentadas peças relacionadas àquele assunto sem propriamente ter uma ordem cronológica, isto para ambos (Roberto Szaniecki *apud* Almeida, 2020, p. 24).

A sugestão de tema pode partir de vários atores do processo de carnaval como o carnavalesco, o departamento cultural da agremiação, uma empresa que traga a possibilidade de patrocínio, da presidência etc. Uma vez definido o tema, o carnavalesco inicia seu projeto com a definição do enredo e início das pesquisas bibliográficas que fundamentam a sinopse e a justificativa do enredo, assim como a pesquisa iconográfica que irá subsidiar a parte plástica do projeto.

Por sua vez, ao iniciar seu projeto, o designer de figurinos utiliza-se do material reunido nessas pesquisas e cria croquis onde adequa a visão plástica definida pelo carnavalesco qual

a iconografia escolhida para dar leitura a cada ala, de maneira a compor um peculiar sistema de linguagem visual que, junto ao samba-enredo, deverá ser capaz de apresentar didaticamente o enredo para os espectadores cuja importância já demonstramos anteriormente.

Pela quase inexistente prática de documentação dos projetos na década de 1980, motivada por falta de recursos e pessoal especializado, não foi possível localizar um exemplar da sinopse do enredo que utilizamos aqui: “Como era verde o meu Xingu”, desfilado em 1983.

Ainda assim, com uma pesquisa a materiais de vídeo disponível na internet e de periódicos da época, foi possível levantar dados divididos em setores, que sintetizamos abaixo na Tabela 1, para reunirmos às exigências projetuais do figurino carnavalesco já colocadas acima, o referencial temático e de informações que Fernando Pinto dispunha naquela época para projetar seu desfile.

Tabela 1: Dados do desfile.

MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL Enredo: Como era verde o meu Xingu Ano: 1983	
Comissão de Frente	Caciques Xinguanos
Abre-Alas	Um abraço ao índio brasileiro
Quadro nº. 1	Quando o Xingue era Xingu
Quadro nº. 2	O índio, suas tribos
Quadro nº. 3	Sua arte, suas cores
Quadro nº. 4	Seus mitos, suas lendas
Quadro nº. 5	Morenah
Quadro nº. 6	Deu a louca no Xingu
Quadro nº. 7	Que o Xingu seja sempre Xingu
Quadro nº. 8	Pela demarcação das terras indígenas

Fonte: Adaptado do vídeo do desfile oficial, disponível na internet

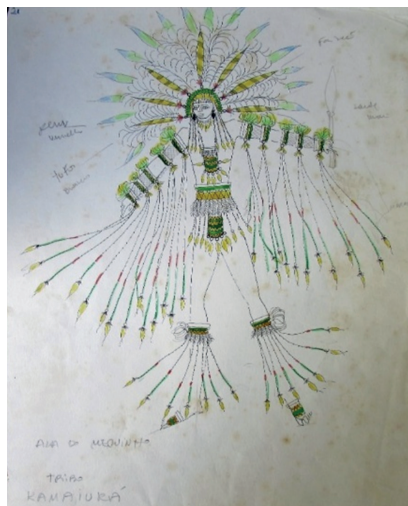
Na tabela acima, é possível verificar a divisão do que hoje é convencionado como setores, em oito quadros numerados, cada um correspondendo a um aspecto do enredo. Ainda, conseguimos extrair do vídeo observado a comissão de frente e a alegoria abre-alas, com seus respectivos títulos.

Fica evidente também que o caminho encontrado para desenvolver o enredo foi apresentar uma narrativa linear demonstrando um Xingu mais original, para em seguida mostrar seus povos e riquezas, suas tradições e mitos, para depois, realizar sua crítica bem humorada no Quadro nº 6, intitulado “Deu a Louca no Xingu” para, em seguida, chamar atenção à preservação do meio ambiente e à necessária demarcação das terras indígenas, questão que começava a fazer parte da pauta nacional, a exemplo de outros esforços que surgiam, naquela época, para conscientizar o mundo das questões ambientais.

Isso nos possibilitou localizar a posição de desfile, onde estavam presentes os figurinos carnavalescos projetados para os croquis Tribo Kamaiurá, Tribo Kalapalo e Tribo Kaikurú, objeto de nossa investigação e apresentados nas figuras 1, 2 e 3 a seguir, como componentes do Quadro nº 2, denominado “O Índio, Suas Tribos”, conforme listado acima, na Tabela 1.

Nos croquis, são notados, além do desenho, diversas indicações escritas à lápis, que tratam de resolver as opções de materialidade, além da disposição das alas no desfile e identificação das alas que representam o figurino carnavalesco, assim como também a aposição do nome “Fernando Pinto”, seguido da data 1982 (provavelmente, indicando que os croquis foram criados ainda no ano anterior ao desfile).

Figura 1 - Croqui Tribo Kamaiurá



Fonte: Acervo pessoal Madson Oliveira

Figura 2 - Croqui Tribo Kalapalo



Fonte: Acervo pessoal Madson Oliveira

Figura 3 - Croqui Tribo Kaikuro



Fonte: Acervo pessoal Madson Oliveira

Não é possível afirmar que essa seja a assinatura do artista, por falta de dados para comparação.

Com base em pesquisa iconográfica extensa, realizada ao longo da pesquisa original, pudemos concluir que, inicialmente, a leitura dos figurinos carnavalescos projetados demonstrou que os croquis mantinham certo distanciamento de uma genuína iconografia xinguana.

Para explicar esse dado, é preciso notar que à época e contexto do desfile, ocorrido em 1983, não havia a ostensividade de imagens

que possuímos atualmente, assim como o espaço social dos povos da floresta era de difícil acesso e oneroso num projeto carnavalesco assumir despesas de deslocamento para um estudo de campo.

Isso pode ter impactado diretamente na falta de referencial para projetar os figurinos, mas não foi motivo para impedi-lo. A liberdade poética de criação carnavalesca ou mesmo o processo pessoal de carnavalização permitem ao designer fazer uso do conjunto cromático que desejar e justificá-lo no projeto do desfile. Neste caso, Fernando Pinto, conhecido como artista tropicalista, se preocupou em aplicar uma paleta de cores mais próxima das cores nacionais (verde, amarelo, azul e branco), que incorporam também as cores da escola (verde e branco).

Embora menos volumosos do que os figurinos que passaram a ser projetados a partir de 1984, como consequência da verticalização dos elementos visuais (alegorias, figurinos e adereços) estão presentes nos figurinos elementos que possibilitam uma ampliação da sensação de movimento das alas (os pendentes que são distribuídos nas peças de braçadeira, perneira e cintos nos croquis). Assim, é possível verificar a preocupação em dar volume e altura aos elementos de cabeça (cocares). Imaginário este que está também representado nos figurinos projetados, o que de certa forma, facilitaria sua leitura junto ao público.

Em relação ao respeito ao recorte do tema proposto (a proteção das terras xinguanas numa época em que o mundo começava a se preocupar com as questões ambientais), Fernando Pinto foi pioneiro em apresentar etnias reais existentes num Brasil desconhecido pela população em geral, que tem “o índio” em seu imaginário, como o morador da floresta, que se veste de penachos e pinturas corporais. Esse imaginário popular também auxiliou o

designer na composição das formas do figurino que apresentam esses traços reconhecíveis.

Quanto aos materiais, nossa pesquisa já encontrou relatos de fontes que estiveram próximas ao designer durante sua passagem pelo carnaval, de que Fernando Pinto teria sido o responsável por trazer para os seus desfiles elementos metálicos e materiais importados.

O designer costumava aplicar uma estética própria, mais artesanal para compor seus figurinos, motivo pelo qual fez a Mocidade ser considerada uma escola rica, dado o custo de aquisição dessa nova e experimental materialidade.

Toda essa inovação parece ter sido fruto do viés artístico-visual que Fernando Pinto e sua equipe particular de trabalho estavam familiarizados, dada sua atuação principal, em muitas ocasiões, parece ser direcionada aos espetáculos de palco e televisivos, bastante afetos à pesquisas de materiais e técnicas vanguardistas por exigência do ineditismo na tela, numa época em que o Design no Brasil já buscava também por uma identidade visual, que traduzisse nossa diversidade e riqueza cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizarmos este escrito, consideramos que ainda há muito a ser pesquisado e escrito a respeito dos desfiles das escolas de samba, mas esta é uma oportunidade para podermos compartilhar com os interessados no tema, parte daquilo que foi publicado na dissertação de mestrado, numa pesquisa que mergulhou no universo criativo do carnavalesco Fernando Pinto³.

³ Silva, 2023.

Existem muitas personalidades populares e devidamente incensadas pela crítica jornalística e por parte da academia, em estudos históricos, culturais e artísticos. No entanto, há ainda uma espécie de névoa simbólica, encobrindo boa parte da trajetória dos desfiles de escolas de samba, por conta do tempo decorrido e da falta de registros sistematizados. Por isso, as pesquisas nesta área devem ser valorizadas, para que fatos, eventos e materiais possam ser descortinados, afastando o “nevoeiro do desconhecimento” (como no caso aqui apresentado, por conta de croquis pouco conhecidos).

O que vimos, foi uma pequena parte (três croquis), focada em agrupamentos indígenas do Alto Xingu, a partir de uma visão carnavalizada e, ao mesmo tempo, “tropicalista” desenhada por Fernando Pinto, num desfile que se tornou célebre na trajetória artística do carnavalesco, assim como da própria Mocidade Independente de Padre Miguel.

O desfile de 1983 foi o último antes da inauguração do atual Sambódromo e no desfile projetado por Fernando Pinto e isso, por si só, já marcou historicamente o evento.

Para além disso, este enredo ajudou ainda mais a projetar Fernando Pinto como um artista múltiplo, que chegou a expor parte daquele desfile numa galeria de arte, ratificando a identidade dos carnavalescos, há mais de 40 anos, como exímios articulares de elementos visuais que comunicam-se com o público, por meio de imagens potentes e irradiadoras de suas subjetividades.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cláudio Henrique da Silva. **O Processo criativo na construção de uma fantasia carnavalesca**: em busca de uma metodologia. Dissertação (Mestrado em Design). PPGD/EBA. Rio de Janeiro:– UFRJ, 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

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

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

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que a faz escola “no Carnaval Carioca”**. 1992. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Belas-Artes - Rio de Janeiro: UFRJ, 1992

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. **Rosa Magalhães e os figurinos para o carnaval**. In: Anais do Colóquio de Moda, setembro / 2013. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-7-FIGURINO_COMUNICACAO-ORAL/Rosa-Magalhaes-e-os-figurinos-para-o-carnaval.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. Lua e Estrela: dois figurinos para o carnaval carioca de 1912. In: **Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisa em Moda (dObra[s])**. v. 10, n. 22, p. 161-176, novembro, 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/objeto/478230>. Acesso em: 03 fev. 2018.

SILVA, Luiz Antonio Paula e. **Kamukuaká Contemporâneo:** um estudo, sob a ótica do design, dos figurinos carnavalescos de Fernando Pinto, no enredo “Como era verde o meu Xingu”. Dissertação (Mestrado em Design). Rio de Janeiro: PPGD/EBA/UFRJ, 2023. Disponível em: <https://ppgd.eba.ufrj.br/producao-academica/dissertacao-kamukuaka-contemporaneo-um-estudo-sob-a-otica-do-design-dos-figurinos-carnavalescos-de-fernando-pinto-no-enredo-como-era-verde-o-meu-xingu/>. Acesso em: 14 set. 2025.

**CARETAS, CORINGAS E ARLEQUINS:
A CONSTRUÇÃO DE FIGURAS
MARGINALIZADAS NOS FESTEJOS
CARNAVALESCOS DE CACHA PREGOS
(VERA CRUZ - BA)**

Manoel da Paixão Lordelo da Silva Junior
Maria de Fatima Hanaque Campos

INTRODUÇÃO

A concepção contemporânea de que todo conhecimento é resultado dos processos contextuais de seu tempo, divergindo da necessidade das construções de verdades universais e atemporais, nos dá muita segurança na apresentação das presentes reflexões sobre as caretas de Cacha Pregos, no município de Vera Cruz, na Bahia, que tem seu ápice durante os festejos carnavalescos. Não apenas para justificar os recortes escolhidos na interpretação desse fenômeno, mas por revelar como as manifestações culturais são fontes inesgotáveis para um olhar atento dos futuros pesquisadores e pesquisadoras.

Este texto é resultado de desdobramentos de estudos e pesquisas decorrentes da dissertação “O imaginário e a representação do monstruoso nas caretas de Cacha Pregos - Vera Cruz - Ilha de Itaparica - Bahia” (2020)¹, trabalho realizado através de uma pesquisa de campo com livre inspiração na metodologia etnográfica, em que foi interpretada a performance dos caretas a partir das teorias estéticas que discutem o conceito de monstrosidade. O trabalho se desenvolveu na investigação dos processos simbólicos na construção da memória e identidade do sujeito social dentro do enredo dessa manifestação cultural popular, que integram diversos aspectos íntimos do seu imaginário, incluindo o medo, bem como seus valores estéticos e morais abarcados nas discussões teóricas da figura do monstro.

¹ Para maior aprofundamento consultar a dissertação “SILVA JUNIOR, Manoel da Paixão Lordelo. O imaginário e a representação do monstruoso nas caretas de Cacha Pregos em Vera Cruz – Ilha de Itaparica - Bahia. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras - PPGEAFIN, Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Salvador, 2020.”

Nessa construção, amparados em uma perspectiva histórica, possibilitamos compreender as relações entre uma figura cultural e suas relações que conectam valores estéticos, memórias e representações, revelando a complexidade das manifestações culturais populares e seus diversos paralelos e transformações de símbolos culturais perpetuados através de décadas, territórios e culturas distintas. O trabalho analisou as caretas de Cacha Pregos, em seus trânsitos pelo imaginário da comunidade, desde suas relações com as histórias orais, brincadeiras e aspectos socioculturais que amparam e reconstroem essa figura como personagem tradicional e identitário de seus agentes.

Durante o trabalho de observação de campo, com a metodologia de catalogação das máscaras dos 86 agentes culturais que foram entrevistados na pesquisa, durante o carnaval de 2020, foi se observando um crescente interesse nas escolhas de máscaras descritas pelos próprios participantes como “palhaço”, “palhaço assassino” e “coringa”. Esse dado chamou bastante atenção e segue como debate para este artigo em que buscamos compreender a simbologia na escolha dessas figuras.

Desse modo, este artigo tem como objetivo evidenciar aproximações simbólicas entre as caretas de Cacha Pregos, com o personagem Coringa e o Arlequim da *commedia dell'arte*, diante dos discursos performáticos dessas figuras distintas que incorporam arquétipos próximos em seus jogos de sedução, humor subversivo e malícia.

CARETAS DE CACHA PREGOS

Cacha Pregos é uma comunidade do município de Vera Cruz, localizado na Ilha de Itaparica – Bahia, e tem sua formação

associada a um pequeno povoado de pescadores, sendo a pesca, ainda, uma das importantes atividades econômicas e identitárias desenvolvidas pelos moradores. No vilarejo, a manifestação cultural das caretas já faz parte do calendário festivo dando início às comemorações carnavalescas do local.

A origem desses manifestantes mascarados na comunidade remete a processos que cruzam diversas festas e matrizes culturais, religiosas e étnicas, resultantes dos povos que formaram a cultura brasileira e, em outro grau, dos próprios diálogos e trocas entre as comunidades vizinhas na formação histórica do povoado.

As “caretas” são uma forma de nomeação genérica para diversas figuras populares presentes nas mais variadas manifestações culturais do território baiano. Mas não se trata de uma manifestação única, esses mascarados apresentam-se pluralmente, organizados com suas diferenças estéticas e simbólicas possíveis de serem distinguidas de cada localidade, como o Capabode, em São Francisco do Conde, cujas máscaras são produzidas geralmente de papel machê branco com diversos chifres pontiagudos que espetam uma espécie de esfera coberta de algodão, ou os Caretas de Maragogipe, cujas fantasias são feitas de tecidos com pequenos orifícios na região dos olhos e possuem dois chifres, geralmente, com cores diferentes do resto da face, além de muitos outros grupos com semelhanças recorrentes por todo o estado.

Embora muitas dessas manifestações estejam ligadas, originalmente, ao calendário cultural de celebrações religiosas de ordem católica – como a festa de Reis, o dia de Finados, a Semana Santa. Ao decorrer dos anos, eles passaram a acontecer no carnaval. Milton Moura (2001, p. 167), ao analisar as figuras carnavalescas baianas, lembra que “as máscaras no carnaval nem sempre o foram.

Quando uma festa popular tradicional decaía ou desaparecia, suas máscaras se refugiavam no Carnaval, passando a ser, neste sentido, carnavalescas”.

Essas mudanças possibilitaram uma nova maneira de continuação de algumas práticas culturais, como também resultaram na reconstrução dos festejos carnavalescos. Em Cacha Pregos, a figura dos caretas remonta a uma conexão cultural com os “Zambiapunga”² de Nilo Peçanha – BA, nas celebrações do Dia dos Reis, posteriormente passando a fazer parte dos festejos em comemoração ao dia do pescador, celebrado no dia 29 de junho, dia católico relacionado a São Pedro. Até hoje, existe a ocorrência de mascarados na festa do pescador, apesar do número ser cada vez menor nas últimas décadas.

Contudo, é no Carnaval que as caretas de Cacha Pregos vão se firmar enquanto manifestação cultural da comunidade. O Carnaval, como festa que representa uma inversão da realidade cotidiana na medida em que se cria uma nova realidade local de brincadeiras, músicas, composições sociais e danças, foi responsável por dar continuidade a diversas tradições que eram compreendidas como elementos perturbadores que provocavam euforia em contraposição, sobretudo, aos festejos católicos de matriz eurocêntrica (daí, a saída das caretas das procissões religiosas no dia dos Reis ou mesmo a diminuição das festas dos pescadores, no dia de São Pedro).

Mesmo no Carnaval, as caretas desempenham a função

² A Zambiapunga, manifestação que é vinculada ao município baiano de Nilo Peçanha, é uma herança afro de origem bantu, trazida no período colonial pelos africanos do Congo – Angola. Tradicionalmente, o cortejo sai na madrugada entre o dia 1º de novembro, Dia de Todos-os-Santos, e o dia 2, Dia de Finados. Cerca de 60 homens mascarados, com roupas feitas de tecidos coloridos e papéis de seda, produzem muito barulho utilizando tambores, enxadas e búzios.

de subverter uma ordem, através de contravenções às leis sociais, jurídicas e estéticas. Em Cacha Pregos, percebemos que a performance e as máscaras produzidas pelos manifestantes partem da insurgência e da desconstrução dos padrões corporais, através do exagero, desproporcionalidade e assimetria, como maneira de atingir um dos principais objetivos dos manifestantes quando fantasiados, que é assustar e provocar o medo.

As caretas em Cacha Pregos, enquanto tradição carnavalesca, passaram a desempenhar um dos importantes elementos dos dias da folia, configurando-se enquanto uma brincadeira em que os mais velhos se fantasiavam para assustar os mais novos e as mulheres. Notoriamente, só os homens adultos se mascaravam na origem dessa tradição. Posteriormente, mulheres começaram a usar também máscaras. Atualmente, algumas crianças se fantasiam de caretas – ainda que muitas delas ainda tenham medo das caretas maiores, pois não se trata apenas de um adereço, mas também da força/energia de toda a sua performance.

A manifestação acontece através de “perseguições” e carreiras, uma espécie de jogo próximo ao “pega-pega” entre as caretas e as crianças da vila. Algumas são perseguidas dentro de suas casas, outras, menos medrosas, desenvolvem um roteiro de carreiras orientando os grupos de caretas em roteiros pelas ruas do vilarejo na tentativa de apanhá-las.

As caretas apresentam outra problematização sobre seu gênero, pois sua performance é sempre masculinizada (a partir dos conceitos do próprio vilarejo para masculino). Atualmente, mesmo quando as mulheres participam da brincadeira, todas as caretas são vistas como masculinas dentro de uma dubiedade, através de gestos corporais e performativos que brincam e incitam o imaginário dos

transeuntes, provocando seus conceitos para além de dicotomias.

A partir de uma sociologia do corpo, podemos associar essa performance das caretas como mais uma desestabilização social por camuflar importantes elementos de identificação e das qualidades nos jogos de sedução entre as relações comunitárias. Através da *persona* interpretada por essas máscaras, que lhe escondem a face, lembra David Le Breton (2007, p.71) que “o rosto é, ao mesmo título que o sexo, o lugar mais valorizado, o mais solidário do Eu. O comprometimento pessoal é tão maior quando um ou o outro é atingido”.

AS MÁSCARAS DAS CARETAS

A produção das máscaras das caretas em Cacha Pregos é feita de forma independente por cada brincante em sua residência. As primeiras máscaras das caretas tinham um formato bem simples, como na figura abaixo – um dos registros fotográficos mais remotos encontrados na realização da pesquisa. As máscaras, geralmente, eram formadas por um saco quadrangular no qual eram feitos orifícios apenas na região dos olhos (para orientar os brincantes) e, em alguns casos, na região nasal e da boca, para auxiliar o brincante durante o trajeto como, por exemplo, ingerir líquidos sem necessariamente retirar a máscara facial.

As máscaras eram feitas a partir do reaproveitamento de tecidos e roupas velhas. Com o tempo, no intuito de ornamentar essas máscaras com elementos que provocassem o medo e dificultassem a identificação do brincante-mascarado, começaram a ser acrescentados outros elementos na base quadrangular, além das inovações criativas no formato da máscara.

Figura 1: Brincante mascarado na Rua Recuada durante a década de 80



Fonte: Acervo pessoal da família Pinho

Nesse processo, foram adicionados elementos naturais marinhos, como algas, reutilização de materiais utilizados na pesca, como redes velhas, cestos de palha e chumbos, além de canos de pvc, papelão e outros tecidos coloridos. Cada brincante é livre entre seu cabedal criativo para construir sua fantasia. Conta um morador:

As caretas, elas não tinham... **As máscaras em si eram pierrot, né?** Elas não tinham, hoje, essa diversidade que tem hoje de máscaras de silicone, de monstros, essas coisas, não... Eram roupas típicas, macacão longo ou calças folgadas e o pierrot, né? **Aquela máscara que eles faziam... Aqueles cones, com os olhos, e aí botava pra correr! Alguns com as fitas, outros com fitas de pano ou então adereços de mato nesse tipo assim, aí a**

gente ficava nas esquinas gritando... (morador L, 2020, grifo nosso).

José Leão desenvolve essas discussões, afirmando que:

[...] o ser humano aperfeiçoou os caracteres estéticos da máscara; individualizou a sua fabricação, segundo o uso ao qual era destinada; estudou o seu impacto no grupo social a que pertencia o mascarado; e adaptou as máscaras aos diversos aspectos das forças sobrenaturais e demoníacas que julgava descobrir e conhecer. É a síntese do objeto (máscara) que se faz através da síntese do corpo próprio, prolongado em seu desdobramento (Leão, 2011, p. 106).

A construção dessas máscaras artesanais parte de algumas convenções da memória coletiva e individual dos participantes da manifestação na criação dessas figuras monstruosas. Entre as máscaras produzidas, destaca-se o uso de córneos pontiagudos, alongamento no formato da cabeça e desproporção entre as demais formas, muitas vezes, utilizando como referência mitos e lendas locais.

No final da década de 1990, houve a inserção de máscaras industrializadas nos festejos pelos brincantes que utilizavam esses adereços, os quais passaram a ser vendidos nos estabelecimentos comerciais do próprio vilarejo. Dessas máscaras, é recorrente a referência a figuras cinematográficas e a personagens do folclore mundial, sendo as mais frequentes, a criatura de Frankenstein, bruxas, vampiros e, destaque para nosso processo investigativo, as máscaras de Coringa.

Atualmente, os etnólogos costumam classificar as máscaras em grupos separados por simbologias, funcionalidades e fabricações. Além dessas classificações, devemos perceber que uma mesma máscara pode desempenhar papéis distintos entre diversos grupos. Há uma crítica geral dos culturalistas ao processo de industrialização das máscaras nas manifestações populares, contudo, devemos estar atentos que esse processo não configura uma mudança radical no simbólico da trama.

Em Cacha Pregos, a escolha entre as máscaras industrializadas ou artesanais estava diretamente ligada às possibilidades econômicas dos brincantes, que, só com o custo baixo de tais máscaras, puderam ter acesso a elas.

Além disso, nesse processo, alguns brincantes trocaram as máscaras artesanais, pois, em suas concepções, as máscaras industrializadas tinham o poder de assustar mais, cumprindo a dinâmica própria da manifestação durante o Carnaval. Assim, o mais importante seria o seu desempenho ao longo do jogo em toda a sua construção emblemática.

Outro fator importante para a escolha por máscaras industrializadas deve-se ao fato de muitos brincantes terem uma escala de trabalho que dificulta o tempo para a produção de suas próprias máscaras artesanais, optando pela facilidade em comprar máscaras de baixo custo disponibilizadas em diversas casas comerciais da comunidade.

Como tornaram-se elementos de fácil aquisição, expostas com muita facilidade nas entradas dos estabelecimentos locais que comercializam as máscaras, que são compradas e utilizadas inclusive pelas próprias crianças, as máscaras industrializadas vêm

perdendo a função de assustar. Enquanto isso, as máscaras artesanais retomam seu poder de estranhamento entre os transeuntes.

Figura 2: Grupo de caretas com máscaras artesanais e industrializadas no carnaval de 2017



Fonte: Acervo dos autores

Vale ressaltar que, mesmo ao utilizar uma máscara industrializada, grande parte dos acessórios de cada fantasia utiliza elementos construídos artesanalmente pelos próprios brincantes. Esses acessórios geralmente servem como elementos que provocam mais medo – destacam-se os chapéus com tiras de tecidos e chifres pontiagudos, estopa, folha/elementos marinhos no pescoço ou como perucas, entre outros artifícios.

Além das máscaras faciais, a fantasia das caretas é constituída, geralmente, por uma convenção entre os brincantes na utilização das outras indumentárias em seu figurino, que, entre os principais

objetivos, destaca a necessidade de esconder a sua identidade. Nessa composição padrão, observa-se a utilização de macacões, luvas e galochas. Todos esses acessórios também são reaproveitamentos de peças utilizadas no cotidiano dos foliões, ressignificados durante a brincadeira no Carnaval.

Os macacões são, geralmente, utilizados como uniformes em empresas de construção civil e do Polo Petroquímico, os mais recorrentes nas cores amarela, preta e laranja. Durante o Carnaval de 2019 e 2020, observou-se o crescimento do uso de jalecos brancos, geralmente associados aos trabalhadores da área de saúde e açougueiros, como um adereço na fantasia da careta. Além do macacão, utilizam-se luvas e botas, algumas oriundas das atividades de pesca no manguezal – sobretudo remetendo a uma brincadeira desenvolvida por antigos pescadores.

Os brincantes ainda utilizam enchimentos de tecidos ou outro material embaixo do macacão, não só para criar um corpo disforme como também manter sua identidade preservada e, para isso, desenvolvem diversos artifícios que dificultam a descoberta de sua “identidade oculta”. José Leão, ao analisar brincantes mascarados, classifica toda essa construção corpórea como um desdobramento da máscara facial, que o autor vai tratar como uma “casca” que possibilita a performance de transformação desse “corpo-casa”, em que:

[...] os movimentos e artefatos dos brincantes refazem, à sua maneira, o retrato físico onde se acha o limite da maquinaria pela qual uma sociedade se apresenta por gente viva e dela faz as suas manifestações, suas

máscaras. O aparelho disciplinar que para e corrige, ou acrescentam ou tiram nesses corpos, maleáveis sob a instrumentação de várias leis, se tornam corpos graças à sua conformação a esses códigos de múltiplas redes estreitas dos intercâmbios que os conformam em unidades individuais e coletivas às regras dos contratos socioeconômicos e culturais (Leão, 2011, p. 72).

Essa “casca” desempenha a função intermediária do brincante com a personagem, no caso, a careta, para a realização da performance e seus códigos. As máscaras, elemento de estudo de diversos etnólogos, são caracterizadas por suas possibilidades de esconder/revelar, representar e ainda entrar em contato com aspectos sagrados. Amorim lembra que:

Ao usar uma máscara, podemos desencadear um contato com aspectos interiores muitas vezes desconhecidos ou bloqueados. Por isso, no quadro terapêutico, a máscara é considerada um intermédio de maior penetração, no que se refere às possibilidades de atravessar até mesmo a barreira defensiva do si mesmo, trazendo à tona conteúdos mais profundos. (Amorim, 2006, p. 42).

Nesse sentido, ao fazer uso da máscara, os brincantes, além de provocarem sentidos e sentimentos que afetam o olhar do espectador, são igualmente afetados pela experiência que lhes permite encenar e vivenciar comportamentos que diferem de seus códigos cotidianos com o outro – possibilitando aproximações e relações que não fazem parte do seu “eu”, preso nas representações

culturais e valores morais do indivíduo. Em algumas situações no vilarejo, por exemplo, a careta brinca com pessoas que não tem uma boa relação comunitária.

O momento carnavalesco torna a brincadeira apropriada. O feio e monstruoso das máscaras das caretas, o sombrio das roupas pesadas e a força desempenhada pelos brincantes provocam o medo das crianças em sua passagem compartilhada em toda comunidade. Bakhtin (1987) observa que nos festejos carnavalescos europeus da Idade Média, o medo é a expressão de uma seriedade imposta que é vencida pelo riso, por uma liberdade caracterizada pelo grotesco em um mundo dominado pelo medo.

A PERFORMANCE CULTURAL DOS CARETAS

O desempenho dos brincantes mascarados enquanto caretas não está estritamente ligado apenas ao processo de utilização da fantasia. Como dito e observado, mesmo quando algumas crianças e adolescentes utilizam as máscaras, elas se diferem do cortejo realizado pelos brincantes mais velhos. Ainda há crianças que, mesmo fantasiadas, têm medo dessas outras figuras. Isso porque a careta, enquanto manifestação cultural, está relacionada à força performática exercida pelos brincantes através de mecanismos de uma linguagem corporal própria da careta em cena.

O movimento dos brincantes segue um forte traço burlesco, amparado pelos festejos momescos, que interferem nos paradigmas reguladores da vida social. Dessa ação performática, existem artifícios utilizados de maneira recorrente que se tornaram já característicos da manifestação. Esses códigos corporais são apreendidos através da observação e participação dessas brincadeiras ao longo das gerações – e são repetidos pelos

brincantes, dentro de suas propostas de inovação e dinamismo característico dos processos culturais, passando a ser entendido como identitários das caretas na comunidade.

Entre essas manobras tradicionais, as caretas se comunicam através de grunhidos ininteligíveis e assustadores, como uma espécie de “língua das caretas”. Essa linguagem é formada por um único fonema, repetido diversas vezes em vários tons, sobretudo, em tons mais graves. Esse som fonético poderia ser representado pela onomatopeia “grrrrrr”, pronunciado com uma constante vibração em que a ponta da língua toca o palato duro (céu da boca) em movimentos rápidos.

Durante todo o percurso, os brincantes seguem fazendo esse som – muitas vezes, até em comunicação entre eles mesmos, sobretudo, quando há aproximações de outros brincantes não mascarados. Claro que essa linguagem se configura como um elemento performático que possibilita a sensação de estranhamento dos observadores, mas também serve como artifício de manutenção do pacto de veracidade estabelecido entre os brincantes mascarados e as crianças. Na rua, a identidade estabelecida de cada careta deve ser mantida até o final do trajeto. Para Certeau (1994, p. 241):

[...] a credibilidade do discurso é em primeiro lugar aquilo que faz os crentes se moverem. Ela produz praticantes [...] Como a lei é já aplicada com e sobre corpos, encarnados em práticas físicas, ela pode com isso ganhar credibilidade e fazer crer que está falando em nome do real '[...] A lei deve sem cessar avançar sobre o corpo, um capital de encarnação, para assim se fazer crer e praticar. Ela se inscreve, portanto, graças ao que dela já se acha inscrito: são as testemunhas, os

mártires ou exemplos que a tornam digna de crédito para outros.

Assim, durante todo o trânsito, os brincantes desenvolvem encenações performáticas corporais, mudança na forma de andar, alteração no timbre de voz que possibilitem a veracidade de seu corpo-careta e preservem sua identidade. No trajeto, caso seja revelada a identidade do brincante, o mesmo deve ir até um beco do vilarejo ou um local escondido e trocar elementos de sua vestimenta com outro. A identidade da careta deve manter-se em segredo, pois é ela o fundamento de sua performance.

Durante o percurso, que é movido pelas perseguições entre os brincantes mascarados e não mascarados, existe um intenso esforço físico exercido pelas caretas na realização dessa dinâmica, que pode durar em torno de quatro horas através de movimentações de, aproximadamente, oito quilômetros, entre corridas e caminhadas.

Figura 3 - Caretas brincando na rua do Porto em 2017



Fonte: Fernando Fernandes Fotografia

As próprias crianças exigem essa performance das caretas, em suas perseguições espetacularizadas, muitos provocam os mascarados com gritos de guerra e canções que já fazem parte da tradição local. Entre as provocações, as mais comuns são: “careta que não dá carreira” e “careta malagueta, tira o bico da bochecha e vá comer farinha seca”, entoadas de maneira sonora, às vezes, coletivamente.

Essa dinâmica perpetua a condição do brincante mascarado em exercer sua performance em alto desempenho, para tanto, utilizando elementos que provoquem o medo nos não mascarados. Alguns portam correntes, cordas e galhos como instrumentos de extensão de sua performance, garantindo o medo das crianças em serem apanhadas.

Esse sentimento, entre o medo e a atração, que leva muitas crianças para as ruas nos dias de Carnaval, aproxima-se do termo “abjeção”, descrito por Kristeva como:

Há na abjeção uma dessas violentas e obscuras rebeliões do ser contra aquilo que o ameaça e que parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, lançado para além do alcance possível e do tolerável, do pensável. Ela está ali, muito próxima, mas inassimilável. Ela incita, inquieta, fascina o desejo que, entretanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se afasta; enojado, ele se recusa... Entretanto, ao mesmo tempo, esse ímpeto, esse espasmo, esse salto é atraído para um outro lugar que é tão tentador quanto é condenado. Incansavelmente, como um inescapável bumerangue, um vórtice de atração e de repulsão coloca aquele que está habitado por ela literalmente ao lado de si mesmo. (Kristeva, 1982, p. 1 *apud* Cohen, 2000, p. 53)

É nessa perspectiva que, ao observar o dinamismo desta manifestação cultural, a pesquisa recorreu às teorias sobre a figura monstruosa para identificar os mecanismos construídos e utilizados pelos brincantes, não levando apenas em consideração a construção das máscaras artesanais ou a escolha das máscaras industrializadas, mas destacar quais os símbolos escolhidos pelos brincantes ao performar durante os festejos carnavalescos com performances onde o grotesco é o elemento principal.

MONSTROS À MARGEM: UMA IDENTIFICAÇÃO DE CLASSE

As mudanças paradigmáticas do século XX trazem inúmeras inconsistências e complexidades nas discussões sobre a teoria do sujeito e do próprio corpo. Não é possível mais estabelecer o ideal de um sujeito, como descrito por Descartes, com uma subjetividade pré-social, a-histórica e extralinguística. Essa crise de categorias é explicada por Le Breton (1987, p. 79):

A questão do poder e principalmente da ação do político sobre a corporeidade, objetivando o controle do comportamento do ator, é um dado central da reflexão das ciências sociais nos anos 1970. A lei Neuwirth em 1967, legitimando a contracepção, a lei Veil, liberando o aborto, para tomar exemplos na sociedade francesa, **são os indicadores políticos da mudança nas mentalidades e nos costumes que vai se traduzir na revolta da juventude e o marco histórico de 1968, a liberdade sexual, o feminismo, o esquerdismo,** a crítica ao esporte levada a efeito pela revista *Quel corps?*, etc. (grifo nosso)

A publicação dos trabalhos de Michel Foucault, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Simone de Beauvoir e outros autores, muito próximos da própria tradição do pensamento marxista, retratam uma ruptura epistemológica e política ao investigar as imposições sociais sobre o corpo, que demarcaram as gerações dessas décadas. O que observamos, como alternativa desses movimentos desviantes da tradição euro-androcêntrica, é um novo paradigma de identificação enquanto/com o “outro”.

A literatura moderna já inaugurava narrativas metafóricas nessa identificação entre o Eu-Outro, de um devir-inumano para um devir-monstro, como ilustra tão bem o escritor austro-húngaro Franz Kafka ao descrever o processo de metamorfose da personagem Gregor Samsa em um monstruoso inseto. Em algumas culturas contemporâneas, é comum grupos e tribos urbanas se autodefinirem como monstruosos na transição de formação de sua identidade na adolescência, a exemplo dos Estados Unidos da América, em que alguns grupos se autointitulam como “*freak*” (aberração) ou “*little monsters*” (pequenos monstros).

Compreendendo o discurso da corporeidade e as formas de dominação e tentativa de controle – seja no capitalismo pela exploração do corpo como força de trabalho, ou nos padrões estabelecidos para distinção de gênero –, as festas de Carnaval demarcam um momento onde o corpo inverte também essa lógica, permitindo-se pela vivência de fantasias, em que o corpo se destitui das repressões sociais e políticas que enfrenta ao longo do ano, das ideias de gênero, de classe, etc. Dessa forma, como afirma DaMatta (1999, p. 9):

[...] onde podemos vadiar sem sermos criminosos e, assim fazendo, experimentamos a sublime marginalidade que tem hora para começar e terminar. Deste Brasil que de algum modo se recusa a viver de forma totalmente planificada e hegemonicamente padronizada pelo dinheiro das contas bancárias ou pelos planos quinquenais dos ministérios encantados pelos vários tecnocratas e ideólogos.

No período carnavalesco, as figuras mais marginalizadas e grotescas são escolhidas entre as fantasias dos foliões, assim como investigamos o modo que as caretas de Cacha Pregos são construídas em uma perspectiva do monstruoso, recorrendo ao imaginário local. Em 2020, durante a observação de campo no Carnaval de Cacha Pregos, uma coisa nos chamou bastante atenção: o grande número das máscaras industrializadas de “palhaços assassinos” escolhidas como fantasia das caretas e associadas ao personagem do “Coringa”, como propriamente as máscaras dessa figura em referência à imagem da produção cinematográfica³.

O Coringa (*Joker*) é um personagem fictício com origem nas histórias em quadrinho produzidas pela editora norte-americana *DC Comics*, publicado pela primeira vez em 1940. Talvez seja um dos personagens mais icônicos das últimas décadas. A partir da década de 1980 e do início do século XXI, o personagem passou a ter mais visibilidade por ganhar inúmeras adaptações, sobretudo

³Notoriamente, não podemos deixar de situar historicamente o sucesso do filme “Coringa”, dirigido por Todd Philips, lançado em outubro de 2019 no Brasil. O filme teve um grande alcance de público, tornando-se diversos outros produtos, como camisetas. De modo que esse fenômeno no carnaval de 2020 em Cacha Pregos é um provável reflexo desse impacto no imaginário dos agentes da comunidade.

nas produções cinematográficas, com grande sucesso popular, destacando a primeira vez um vilão (arqui-inimigo na narrativa do herói, no caso específico, do Batman) sendo reconhecido pelo público como um novo anti-herói.

Figura 4: Grupo de caretas com máscaras industrializadas em Cacha Pregos



Fonte: Acervo dos moradores

O personagem não tem nenhuma habilidade ou poderes sobre-humanos, como outros vilões desse tipo de narrativa, mas é descrito por sua incrível inteligência criminal, dentro dos usos das ferramentas possibilitadas em sua dificuldade social. O Coringa passou a ser ícone de diversos movimentos, grupos e realidades que se viam injustiçados dentro do sistema financeiro e social. Na Bahia, inclusive, a imagem do Coringa e do “palhaço do crime” (como também é conhecido essa figura em suas variações das adaptações narrativas) tem sido utilizada por grupos e facções de ordem criminosa, como também por outros movimentos,

sendo recorrente a figura do Coringa em manifestações políticas populares.

Roberto DaMatta interpreta essa identificação popular com a imagem desse anti-herói, vilão, renunciadores e transgressores sociais, discutindo que:

O bandido social, então, tem sua biografia marcada pelo destino do conde de Monte Cristo: é injustiçado pelos inimigos (geralmente donos de terra ou ricos comerciantes); entra numa zona liminal – altamente perigosa –, nela ganha seu poder e desenvolve seus recursos sociais, geralmente associados ao mundo sobrenatural, onde o paradoxo da crueldade e da generosidade espontânea para com os pobres é relevante na definição de sua personalidade social; finalmente, vinga-se de seus inimigos de modo generalizado, tirando dos ricos e dando aos pobres. É nessa promoção de justiça social pelas próprias mãos e com seus próprios recursos que jaz a legitimidade e popularidade desses personagens. (Damatta, 1999, p. 271).

Nessa perspectiva, interessa-nos uma análise e um destaque para esse crescimento das máscaras de Coringa no Carnaval de Cacha Pregos, além dessa identificação de um personagem que luta contra uma injustiça social, da qual ele também é vítima/vilão, mas também por um outro motivo: a relação da própria criação do Coringa marcada por uma influência arquetípica do personagem Arlequim.

O Arlequim (*arlecchino*, em italiano) é um personagem que

tem sua popularização nas narrativas do teatro popular italiano na *commedia dell'arte*. Segundo Freitas (2008), a *commedia dell'arte* foi construída sob bases teatrais não canônicas e buscou espaços populares como praças e ruas, onde o palco e toda a encenação se baseiam na improvisação e na espontaneidade dos atores e que buscavam uma performance com cantos, danças e acrobacias e um roteiro de ações e enredos permeado pela improvisação. A autora considera várias fontes de criatividade popular que se encontram na formação dos personagens da *commedia dell'arte* como o carnaval, malabaristas, mímicos das feiras, entre outros.

Para Soares *et al* (2022), o Arlequim é uma personagem essencial para esta modalidade teatral, sendo caracterizado com uma vestimenta feita de losangos multicolores, com muitas facetas na representação que o torna um personagem versátil e surpreendente, cômico, e que busca comida para saciar sua fome e para isso cria estratégias, acrobacias e piruetas. Freitas (2008, p. 72) também concorda que o Arlequim passou a ser a figura principal da *commedia dell'arte* decorrente “das influências dos costumes da sua época incorporando em sua forma trapaças e artimanhas, aspectos animalescos e grotescos do diabo medieval”. Sua origem ainda remonta a figura do *Hellequin*, demônio nas representações medievais da “Paixão de Cristo”.

Apesar do grande sucesso popular do Arlequim, seu caráter sempre transgressor gerou discussões sobre a própria proibição de suas performances nos teatros populares. Bakhtin nos lembra que durante o século XVIII na Europa:

[...] discute-se ardorosamente a personagem Arlequim,

que então figurava obrigatoriamente em todas as representações teatrais, mesmo as mais sérias. Gottsched e os demais representantes do classicismo pretendiam expulsar Arlequim da cena “séria e decente”, e o conseguiram por algum tempo. Lessing, pelo contrário, saiu em defesa do Arlequim. [...]. Arlequim em pessoa falava em defesa do grotesco. (Bakhtin, 1987, p. 31).

A grande questão é que a própria população, sobretudo as classes mais pobres, sempre teve apreço pela figura transgressora do Arlequim. Como alerta DaMatta (1999, p. 271), cabe observar que essas figuras apresentadas como heroicas dentro do grotesco de suas ações “existem tanto na chamada ‘consciência popular’ quanto no que rotineiramente se denomina ‘alta cultura’”. Durante os antigos festejos carnavalescos na Europa, o Arlequim acabou sendo uma das principais fantasias adotadas nas manifestações populares.

Desses movimentos, com a construção do carnaval brasileiro e suas diversas confluências, é notório como figuras transgressoras e grotescas passam a ser personagens principais em diversas narrativas dos festejos, perpetuando a popularidade dessas figuras do imaginário europeu medieval.

A escolha pelo símbolo do palhaço e do Coringa, pelos brincantes de careta em Cacha Pregos, revela uma inspiração e continuidade – mesmo que indireta, da natureza caótica desses personagens, que sempre desafia as normas sociais e as leis, através desse arquétipo astuto, brincalhão e malandro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre inúmeros aspectos, observamos, desse modo, como um complexo corpo cultural de uma manifestação popular dentro do Carnaval pode exercer uma rede de conexões que interagem em diversos aspectos com o imaginário coletivo, em seus aspectos mais íntimos.

O que chamamos atenção aqui, que vale de análise para o breve recorte de nosso trabalho, é perceber como esses signos carnavalescos são reconstruídos ao longo dos anos por processos que demonstram as afirmações de resistências e resiliências dessas figuras populares que ganham novos corpos, novas potências, novas representações, na reconfiguração de seus próprios imaginários e manifestações.

Aliás, assim como o Hellquin deixa de ser performado nas encenações francesas da Paixão de Cristo, reconfigura-se na personagem do Arlequim da *commedia dell'arte*, sendo ainda discutida sua proibição nas apresentações teatrais, o movimento das caretas de Cacha Pregos que passam a ser carnavalescas após a migração devido sua transgressão nos festejos cristãos do Dia dos Reis, revelam como o imaginário popular restitui seus símbolos por diversas esferas, construindo um forte continuidade de discursos e práticas, mesmo quando são consideradas impróprias e marginalizadas. Aliás, são nas margens que elas sempre se proliferam.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Sônia Maria Costa de. **Carnaval e máscaras: a magia da cena brincante da cidade de Rio de Contas**. Salvador: Ed. Autor, 2006.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. e Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-61.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FREITAS, Nancia de. **A Commedia Dell'Arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico de Arlequim**. Textos escolhidos de Cultura e Arte Popular. Rio de Janeiro. v. 5, n.1, p-65-74. 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/12599>. Acesso em: 27 de outubro de 2025.

LEÃO, José Antonio Carneiro. **Saber Brincante: cosmovisão e ancestralidade como processo educativo**. Tese (Doutorado em Educação), 320 fl. 2011. Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SILVA JUNIOR, Manoel da Paixão Lordelo. **O imaginário e a representação do monstruoso nas caretas de Cacha Pregos em Vera Cruz – Ilha de Itaparica - Bahia**. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras - PPGEAFIN, Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Salvador, 2020.

SOARES, Luisa Castro; ARAÚJO, Alexandre; AMARANTE, Natália. **A Commedia Dell'Arte e suas personagens: influências na obra de Moliere.** European Review of Artistic Studies. 2022, vol. 13, n. 3, pp. 28-42. Disponível em: <https://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/256>. Acesso em 27 de outubro de 2025.

FESTA DO DIVINO COMO PRÁTICA MIDIARTIVISTA: QUANDO FÉ É AÇÃO POLÍTICA

Ricardo Oliveira de Freitas

ABERTURA DA TRIBUNA: O DIVINO É MIDIARTIVISTA

Investigo práticas midiartistas como instrumento para tornar públicos problemas e prioridades de grupos e comunidades juridicamente vulneráveis¹. Midiativismo é um neologismo formado pelas palavras mídia, arte e ativismo social, que traduz iniciativas que fazem uso de recursos de comunicação e expressões em artes para promover uma causa de interesse do artista em prol da sua comunidade. Por isso, traduzo o midiativismo como prática tanto política como educacional, já que fala para fora da obra e reelabora o processo de fruição da obra pelo espectador, ao convocá-lo para a leitura crítica de realidades secularmente negligenciadas.

Minha atenção recai, especificamente, sobre práticas midiartistas que expõem para o mundo a condição de ser negro numa nação racista. Desse modo, é sobre o midiativismo negro ou, caso prefiram, sobre a mídia e arte afro-brasileiras produzidas nas últimas duas décadas que meu interesse recai.

O recorte pelas últimas duas décadas está relacionado ao entendimento de que o panorama da arte afro-brasileira foi radicalmente modificado, no que diz respeito aos seus fundamentos. Se antes, a intenção era a busca pelos traços e formas herdadas de uma dita estética africana em diáspora, promovendo um tipo de pertença identitária ancestral, agora, o que se vê é uma arte engajada, combativa, interessada, em oposição à ideia da arte pela arte, da arte que nada diz, pois a ela só interessa expressar, na clássica dicotomia entre comunicação e expressão.

A ideia mesma do midiativismo advém dessa tradução,

¹ Financiamento Edital Universal 2024 – CNPq.

isto é, da explicação de que mais que expressão, a arte é comunicação, comum ação; o que muito se aproxima do conceito de cultura como fenômeno erguido por ações comuns, no âmbito do compartilhamento de normas e regras de comportamento em coletividade. Ou seja, reconheço que a arte afro-brasileira contemporânea é arte política, interessada, compromissada em expor uma causa, engajada a uma demanda, num movimento que extrapola qualquer tentativa de encontrar resíduos de uma dita herança estética africana em diáspora, como visto corriqueiramente na arte afro-brasileira até a passagem para o século XX. Não estou, com isso, dizendo que, em décadas anteriores, não existia uma arte afro-brasileira combativa, interessada. Mas, reconheço que a exaltação da beleza (estética) não dava lugar à exaltação dos problemas (ao ativismo social), como se estética e ativismo habitassem esferas absolutamente distintas.

Contrariamente, no âmbito da cultura, são muitas as manifestações de festas e religiosidades que, ainda que tácito, se apresentam como insurgentes ao colocarem seus atores em posições de poder, privilégio e prestígio, mesmo que temporárias, radicalmente antagônicas às clássicas posições a eles atribuídas. O que se vê, nesses casos, é a criação de expressões que, mais que seus formatos estéticos, manifestam comprometimento com a reescrita da história da presença negra no processo civilizatório brasileiro (no qual se inclui a luta contra o epistemicídio, o genocídio e o racismo estrutural que assolam a população negra no Brasil).

É à ação de “reescrever a história” que me refiro, quando afirmo que tais produções (artísticas e culturais) são práticas educativas, já que compartilham conhecimento e expõem para o mundo os anseios de grupos e comunidades desprestigiadas,

desfavorecidas, desprivilegiadas. São, portanto, arte, cultura e educação que libertam.

Como o objeto que analiso é o corpo e a memória negras servindo à performance, às colagens digitais, às videoinstalações, às pinturas, aos desenhos, às fotografias, às manifestações da cultura popular ou, propriamente, à obra de arte, assumo que o marcador da diferença do midiartivismo negro é o fato deste reescrever a história da mídia e da arte brasileira ou, caso prefiram, da mídia e da arte afro-brasileiras.

Os trabalhos artísticos apresentam-se, cada vez mais, narrativos, autobiográficos e autorreferenciais. A memória, o corpo e, em alguns casos, a história e a localidade são impressas nos objetos estéticos como forma de especificidade. Os discursos pluriculturais fazem ressoar nesses objetos as vozes de homossexuais, de mulheres e de etnias menos privilegiadas. Todos procuram dar sentido à existência, seja a sua própria ou a da coletividade. Desvelar memórias pessoais torna-se movimento de resistência contra a apatia e a amnésia — sentimentos gerados por um contexto de excessos, estabelecido pela cultura da mídia e por setores sociais dominantes. A leitura pessoal das memórias se contrapõe à amnésia e a apatia que o oferecimento frequente de informações acarreta na cultura atual (Oliveira, 2012, p. 37).

Se nos termos da arte afro-brasileira pode-se perceber as transformações entre o antes e o agora, para o caso da cultura (afro) brasileira pode-se dizer que nada mudou, já que, diferentemente da necessidade de permissão demandada pela arte afro-brasileira

para adentrar os salões, museus e galerias, espaços antes destinados à arte produzida e apreciada pelas elites, a cultura popular, como manifestação do povo, sempre esteve na rua.

Assim, merece destaque a emergência de expressões artísticas negras que, dentro das galerias e dos grandes salões de exposições, conclamaram a presença da arte das ruas em espaços hegemônicos de arte, possibilitando ao espectador entender que o que se via “naqueles espaços ocupados frequentemente por arte branca, era uma ruptura não da arte, mas de monopólio de uma classe” (Ferreira, 2022, p. 51). O grafitismo, o funk, o rap, o samba, o bumba meu boi e um tanto de manifestações artísticas e culturais advindas das artes do povo nunca foram tão vistas em espaços museais e galerias. O campo das artes no Brasil, ele próprio configurado como mais um expressivo campo de exclusão, dividido entre centro (*mainstream*) e margem (*underground*), abria-se, assim, a novas formas de produções e, por extensão, de representações que se apresentavam como importantes aliadas da luta contra-hegemônica.

O interesse pelo tema está relacionado à emergência do debate sobre modos de positivação de representatividade do minoritário assim como ao fim do silenciamento e apagamento atribuídos à presença afro-brasileira no processo civilizatório brasileiro e, por extensão, à sua ausência na história oficial da produção artística e cultural brasileira. Para tanto, as tecnologias de informação e comunicação tiveram papel importante. Possibilitaram não somente a criação de novos modos de produção, mas, sobretudo, de distribuição e fruição (com novos fruidores e públicos), criando assim, outras formas de produção de discurso e de representações (sobre si), passando de objetos (do discurso alheio) a sujeitos do

(seu próprio) discurso – realidade verificada no âmbito tanto da cultura popular como da produção em artes.

Nesse sentido, chamo a atenção para a tradução atribuída por John Downing (2004) ao conceito de mídia radical alternativa, que, segundo o autor, mais que se expressar através das mídias técnicas tradicionais, como o rádio, a televisão, o jornal etc., tem encontrado no corpo, na arte da rua, na indumentária, na cultura popular e em outros suportes pouco convencionais suas formas e modos de manifestação.

Mídia é, entretanto, um conceito bastante amplo para Downing. Não apenas o rádio, a televisão, o jornal e o cinema constituem o universo das mídias, mas também as canções populares, incluindo aí a vitalidade da música negra de vários países; a dança afro-americana; o grafite praticado pelas gangues de jovens, principalmente na cultura hip-hop norte-americana, na antiga União Soviética e na Nigéria; o vestuário (que ele chama de mídias têxteis), sobretudo os trajes maias na Guatemala durante a ditadura militar, as *arpilleras* das mulheres chilenas durante o regime militar, as colchas sul-americanas usadas como comunicação clandestina, os broches e *buttons* de lapela; os adesivos de para-choques; o rock de garagem; o teatro popular, incluindo o teatro de rua de nosso Augusto Boal; a arte do pôster; os cartuns satíricos; a pornografia política; as histórias em quadrinhos; a imprensa radical, incluindo a incrível experiência do diário italiano *Il Manifesto* e dos *samizdati* (publicações independentes clandestinas) na antiga União Soviética, entre 1964 e 1991; as xilogravuras, gravuras, volantes, cartazes, fotomontagens e murais; os filmes e vídeos

populares e/ou políticos, incluindo a experiência da 1V Maxabomba do Rio de Janeiro; a Internet radical; a tevê comunitária e de acesso público; a *culture-jamming* (utilização desviante dos símbolos culturais oficiais como oposição à finalidade a que se destinam), etc. (Machado, 2004, p. 13).

No ano de 2022, fui contemplado em dois editais para produção de um documentário² sobre a Festa do Divino Espírito Santo, realizada na cidade do Rio de Janeiro, desde 1967, pela comunidade maranhense, que tem como sede a Casa do Maranhão. Minha relação com a Casa teve início ainda na década de 1990, quando dei início à submissão de uma série de projetos junto a editais de fomento à cultura em nome da Casa. Com isso, em paralelo às minhas investigações acadêmicas, passei a investigar o modo com que a comunidade maranhense se organizava no Rio de Janeiro. Sou filho e neto de mãe e avó maranhenses, frequentadoras da Casa do Maranhão e, por isso, festeiras. O documentário, desse modo, prestava homenagem à minha avó materna maranhense e a um sem-número de mulheres migrantes, que, como ela, encontraram na capital da República, àquela época, um lugar para restabelecer suas vidas. Durante o processo de filmagem e investigação, fui compreendendo a força da Festa³ para reorganizar a comunidade, para dar sentido à vida em coletividade,

² Divino Maranhão. Direção: Fernando Sousa e Gabriel Barbosa. Argumento: Ricardo Freitas. Quiprocó Filmes. 2024. Disponível em: <https://casadomaranhao.com.br/documentario/>.

³ Nesse texto, sempre que me referir à festa em sua concepção genérica, utilizarei inicial minúscula. Quando Festa aparece com inicial maiúscula, estarei me referindo, especificamente, à Festa do Divino Espírito Santo realizada pela comunidade maranhense no Rio de Janeiro, sediada na Casa do Maranhão.

conferindo dignidade a mulheres migrantes, amigas, mães solo, desempregadas, analfabetas, em oposição ao individualismo proposto pelo capitalismo (cf. Maffesoli, 1985).

Como Durkheim (1968), Maffesoli credita ao poder regenerador da festa a sua permanência no seio das sociedades industriais. A Festa do Divino, realizada no Rio pela comunidade maranhense, nesse sentido, é muito ilustrativa dessa realidade. Desse modo, entendo que a Festa, ao reproduzir uma situação de nobreza entre pessoas empobrecidas, serve não somente à participação, mas também à representação para fora, com base nas categorias propostas por Jean Duvignaud.

Duvignaud (1983) divide a festa em dois tipos básicos: festa de participação e festa de representação. A festa de representação, segundo o autor, é aquela feita por atores (que participam diretamente) para espectadores (que participam indiretamente), que podem existir em número infinito, considerando o poder da mídia em compartilhar esse tipo de evento.

No Brasil, atualmente, grandes festas como Círio de Nazaré, o Carnaval e o São João nordestino encontram-se numa categoria intermediária entre as duas estipuladas por Jean Duvignaud, pois são festas de participação, quando analisadas em nível local e de representação quando analisadas em nível nacional, uma vez que são transmitidas para todo o país pelas emissoras de televisão. No entanto, nem sempre aqueles que assistem à festa via TV podem compreender o que está sendo dramatizado ou qual é exatamente o significado da festa, senão naquilo em que ela é comum a todas as festas: a mediação entre os inconciliáveis da vida humana (vida e morte, sagrado e profano, natureza

e cultura etc.) a alegria, o ultrapassamento social, a euforia (Amaral, 1998, p. 42).

Desse modo, firmado no que propõe Duvignaud (1983) e apoiado no proposto por Downing (2004), defendo a ideia de que a festa do Divino Espírito Santo, como vista e realizada no Maranhão, é prática midiartivista, já que, se apresenta como manifestação cultural, religiosa e política, em diálogo com público espectador, configurando-se como prática de fé, prática identitária e prática de pertencimento para populações historicamente negligenciadas e, no caso do Rio de Janeiro, duplamente desprestigiadas, como veremos adiante.

LEVANTAMENTO DO MASTRO: EU TE BATIZO OLIVEIRA

A festividade para o Divino Espírito Santo é de domínio público e popular em todo o Estado do Maranhão, desde o século XVII – sobretudo, na capital do Estado, São Luís. Lá, apresenta-se como festa de expressão afro-brasileira, apesar de sua origem portuguesa – o que muito bem ilustra os vínculos e articulações criadas nas expressões de cultura popular brasileira entre colonizador e colonizado, europeu, negro e indígena, cultura popular e cultura erudita, catolicismo e cultos ameríndios e afro-brasileiros; fundamentalmente importantes para a construção das conexões criadas pelas religiosidades populares brasileiras e pelas negociações entre catolicismo popular e religiões de matrizes afro-indígenas.

No Rio de Janeiro, a comunidade maranhense realiza festejos para o Divino Espírito Santo desde 1967. A Festa promovida pela Comunidade Maranhense no Rio de Janeiro, também

conhecida como Colônia Maranhense ou Casa do Maranhão, tem como princípio fundador dar continuidade às formas e modos de religiosidades populares afro-maranhenses e promover a permanência das tradições afro-maranhenses entre migrantes, descendentes, amigos e simpatizantes; momento em que formas e modos de sociabilidade são reelaborados a partir do advento da festividade como fenômeno social e instrumento de preservação da memória e da fomentação identitária, conferindo visibilidade a segmentos populacionais desprestigiados junto à esfera pública política (na sua grande maioria, mulheres, negras, migrantes, nordestinas e pobres).

A realização ininterrupta da Festa há mais de meio século permite transmitir e, conseqüentemente, preservar, um conjunto de saberes e de fazeres singulares à Festa do Divino Espírito Santo como realizada nas cidades, povoados e terreiros de tambor-de-mina⁴ espalhados pelo Estado do Maranhão. Se no Maranhão, sob meu ponto de vista, a festa tem caráter ativista, no Rio de Janeiro, essa característica é duplamente reforçada, como veremos adiante.

A origem da festa do Divino remonta às celebrações religiosas realizadas em Portugal a partir do século XIV, nas quais a terceira pessoa da Santíssima Trindade era festejada com banquetes coletivos, com distribuição de comida e esmolas, a fim de exaltar a fartura. Essa tradição ainda permanece em algumas regiões de Portugal.

No Brasil, a festa do Divino é uma comemoração do catolicismo popular, amplamente celebrada, dedicada à Terceira Pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo, geralmente

⁴ Tambor de Mina é a designação atribuída às religiões de matrizes africanas e ameríndias no Maranhão.

realizada cinquenta dias após a Páscoa, no chamado domingo de Pentecostes. Podemos perceber sua presença em grande parte dos estados brasileiros: Santa Catarina, Minas Gerais, Goiás, Maranhão, Amazonas, São Paulo, Rio de Janeiro etc. Chegou ao Maranhão no século XVII à época da chegada dos colonos portugueses açorianos. Torna-se popular em Alcântara, primeira capital do estado e importante polo de produção algodoeira, na metade do século XIX, quando passa a obter popularidade, sobretudo, entre as classes populares e populações mais empobrecidas.

Mesmo sendo bastante popular em São Luís, a atual capital do estado, em quase todos os relatos o mito de origem da festa no Maranhão está ligado à cidade de Alcântara, como podemos ver na entrevista⁵ de Dona Vitória, antiga caixeira-régia⁶ da celebração realizada na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro:

Ah, a festa no Maranhão começou porque fizeram um convite para o Imperador ir na cidade de Alcântara, né, e ele enganou, não foi. Aí, vestiram um garoto e uma garota, um Imperador, uma Imperatriz, lá pra poder representar eles. Aí nasceu esse festejo em Alcântara (sic.).

⁵ Todas as entrevistas aqui apresentadas foram extraídas da dissertação de mestrado de autoria de Carla Rocha Pereira (2005).

⁶ Caixeira é cargo ocupado por mulheres que tocam Caixas, um tipo de instrumento de percussão, e entoam cânticos em homenagem ao Divino Espírito Santo. Assumem posições dentro de uma hierarquia ritualística, determinada pelo tempo de experiência e pelo acúmulo de conhecimento. A primeira Caixeira é a Caixeira-Régia, que é um tipo de mestra de cerimônia, já que detém o conhecimento sobre o andamento das muitas etapas do festejo. Ao seu lado, está a Caixeira-Mor, que a auxilia no desenrolar do evento. Depois, há o conjunto geral de Caixeiros, que não possuem cargos específicos. Essas mulheres também são conhecidas como Caixeiros do Divino. Hoje, é cada vez mais comum presenciar a participação de homens entre Caixeiros.

Na cidade do Rio de Janeiro, o Divino era largamente cultuado no século XIX. A festa era reconhecidamente citada como a maior festa popular da cidade. Ainda hoje a celebração é notável em cidades fluminenses, como Paraty e Angra dos Reis, contribuindo para atrair um número expressivo de turistas. Entretanto, em nenhum outro lugar do Brasil, o Divino se transformou em festa afro-brasileira.

Por isso, é correto afirmar que há peculiaridades que distinguem os festejos maranhenses das demais festas para o Divino realizadas Brasil afora. Além do fato de, no Maranhão, a festa estar intimamente ligada aos terreiros de mina, pode-se afirmar que a principal distinção do festejo maranhense em relação a outros festejos diz respeito à presença das Caixas e das Caixeiras (ver nota 5), que fazem dessa festividade a única manifestação brasileira em que mulheres – e não, homens – tocam instrumentos de percussão.

Figura 1: Caixeiras. Década de 1980.



Fonte: Acervo Casa do Maranhão

A comemoração em louvor ao Divino faz parte do calendário dos principais terreiros de mina em São Luís e pertence ao ciclo das chamadas “festas grandes”, sendo, por isso mesmo, cultuada com grande esplendor. Nos terreiros de mina de São Luís há festas do Divino dedicadas a voduns⁷ devotos do Divino. Um exemplo é a celebração realizada na Casa das Minas, onde “é devoção de nochê Sepazin, princesa real, filha do rei Dandarro, casada com o príncipe Daco-Donu, que adora o Divino Espírito Santo” (Ferretti, 1995, p. 168). Em outros terreiros, o Divino pode ser comemorado junto a um santo católico, como, por exemplo, em uma data próxima ao dia de Senhora Santana, como no caso do Terreiro Fé em Deus, comandado por Mãe Euzita, no Sacavém.

No caso do Rio de Janeiro, a Festa do Divino realizada pela comunidade maranhense está dividida em três principais momentos e dias. O primeiro dia é quando ocorre o Levantamento do Mastro, quatorze dias antes do Dia de Pentecostes, que é o segundo e principal momento da Festa. Por fim, acontece a terceira parte da Festa, constituída pelo Derrubamento do Mastro.

O Levantamento do Mastro ocorre na passagem da tarde para a noite, quando acontece o batismo do mastro e um jantar típico maranhense, com caruru e peixe frito, para todos os devotos. Nesse dia, a comunidade recebe camarão trazido do Maranhão por algum devoto.

O dia de Pentecostes é o mais intenso em relação aos rituais: há a missa na Igreja Católica, a entrega de donativos para alguma instituição de caridade, a procissão, a tirada de ladainhas (músicas

⁷ Divindades ancestrais afro-brasileiras.

católicas, sendo muitas cantadas em latim), o almoço, o toque de caixas etc. No último dia o mastro é derrubado, encerrando este ciclo festivo com a passagem do trono para os próximos Imperadores e o corte dos bolos de promessa ofertados.

Entre os muitos elementos componentes da Festa, o Império merece destaque. É composto por quatro casais de crianças que representam a corte do Divino e é um dos componentes imprescindíveis para a realização dos festejos. Na celebração do Rio de Janeiro, os casais são representados pelos Mordomos-de-Linha, Mordomos-Mor, Mordomos-Régis e Imperadores. Entre as crianças, há, ainda, bandeirinhas e anjos, que constituem importantes presenças na formação do Império.

Segundo alguns autores, a presença de crianças na Festa é herança portuguesa, quando a “Rainha Dona Isabel teria coroado uma criança pobre no dia de Pentecostes e lhe dado poderes majestáticos – inclusive de soltar presos por dívida da cadeia” (Mariano, 2020).

Por isso, no Maranhão, parte importante dos festejos é a entronização do Império formado por crianças, num tipo de altar e púlpito chamado Tribuna, onde ficam expostos os tronos. Contudo, no imaginário popular, a presença das crianças está intimamente associada à possível visita que o imperador Dom Pedro II faria à cidade de Alcântara. São muitas as histórias narradas sobre a visita que não se realizou. De modo geral, falam da ausência do Imperador e da sua corte e da substituição por crianças que assumiriam o lugar e poder dos faltosos.

E assim foi dada continuidade à montagem da corte

em que as crianças também representam a inocência, o mundo que está por vir (o devir) e a própria continuidade da tradição. Aos Impérios, então, é servido um farto banquete com direito a sobremesa e refresco, tal como teria acontecido na ausência de Dom Pedro à mesa (Mariano, 2020).

Defendo a ideia de que a escolha por crianças negras como representantes do rei e da rainha portugueses, além do restante da sua corte, são modos de reescrever a história oficial, através da ludicidade e teatralização que a festa e o ritual permitem realizar. Também acredito que a reescrita da história, nesse caso, não somente coloca no centro da esfera de visibilidade midiática e, por extensão, na esfera pública política, pessoas negras, como também e sobretudo, as reposiciona dentro de posições (privilegiadas) na rígida hierarquia social brasileira, fundamentalmente importante para nutrir uma estratificação social brasileira calcada na desigualdade, na exclusão, no apagamento.

Ao inverter e subverter a lógica, festeiras do Divino transformam vencidos em vencedores, escravizados em libertos, dominados em dominantes. A festa, assim como o defendido por Da Matta (1997) para o caso do carnaval, inverte a ordem, possibilitando, desse modo, abolir, temporariamente, as hierarquias sociais e as normas e regras de comportamento cotidianas.

Também merece destaque o importante papel da indumentária que, em comunhão com o cenário, recria tanto o espaço fervoroso, que logo será sacramentado com cânticos, ladainhas, incenso, velas e toque de Caixas, assim como reproduz o espaço cênico; que, nesse caso, é tanto altar como, sobretudo, corte. Como descreve Ferreti:

A confecção de vestimentas especiais para cerca de uma dezena ou mais de crianças que representam o império do Divino exige a colaboração de muitas costureiras que confeccionam um ou mais vestidos para cada menina, ternos e fardas para os meninos, todos usando luvas, sapatos novos, sendo os imperadores vestidos com manto ou “capote” de veludo bordado. Em algumas festas as crianças do império recebem roupas novas para o dia do levantamento do mastro, para os dias das visitas e roupas de grande luxo para os dois dias principais. São necessárias cortinas, toalhas, almofadas, bandeiras e móveis especiais para as mesas de doces, para a tribuna do império e o altar, além da colocação de fios, lâmpadas e pintura do local onde será realizada a festa e, às vezes, de toda a casa, preparação de enfeites de papel ou de plástico para decorar o altar, o salão das mesas e o quintal ou o lugar do mastro (Ferretti, 2005, p. 5).

Ou ainda:

Na festa do Divino em São Luís o império é representado por cinco a dez ou mais crianças, na faixa etária entre 4 a 14 anos, vestidas com roupas de época, usando trajes da corte de imperadores e mordomos, com seus respectivos símbolos, como coroa, tiaras, cetro e outros. São saudados como nobres e sentam-se em tronos ou tribunas (Ferretti, 2007, p. 115).

No Rio de Janeiro, a quase totalidade dos integrantes da comunidade maranhense habita em territórios periféricos da cidade e região metropolitana.

Figura 2: Império da Festa Divino Maranhense no Rio de Janeiro.
Década de 1960.



Fonte: Acervo Casa do Maranhão

No Maranhão, a comunidade de migrantes é composta por maioria negra, que dá prosseguimento à devoção popular e às formas de religiosidade popular como vistas e vivenciadas no Maranhão, servindo, na nova terra, como instrumento tanto de fomentação de formas e modos de sociabilidade como de integração entre maranhenses migrados, parentes próximos (seus descendentes), amigos e simpatizantes dos festejos.

Por isso, afirmo que no Rio de Janeiro, a Festa é evento duplamente resiliente. Primeiro, pelo fato de ser realizada a mais de três mil quilômetros do território originário do festejo, há quase seis décadas, mesmo com todas as dificuldades que o distanciamento pode provocar, como fabricação e comercialização de Caixas; ingredientes para o banquete maranhense; costureiras para a produção das vestimentas do Império; atualização do conhecimento sobre os processos ritualísticos, incluindo memorização das cantigas etc. Segundo, pelo fato de que, mesmo

que emprego e renda tenham sido os mais importantes motivadores para o empreendimento da viagem (migratória), a quase totalidade da comunidade é, ainda hoje, formada por integrantes das classes populares, ocupando extratos das classes baixa e média baixa, mesmo agora, na nova terra. Considerando que são negros e pobres, tanto como seus conterrâneos maranhenses, a Festa, no novo território, tem a função dupla de conferir-lhes dignidade como pessoas negras e pobres, mas, também, como migrantes – ponto fundamentalmente importante para atribuir à festa o papel de reguladora de tensões sociais e promotora de interações sociais a partir de uma ruptura com o cotidiano (cf. Duvignaud, 1983).

Figura 3: Império da Festa Divino Maranhense no Rio de Janeiro.

Década de 1980.



Fonte: Acervo Casa do Maranhão

Jean Duvignaud (1983) acredita que as festas de representação ligadas a datas comemorativas perdem seu papel destruidor, já que

reiteram a positividade da vida social. Amaral lembra que para o autor, essas festas “são comemorações do sangue dos dominantes, nada tendo, portanto, da potência revolucionária ou destruidora que ele atribui a outras festas” (Amaral, 1998, p. 43). Entretanto, acredito que, ao sustentar uma festa em homenagem a um Império formado por crianças negras (e não, adultos brancos), tendo como mestres de cerimônia mulheres negras (e não, homens brancos), a Festa do Divino maranhense, seja no Maranhão ou no Rio de Janeiro, funciona como importante mediadora de conflitos entre estruturas simbólicas e efetivas, econômicas e sociais, políticas e culturais, sem que o combate às desigualdades de gênero, raça e classe sejam normatizados.

A complexidade presente nesse universo se expressa na música plena de significados coletivamente construídos e estruturada por cantos e percussão em diálogo estreito com a dança. São epistemologias manifestas em textos de cantiga, de evocação, de história contada e cantada, em performances pelas ruas e lugares, sacralizados pelas cosmogonias afro católicas. Os conhecimentos assim produzidos, são indivisos entre arte e vida (Barbosa, 2015).

Nesse sentido, a Festa tanto contribui para a criação de um panorama cultural múltiplo do Rio de Janeiro, atribuindo ao território a característica de diverso e plural, como chama a atenção para o fato deste ser (já que está inserido no Brasil), paradoxalmente, um território excludente, desigual e segregador.

DERRUBAMENTO DO MASTRO: FESTA DE REI E RAINHA NEGROS

A festa maranhense realizada no Rio de Janeiro teve início num terreiro de tambor de mina, localizado no Parque União, Favela da Maré, dirigido pelo maranhense Manoel Colaço. A caixeira-régia Vitória, já falecida, liga o começo da celebração na cidade do Rio de Janeiro não só a uma devoção, mas também a um sentimento de “saudades” de tudo que se referia ao Estado do Maranhão, o que comprova o papel agregador da festa.

Aqui? Aqui foi porque nós viemos lá de São Luís e nós éramos acostumados a ter a festa, e lá todo ano e acostumado e aqui dava saudades, aí nós nos reunimos. Aí o Manoel Colaço veio pra cá, que era o professor que fazia a festa do Espírito Santo, e ele também tinha esse negócio de terreiro de mina (...) veio a Celeste, que é da Casa das Minas, que agora ela voltou pra lá, ela veio morar no Rio. Quando ela chegou aqui nós reunimos todos eles, aí vamos fazer a festa do Espírito Santo. Eu fiquei logo como caixeira-régia da festa (sic.).

Sobre o modo com que foi organizada a primeira festa, Dona Celeste, antiga chefe da Casa das Minas, que organizava o culto ao Divino naquele terreiro, e que nessa época morava no Rio, fala que houve até um sorteio entre os maranhenses para ver quem iria colocar as crianças na hierarquia do Império, como podemos ver neste trecho de entrevista⁸:

⁸ Entrevista disponibilizada em MARANHÃO, Secretaria de Estado da Cultura/CCPDVF. Memória de Velhos. Depoimentos. Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís: Lithograf, 1997. Depoimento de Dona Maria Celeste Santos, v. 1, p. 87-164.

(...) esse maranhense, ele foi festeiro muito aqui na casa dos outros, deu muito império, tudo. Quando ele saiu daqui pra Belém levou as coisas, levou caixa, levou o Divino Espírito Santo, mas lá em Belém ele não achou que ajudasse a levantar, quer dizer, ele sabia, tocava caixa, mas não tava muito por dentro de resolver como é a parte da festa, o que tinha que fazer, como é que divide, e o movimento da organização da festa. Então precisava de uma pessoa pra ajudar ele, ele indo para o Rio, todo domingo a gente ia, brincar tocar caixa pra se divertir, a gente se reunia na casa dele. Aí é que veio a ideia de D. Filomena, essa senhora: “Vamos fazer uma festa”, e ele ficou: “Não, não faço, porque eu não tenho quem organize comigo”, foi que ela então me comunicou, disse: “Ah, vamos fazer, você sabe fazer tudo, vamos organizar pra ele, é uma reunião, uma festa de maranhense, que aqui não tem”. Mas como era muito maranhense, ficaram muito animados com a ideia, e não tinha lá, nós resolvemos fazer um sorteio: cada um tirava seu bilhetinho pra saber o que ia ser da festa e nós fizemos isso uns dois domingos antes, depois da aleluia, nós organizamos lá, fizemos essa reunião, então foi o sorteio. Nesse primeiro ano da festa saiu D. Filomena, essa dita, como a imperatriz, aí saiu como imperador, uma senhora que também era maranhense, D. Iracema, já falecida. Saiu o filhinho dela como imperador (...) teve mastro, nós fomos buscar o mastro lá na Ilha do Governador, era uma senhora também maranhense, uma que tinha uma casa lá, D. Etelvina, ela ficou muito conhecida nessa época (...)

O depoimento é importante, pois comprova o importante papel das crianças, como representação do Império português no

desenrolar dos festejos, quando, mais uma vez repito, festeiras e festeiros fazem com que crianças negras brasileiras assumam o lugar ocupado por adultos brancos europeus. A entrevista também serve para expor a noção de festa como fenômeno de integração social coletiva em oposição ao distanciamento interindividual, como pensado por Durkheim (1968).

O tempo faz com que a consciência coletiva perca suas forças. São imprescindíveis tanto as cerimônias festivas quanto os rituais religiosos para reavivar os laços sociais, que correm sempre o perigo de se desfazer (Vianna, 1988, p. 27).

A Festa do Divino, como realizada no Rio, promove, assim, a reunião e a retomada do sentimento de pertença entre migrantes que, apesar de, muitas vezes, terem empreendido a viagem migratória num mesmo navio (os famosos Ita), vivenciam, hoje, a dispersão territorial provocada pela metrópole. Muitos são os festeiros que somente se reencontram no período dos festejos. A alegação é a falta de tempo pelo excesso de trabalho, a falta de dinheiro para deslocamento e a extensão territorial da cidade que exige tempo e dinheiro para realizar as viagens. De todo modo, o reencontro anual no período dos festejos, reatualiza os vínculos comunitários e realimenta a retorno a um Maranhão imaginário, afetivo e etológico, aos moldes do que propõe Félix Guattari, quando diz que as “terras natais estão definitivamente perdidas”. Entretanto, continua, o que se pode “esperar é reconstruir uma relação particular com o cosmo e com a vida, é se ‘recompor’ em sua singularidade individual e coletiva” (Guattari, 1992).

Dionne Brand (2022) chama a atenção para o fato de que sujeitos diaspóricos se encontram em “deslocamentos geográficos e culturais contínuos” ou, como prefere Hall (2003), uma experiência diaspórica “que revela não apenas processo de trânsito entre nações e territórios, mas também a ausência de um destino ou de uma chegada definitiva, remetendo a um estado de espírito constante de deriva, de uma consciência diaspórica que se revela em um devir sempre adiado” (Almeida, 2012).

A migração, no caso da comunidade maranhense no Rio, se materializa como viagem sem volta. O movimento migratório mais expressivo ocorreu nos anos de 1950 e 1960. Considerando que a maioria dos migrantes não escrevia; que o custo com ligações telefônicas era altíssimo, além de telefones serem quase inexistentes; e que o tempo e o valor da viagem eram expressivos; a Festa do Divino, funcionou, assim, como um novo regime estético, mas também político, já que atuou como dispositivo de confrontação frente às forças opressivas, numa proposta decolonial baseada nas especificidades dos marcadores de raça, gênero e localismos.

A Festa do Divino acena, assim, para um movimento de reescrita da história ao romper com as clássicas representações da escravização de africanos e brasileiros escravizados. Ao reescrever tais representações, a Festa inscreve novas representações sobre populações secularmente negligenciadas, invisibilizadas, apagadas, corrigindo e rasurando a história oficial, convocando a noção de oralitura, como elaborada por Leda Maria Martins (2021), com base nos atos de fala e de performance.

Aos atos de fala e de performance dos congadeiros
denominei oralitura, matizando nesse termo a singular

inscrição do registro oral que, como *littera*, “letra”, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, “rasura” da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (p. 25).

PASSAGEM DO TRONO: ADEUS, MEU DIVINO ESPÍRITO SANTO

A Festa, ao colocar em cena problemas e prioridades de minorias juridicamente vulneráveis, nesse caso, de migrantes, negros e empobrecidos, ocupa a esfera pública política (e, por extensão, a esfera de visibilidade midiática). Aqui, utilizo o conceito de esfera pública, como proposto por Habermas (1984), que é o espaço social da representação (pública), que deve ser gerido pela argumentação, discurso, publicidade e privacidade, que é mediador e lugar de conversa e influência entre o Estado e a esfera privada. Importante, por isso, é a contribuição de Nancy Fraser (1992), ao criticar a ideia de univocidade contida no conceito habermasiano de esfera pública.

Fraser amplifica o proposto por Habermas, ao defender a existência de diversas esferas públicas subalternas, criadas por grupos e comunidades que não encontraram na esfera pública política, singular, unívoca, como pensada por Habermas, a acessibilidade necessária para a garantia da participação ampla e irrestrita. A isso, Fraser chama de contrapúblicos subalternos. Para a autora, Habermas erra ao não reconhecer distintos modos de exclusão contidos na esfera pública política, assim como erra ao acreditar que todos os grupos sociais buscam modos iguais de nessa esfera unívoca se inserir. Fraser acredita que esse tipo de

generalização despreza a diversidade e a heterogeneidade dos diferentes modos de atuação e participação na esfera pública, assim como menospreza os distintos modos de exclusão, que são importantes dispositivos para sustentar desigualdades em sociedades como a brasileira.

Esta historiografia registra que os membros de grupos sociais subordinados—mulheres, trabalhadores, pessoas de cor e gays e lésbicas—tem considerado repetidamente vantajoso constituir públicos alternativos. Eu proponho chamá-los de contrapúblicos subalternos para assinalar que eles são arenas discursivas paralelas nas quais membros de grupos sociais subordinados inventam e circulam contradiscursos para formular interpretações oposicionais de suas identidades, interesses e necessidades (Fraser, 1992, p. 123).

Fernando Perlatto, a partir do proposto por Fraser, defende a ideia de que no Brasil foram criados dois tipos de esferas públicas: uma esfera pública seletiva e sempre hegemônica e um sem-fim de outras esferas públicas subalternas, criadas por grupos que entenderam a importância de se “perceber outras formas de associativismo como legítimas que não se prendam ao paradigma organizacional do mundo europeu ou norte-americano” (Perlatto, 2015, p. 121). A Festa seria, por exemplo, um desses tipos de associativismo. O autor lembra, ainda, que a esfera pública no Brasil foi marcada por um corte de seletividade que tanto dizia respeito a quem dela podia participar como também ao que interessava ser debatido. Daí advém a importância de se reconhecer nas frentes e projetos combativos de produção, distribuição e recepção, que

elaboram novas formas de representação e discursividades, tipos de esferas públicas, inclusivas, regidas pelo dialogismo e pela deliberação, de fato, democrática. Para Perlatto, as esferas públicas subalternas não são forças opositoras de esfera pública seletiva. Pelo contrário: as duas se relacionam, mesmo separadas (mas, não distanciadas), quando dialogam em busca de negociações conflituosas ou não.

Dessa forma, os setores populares, no Brasil, foram capazes de resistir à imposição hegemônica construída na esfera pública seletiva, logrando estabelecer, em determinados momentos, esferas públicas subalternas, que a despeito de não conseguirem alçar suas demandas à esfera pública elitista e, por conseguinte, disputarem a hegemonia da sociedade, foram capazes de construir outros discursos, ancorados em uma cultura popular repleta de força inovadora, criatividade e potencialidade (Perlatto, 2015, p. 133).

Nesse sentido, as artes e a cultura popular assumiriam importante papel de mediadoras, ferramentas de diálogo, formas de comunicação e forças de resistência aos fluxos dominantes, já que, em diálogo com Spivak (1988), “é possível dizer que, a despeito dos subalternos dificilmente serem ouvidos, eles foram capazes de falar, de diferentes maneiras, contra os discursos hegemônicos e as práticas repressivas do cotidiano” (Perlatto, 2015, p. 132).

Considerando o potencial destruidor da festa (cf. Duvignaud, 1983), ao pensar num evento que se contrapõem a um modelo hegemônico de produção e expressão, devo ressaltar que utilizo o conceito de hegemonia como proposto por Gramsci (2004),

quando penso a Festa do Divino maranhense (e praticada no Rio pela comunidade maranhense) como expressão a favor de causas contra-hegemônicas. Para Gramsci (2004), a hegemonia pode ser definida por um movimento político majoritário, que preza pela manutenção do sistema capitalista e que organiza a sociedade em torno do domínio cultural e da liderança mantida através de órgãos de informação e da cultura. A contra- hegemonia, pelo contrário, seria a perspectiva oposta de futuro, que defende o engajamento das massas e a contestação pelas massas, ao invés da subordinação pura e simplesmente. Por isso, podemos afirmar que a Festa do Divino é composta por ações e iniciativas que se colocam, sempre, contra a hegemonia, sendo, portanto, uma força contra-hegemônica.

Tal interpretação muito se aproxima do conceito de mídia radical como defendido por John Downing (2004), que credita às mídias não convencionais e alternativas o poder de transformar realidades políticas, econômicas e sociais. A mídia radical, segundo Downing (2004), é uma forma de democracia, já que a dignidade do cidadão não é só ter direito à educação e saúde, mas, também, à arte, à cultura e à comunicação.

Também compreendo que a Festa do Divino está a favor do ensino e da aprendizagem, da transformação pela educação, pela arte educadora. Por isso, o festejo é sempre uma militância formativa e pedagógica, uma ação e uma prática educativa. A própria ideia de reescrever a história da presença negra no Brasil na história oficial, assim como a luta contra o epistemicídio, com o sequestro e ocultação das contribuições africanas e afro-brasileiras para o “saber” ocidental, é ação didática, formativa, é prática educomunicativa, que surge no bojo do debate sobre as identidades dissidentes e minoritárias, trazido no esteira dos

estudos cuir (*queer*), dos estudos culturais, dos estudos decoloniais, da ampliação do acesso às TICs, do uso e abuso das mídias digitais, do expressivo mergulho na rede mundial de computadores, do fortalecimento dos movimentos sociais, da ampliação do debate LGBTQI+ na mídia, da ascensão das identidades não binárias, da positivação dos guetos, das favelas, morros, cortiços e terreiros, da visibilidade alcançada pela luta antirracista e pela criação de políticas para a promoção da igualdade racial.

Nesse sentido, o festejo do Divino reatualiza a história da escravidão e da pós-abolição no Brasil; chamando a atenção para outros produtores de pensamento, cultura e arte não-canônicas, mas não menos criativas, e tratando das práticas estéticas subestimadas, roubadas, sequestradas, que permaneceram no anonimato, apesar da potência como arte e cultura estratégicas e de guerra.

Por fim, ressalto que a Festa do Divino realizada pela comunidade maranhense no Rio de Janeiro reescreve clássicas representações sobre ser negro, empobrecido, nordestino e migrante, inscrevendo novas representações acerca de populações secularmente negligenciadas, invisibilizadas, apagadas, subalternizadas, quando corrige e rasura a história oficial brasileira.

Viva o Divino Espírito Santo!

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita de Cassia de Mello Peixoto. *Festa à brasileira: significados do festejar no país que 'não é sério'*. 1998. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-21102004-134208/publico/tesecapa1.pdf>>. Acesso em: 03 out. 2025.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Espaços da memória, mapeamentos do corpo: a consciência diaspórica contemporânea segundo Dionne Brand**. Revista Interfaces. v. 12. n. 1. 2012.

BARBOSA, Marise Glória. **Pulsando junto: Caixeiros do Divino e sua música diaspórica**. 136f. Dissertação Mestrado em Música. Universidade de Brasília. 2015.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1997.

DOWNING, John. **Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Editora SENAC. 2004.

DURKHEIM, Emile. **Les formes élémentaires de la vie religieuse**. Paris: PUF, 1968.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.

FERREIRA, Lucinea. **Entre o Kalunga grande e o Kalunga pequeno: territórios invisíveis, imagens arquetípicas e artes da escuridão**. Revista Campos. v. 13. n.1 p. 47-77. 2022.

FERRETTI, Sérgio. **Festa do Divino no Maranhão**. Catálogo da Exposição Divino Toque do Maranhão. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN/MEC, p 9-29, 2005.

FERRETTI, Sérgio. **Sincretismo e religião na festa do Divino**. Revista *Anthropológicas*, ano 11, volume 18, p. 105-122, 2007.

FRASER, Nancy. Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. In: CALHOUN, Craig. **Habermas and the public sphere**. Cambridge: The MIT Press, 1992.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. **Midiartivismo: sobre usos e abusos da arte e mídia ativistas**. Ilhéus: EDITUS, 2025.

FREITAS, Ricardo Oliveira de; PEREIRA, Carla Rocha. **Divinos encontros: histórias da Comunidade Maranhense no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Rápida, 2019.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MACHADO, Arlindo. Contra a ibopização do pensamento (em defesa da mídia radical). In: DOWNING, John. **Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Editora SENAC, p. 9-13, 2004.

MARIANO, Neusa de Fátima. **A Festa do Divino Espírito Santo: uma tradição em movimento**. Revista *Latinoamericana e Caribenha de Geografia e Humanidades*. vol. 3, n. 5. p. 58-71, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2.ed. SP: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

OLIVEIRA, Alecsandra. *Memória da pele: o devir da arte contemporânea afro-brasileira*. Biblioteca Digital da Produção Intelectual – BDPI. Universidade de São Paulo, 2012. Produção Cultural. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/directbitstream/ac9e7ecd-1a29-4d7e-955f-5cef76facdf0/ALE017_memoriapele.pdf>. Acesso em: 16 julho 2022.

PEREIRA, Carla Rocha. **Devoção e identidade: a festa do Divino Espírito Santo da Colônia Maranhense no Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PERLATTO, Fernando. **Seletividade da esfera pública e esferas públicas subalternas: disputas e possibilidades na modernização brasileira**. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 23, n. 53, p. 121-145, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/40240>>. Acesso em: 6 nov. 2024.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence. **Marxism and the interpretation of culture**. Champaign: University of Illinois Press, p. 271–313, 1988.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1988.

O MERCADO CENTRAL DE ARACAJU COMO ELEMENTO IDENTITÁRIO E PERFORMÁTICO DO “FORRÓ CAJU”

Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto

CONSIDERAÇÕES INICIAIS¹

É sabido que as festas juninas são uma comemoração cultural do povo nordestino. De capital a interior, o povo se reúne para celebrar os santos típicos do catolicismo popular. Em Aracaju, capital de Sergipe, o São João ganhou grandes proporções principalmente por conta do “Forró Caju”, evento fundado em 1993.

Uma das maiores festas juninas do Brasil, o “Forró Caju” é programado para comemorar 15 dias de shows com atrações nacionais e sergipanas. Antes sediada na Praça Fausto Cardoso, desde o ano 2003 a festa acontece no Mercado Central da cidade: a nova configuração proporcionou instalação de camarotes e praça de alimentação. Mas, para além da cessão do espaço, o Mercado passou a ser visto como um elemento indispensável para a grandiosidade da festa que anima os nativos e os turistas do Brasil. Isso porque este sempre foi um espaço para o varejo popular, onde são comercializados artesanatos, laticínios e artefatos religiosos.

Entende-se por identidade cultural o resultado das experiências subjetivas que se dão pela localização do indivíduo e do seu grupo, bem como suas atividades e simbologias atribuídas (Buttimer, 1982). Assim, os lojistas, além de se portarem como fornecedores de produtos indispensáveis à sobrevivência, perfazem, através das suas dinâmicas comerciais, o modo de vida de um povo, seja a partir das relações estabelecidas entre os negociantes, seja a partir das mercadorias que por si só reforçam hábitos que tipificam

¹ A seção deste artigo que corresponde ao estudo sobre o Mercado de Aracaju foi extraída da Dissertação de Mestrado em Culturas Populares publicada em formato de livro sob o título “Zé Careca e Dona Zene do Mercado Municipal: as narrativas cruzadas e o imaginário popular de Aracaju”.

a identidade e a cultura aracajuana.

Dessa forma, este artigo pretende refletir sobre a importância do Mercado Central de Aracaju como elemento indispensável para a festa junina de Sergipe, principalmente no que diz respeito à contribuição para a formação da identidade do seu povo, especialmente da sua capital.

A investigação se deu através de observação sistemática por meio de pesquisa de campo, buscas bibliográficas, entrevistas orais e registros visuais feitos durante o campo ou adquiridos através de acervos virtuais.

A GRANDE FEIRA DE ARACAJU

As feiras e suas movimentações sempre tiveram muita importância para a capital de Sergipe: “A grande feira [...] é monstruosa, de proporções gigantescas, uma feira movimentada onde há fartura e variedade. Tudo o que você quiser comprar, estará à sua disposição na grande Feira de Aracaju” (Cabral, 1955, p. 133). O fragmento referencia o Mercado Modelo, hoje conhecido como Mercado Municipal de Aracaju, como um ambiente indispensável para o comércio da região.

Publicado em 1955 pelo poeta sergipano Mário Cabral, “Roteiro de Aracaju” retrata a capital do estado como um lugar onde habitantes de outros municípios deveriam obrigatoriamente se programar para visitar, isso porque a obra foi escrita como uma forma de justificar a cidade como peculiar. Julgamos tal informação como relevante por conta da ideia social das feiras e dos Mercados, ambientes importantes para a dinâmica dos municípios e, como inferido pelo escritor, indispensável para a capital sergipana,

especialmente a do Mercado Municipal.

E, para entender a importância e a dinâmica desse ambiente, que ousamos julgar como uma personificação das feiras públicas dada pelos movimentos subjetivos e comerciais ali estabelecidos, imperativo é conhecer seus processos sociais. Para tanto, traremos reflexões sobre sua história inicialmente dada pela sua construção e inauguração.

A intenção de construir um Mercado Municipal em Aracaju surgiu em 1920, no entanto, em primeiro momento, o endereço de origem não seria o endereço que temos hoje, mas onde está localizada a Praça Fausto Cardoso. Com o planejamento elaborado pelo engenheiro Sebastião Basílio Pirro, o objetivo somente foi alcançado com a construção do empreendimento no endereço atual (Santos, 2010).

A esquina da rua Laranjeiras com a avenida Rio Branco findou sediando a obra, o motivo da mudança postal ainda não consegue ser definido com precisão pela historiografia, entretanto tem-se ciência da influência histórica e cultural que o empreendimento exerceu e continua a exercer sobre todo estado de Sergipe desde a sua inauguração, datada em 1926 (Santos, 2010).

Quando iniciada, a obra passou a ser chamada de Mercado Antônio Franco como reconhecimento do empresário que investiu em sua construção e, segundo os relatos populares, o prédio conferia muita imponência para a época. Com um pátio grande e versátil, o edifício detinha um conjunto de lojas em suas quatro partes, o que o fazia parecer com os famosos mercados do mundo. Sem dúvida, esses caracteres tão peculiares contribuíram para que ele ficasse conhecido e chamado por muitos como “mercado

modelo” (Santos, 2010).

Aos arredores, construíram a Associação Comercial de Sergipe e o colégio Nossa Senhora de Lourdes, fatores que, certamente, passaram a atrair as pessoas para a zona norte da cidade e fazê-las expandirem a região (Santos, 2010).

O Mercado sempre foi um espaço para o varejo popular, onde eram comercializados não apenas produtos industrializados, mas laticínios, artesanatos, queijos, ervas e artefatos relacionados aos cultos afro-brasileiros, ou seja, ele atendia a demanda de toda a população aracajuana, além de reforçar, mesmo que inconscientemente, hábitos típicos da nossa cultura (Diniz, 1963).

Após duas décadas de inauguração, sem dúvida por conta do sucesso comercial tanto quanto da expansão da região, foi construído o Mercado Thalles Ferraz, nome dado em homenagem a um famoso industriário². O mercado auxiliar inaugurado em 1948 passou a ser conhecido como “mercado novo” e tinha linhas arquitetônicas muito próximas as do primeiro e principal Mercado (Diniz, 1963), tal como mostra a imagem que segue:

² Nascido em Aracaju em 1878, Thalles Ferraz foi um empresário e engenheiro têxtil formado no Reino Unido. Esteve na direção da fábrica de tecidos “Sergipe Industrial” no período de 1906 a 1927. Ele se tornou uma personalidade reconhecida pelo estado por tentar repassar os conhecimentos adquiridos aos mestres da fábrica e introduzir novas regras nas relações da empresa.

Figura 1: Antiga configuração do Mercado Central: faixa lateral do Thalles Ferraz.



Fonte: Arquivo/Amâncio Cardoso, retirado em Lima, 2010.

Os mercados não somente são o corpo da cidade de Aracaju, como estão no local que era o porto marítimo da capital, de onde saíam e chegavam navios e saveiros dos interiores com pessoas e mercadorias. Talvez seja este o motivo de terem mudado seu endereço quando surgiu originalmente a ideia de inauguração do primeiro deles, o Antônio Franco: a facilidade do tráfego entre produtos e negociantes até o estabelecimento comercial (Santos, 2010).

Além da movimentação de mercadorias e mercadores, também havia uma movimentação social mais voltada à diversão naquele ambiente, especialmente a boemia. Enquanto pelo dia se estabeleciam as negociações, à noite eram revelados bares e boates, sempre em sua estrutura superior (Diniz, 1963).

A imagem a seguir evidencia a circulação dos barcos em torno dos Mercados e demais empreendimentos comerciais. Também é

possível visualizar a notável expansão da região ao redor desse espaço público, instituída não somente através de estabelecimentos, mas de casas e prédios habitacionais:

Figura 2: Área expandida em torno dos Mercados.



Fonte: Arquivo/Amâncio Cardoso retirado em Lima, 2010.

No centro da cidade ficaram funcionando somente dois dos Mercados até o final do século XX, quando decidida uma revitalização dos estabelecimentos através da Prefeitura de Aracaju e do Governo de Sergipe. Com isso, construíram o terceiro mercado (Santos, 2010).

De nome Albano Franco, esse já não aproximava sua arquitetura a dos mercados mais antigos, mas o estacionamento que ele fornecia para os comerciantes, turistas e transeuntes, tornou-se um grande diferencial para a região, uma vez que as ruas paralelas aos estabelecimentos já estavam impossibilitadas de parar com qualquer veículo. Em 2017, no entanto, o então prefeito da capital Edvaldo Nogueira, atendendo à lei que determina a proibição de prédios públicos com nomes de pessoas vivas, alterou

a nomenclatura do terceiro estabelecimento para Maria Virgínia Leite Franco.

Com quase um século de inauguração desde o primeiro Mercado, são fortemente perceptíveis as diferentes finalidades entre os três. Luiz Antônio Barreto, jornalista sergipano, confirma relevante informação através de entrevista: “O mais antigo serve como um Centro comercial popular para fins turísticos. Já o Thales Ferraz mantém a riqueza gastronômica da cidade com a venda de mel, queijos, castanha, enquanto o Albano Franco é dedicado ao ramo de hortifrutigranjeiros” (Lima *apud* Santos, 2010, p. 27).

Essas informações são necessárias para entender a relevância dos Mercados para o crescimento econômico de Aracaju, entretanto, mais que isso, são extremamente relevantes para a compreensão sobre o desenvolvimento da vida social da cidade. Além de se portarem como fornecedores de produtos indispensáveis à sobrevivência, eles perfazem, através das suas dinâmicas comerciais, o modo de vida de um povo, seja a partir das relações estabelecidas entre os negociantes, seja a partir das mercadorias que por si só reforçam hábitos que tipificam a identidade e a cultura aracajuana:

“Mais adiante, ainda, estará a feira das panelas e de cerâmica popular. Você verá bonecos de barro – homens e mulheres, padres e bandidos, bois e cavalos – esculturas realizadas por oleiros anônimos, gente ingênua e sincera, revelando, no primarismo de sua criação, uma vitalidade franca e comovente. Você admirará, sem dúvida.” (Cabral, 1955, p. 134)

Os versos-convite de Mário Cabral ratificam o modo de vida desse grupo social, bem como identificam os responsáveis

pela produção dos materiais: os artesãos são capazes de mostrar os resquícios de subjetividade oriunda das necessidades de fortalecer as características desse grupo. A imagem seguinte é um recorte desse processo social:

Figura 3: Frente da loja de artesanatos do “Popular Zé Careca” no Mercado Thalles Ferraz.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2022.

O registro da loja do “Popular Careca” confirma esse dinamismo social como resultado da comercialização estabelecida no local. Esse tipo de artesanato consegue alcançar o suprimento das necessidades ordinárias à sobrevivência de um povo, assim como confere importância ao cultivo desse material, o que colabora para o seu reconhecimento como elemento da cultura popular.

PARA ALÉM DO COMÉRCIO: O MERCADO COMO RECONHECIMENTO

Em primeiro momento, precisa-se ratificar que este é um lugar que pode ser compreendido como um empreendimento de grande

porte se comparado às feiras de bairros da cidade. Isto se deve à amplitude do espaço com uma grande quantidade de comerciantes e funcionários prestadores de serviços nas lojas, como os fiscais da EMSURB. O discurso de João Batista de Resende, mais conhecido como Seu Resende, comerciante do espaço há 20 anos, confirma o feito quando disse em entrevista cedida durante a pesquisa de campo:

A gente sempre chega emburrado, triste... Aí quando a gente entra no Mercado aí aparecem várias pessoas, e a gente chega sem dinheiro e volta com dinheiro no bolso... *[risadas]* Eu acho aqui até o ponto turístico mais visitado de Aracaju... Eu acho primeiro aqui, depois a praia. É difícil não vir gente visitar aqui, aí depois é que eles vão na praia. (Seu Resende *apud* Barreto, 2024, p. 62)

O Mercado acolhe turistas vindos de todas as regiões que visam conhecer um pouco mais da cultura e do artesanato local. Fato ratificado através de entrevista com uma das suas mais antigas comerciantes de artesanato, Dona Zene, durante a pergunta sobre qual o público que mais frequenta e frequentava o Mercado:

Olhe, todo mundo. Tudo que é gente vem. Rico, pobre, mas vem mais turistas. Tem mais turistas que sergipano, até. Principalmente no São João e no Natal, mas mais no São João. No mês de junho aqui fica cheio e a gente fica feliz *[risadas]*... Sempre foi assim, sempre teve muito turista no São João, desde que a gente começou. Isso é ótimo. Muito bom lembrar disso... (Dona Zene *apud* Barreto, 2024, p. 63)

Essas lembranças fazem parte de um conjunto de memórias que ajudam a pensar o Mercado como um lugar único onde o comércio, a cultura e a música se unem. Além de oferecer opções da culinária sergipana em seus restaurantes, principalmente no horário do almoço, como o sarapatel³, o arribação⁴ e o pirão⁵ com charque ou com galinha cozida; e para o lanche, o amendoim cozido, as castanhas doces, as sobremesas “negão gostoso”⁶ e “moça virgem”⁷.

Há muita musicalidade, aliás, durante o passeio pelo Mercado: artistas da cidade se apresentam tocando forró ou MPB, e samba aos finais de semana:

Figura 4: Artista “Galo”



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2023.

³ Nome dado à comida regional preparada com vísceras de porco e do sangue coalhado cortado em pedaços.

⁴ Prato regional feito com feijão verde, arroz e verduras cozidos todos juntos.

⁵ Papa de farinha de mandioca feita a partir da mistura com um caldo temperado.

⁶ Doce feito com chocolate e textura de pudim.

⁷ Sorvete de tapioca servido com banana flambada e calda de frutas típicas sergipanas, como jabuticaba, umbu e tamarindo.

Esse registro é capaz de retratar a dinamicidade do Mercado também a partir do cultivo da música. Enquanto artistas geralmente se mantêm em um local único de apresentação, o Artista Galo, como se apresenta e é pelo público reconhecido, acompanhava os clientes e os turistas por todo o espaço tocando sua zabumba, instrumento indispensável para tocar forró.

Durante a pesquisa de campo foi possível observar os movimentos dos permissionários durante as vendas. Cada um em sua loja vendia seus produtos e mantinha o diálogo aceso entre os clientes e entre eles mesmos. Conversas sobre o tempo e a temporada dos negócios, sobre os casos da mídia e do Mercado, sobre o trabalho corriqueiro e as trocas de favores diárias, como a “passagem de troco” e a “olhadinha na loja”, se alguém precisasse ir ao banheiro.

A dinâmica do Mercado, portanto, é cheia de significados que caracterizam o que se vende e quem os vende. Ousamos dizer que nele há dois tipos de relações: a primeira é a construída entre os comerciantes a partir da divisão do espaço e da convivência, e a segunda é a construída entre os produtos vendidos por eles e o próprio estabelecimento, pois quem vai ao Mercado de Aracaju sabe que por lá vai encontrar objetos peculiares à cidade.

Quando iniciado o processo de entrevistas aos negociantes, fizemos individualmente e questionamos, em primeiro momento, sobre o tempo que comercializam no estabelecimento e qual produto vendem. Quando indagados sobre o que o Mercado significa para eles, respondem que:

O Mercado é tudo, tudo na vida, tudo que você imaginar. Porque aqui eu cheguei novinha, casei, criei

meus filhos, tudo daqui. Hoje eu só tenho a agradecer a Deus e ao Mercado. Desde quando eu casei eu tiro meu sustento daqui do Mercado. Então... É o meu sustento, minha sobrevivência, né? (Dona Ediuza *apud* Barreto, 2024, p. 68)

Hoje é o meu meio de sobrevivência. (Mônica *apud* Barreto, 2024, p. 68)

Significa pra mim, trabalhar, sustentar a minha família e tá aqui todos os dias. (Galego *apud* Barreto, 2024, p. 68)

É tudo, tudo na minha vida, porque aqui eu comecei a trabalhar com 13 anos. E pretendo ficar até me aposentar. Quero me aposentar nele. (Dona Déda *apud* Barreto, 2024, p. 68)

É tudo. [pausa] É tudo na vida porque eu era bancário em São Paulo, né? Depois eu vim pra aqui, comecei no ramo de restaurante aí passei pra lanchonete. [pausa] Eu fiz um acordo no Banco... Porque na verdade quando eu vim pra aqui, eu já tinha um negócio no Mar Azul, pago, com escritura e tudo, aí... Fiz um acordo lá em São Paulo e vim. Aí apareceu restaurante, lanchonete, tudo pra negociar. (Seu Bené *apud* Barreto, 2024, p. 69)

Significa tudo pra mim, porque é quem me dá o sustento, né? E eu quem faço os produtos que eu vendo. Faço arara, mensageiros, Espírito Santo... Eu faço e eu vendo. (Seu Resende *apud* Barreto, 2024, p. 69)

Como exposto, o Mercado tem muita importância para todos os comerciantes entrevistados. A sobrevivência é a fonte basilar para eles permanecerem no espaço e é perceptível o tamanho da gratidão que têm por conta disso, pois foi através da oportunidade de comercializarem no estabelecimento que puderam garantir o sustento de suas famílias.

Consideramos esse um questionamento muito relevante, uma vez que o que eles pensam sobre o local influencia no que eles pensam sobre seus pares, pois a imagem que o indivíduo transmite de si e do seu grupo social é uma representação da sua realidade espacial. (Hall, 2015)

Seguem os registros dos comerciantes entrevistados durante a pesquisa de campo em 2023:

Figura 5: Dona Ediuza



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2023

Figura 6: Mônica



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2023

Figura 7: Galego



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2023.

Figura 8: Seu Resende



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2023.

Figura 9: Dona Déda



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2023.

Figura 10: Seu Bené



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2023.

Em todas as imagens fica evidente a diversidade dos produtos comercializados pelos lojistas, bem como a organização das mercadorias em seus estabelecimentos. A satisfação e disposição em registrar o momento também devem ser levadas em consideração, uma vez que esse trabalho também documenta suas vidas nesse lugar que, para eles, soa de forma tão especial.

O FORRÓ CAJU: A FESTA DO POVO

Por mais que hoje o forró esteja inserido numa lógica de consumo, o ritmo musical continua sendo um forte elemento de compreensão e formação identitária do povo nordestino, isso se deve aos seus vínculos com a tradição performada nos palcos através das composições musicais e da dança.

Em Aracaju, capital de Sergipe, não é diferente, e durante os festejos juninos o ritmo toma conta da cidade desde o litoral, através da Vila do Forró, até o centro, por meio do Forró Caju.

Fundado em 1993, o Forró Caju começou tímido, com poucos brincantes em relação às multidões que recebe atualmente. A praça Fausto Cardoso foi o primeiro espaço a sediar o evento que daria início às grandes festividades juninas na capital, isso porque Sergipe sempre festejou o São João com grandiosidade, mas em seus interiores. Até então, somente Areia Branca e Estância eram os municípios responsáveis por receber grandes nomes do forró durante todo o mês de junho, porém com o advento do Forró Caju, a capital trouxe para si os olhares que se voltavam apenas para os seus arredores.

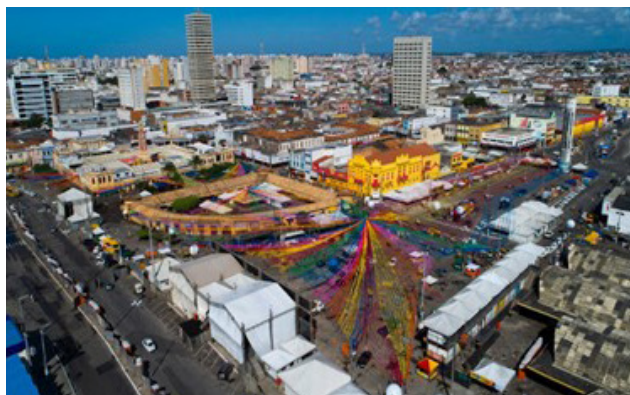
Como ratificado por Paulino (2009), a construção sócio-histórica do forró, em Sergipe, é determinada pela tradição e é entrelaçada pelos processos identitários. Assim, as dinâmicas do povo sergipano estão diretamente vinculadas às atividades locais, como a culinária, o artesanato, a produção de trajes regionais e às influências musicais. Isso pode ser confirmado através de uma prática histórica representada por uma estrutura simbólica: a Rua de São João. Localizada no Bairro Industrial, ela é assim reconhecida por conta do Concurso de quadrilhas que acontece nesse espaço desde 1910, como constam os primeiros registros. Com uma espécie de anfiteatro de concreto no meio da rua, a estrutura sedia o encontro das quadrilhas de todo estado sergipano e faz do concurso o mais tradicional da região. Lá, além da disputa que acontece todo ano durante o mês de junho, há venda das comidas típicas da festa junina, além dos shows de forró com trios pé-de-serra após as apresentações.

A um quilômetro e meio da Rua de São João está o Forró Caju. O evento foi transferido da Praça Fausto Cardoso para a Praça Hilton Lopes, situada entre os Mercados Centrais, em 2003, quando

precisou dar conta da crescente demanda do público. A mudança foi impulsionada pela popularização do evento, que não cabia mais na Fausto Cardoso.

A festa passou a ter armações maiores, praça de alimentação e um número variado de camarotes, o que diminuiu consideravelmente o espaço na pista de dança. Entre as principais características dessa mudança está a diversidade de palcos; são quatro: dois deles conjugados com grandes estruturas, um intermediário e um menor – construído com um tablado de madeira dentro de uma grande barraca como menção às festas juninas de rua. O tamanho e a variedade dos palcos representam não somente uma forma de atingir um público maior, como uma maneira de atribuir relevância aos artistas de forró que por lá se apresentam. Segue o registro:

Figura 11: Praça Hilton Lopes com as estruturas dos palcos, camarotes e praça de alimentação montadas entre os Mercados.



Fonte: Arquivo digital da Prefeitura de Aracaju, 2005.

Aracaju, então, passou a ser vista como uma das cidades com a maior festa junina do Brasil, disputando com Campina Grande e

Caruaru o protagonismo característico dessa época. A partir disso, a composição de Rogério⁸ passou a fazer sentido, principalmente no que dizia respeito à publicidade turística do estado e sua capital: “Sergipe é o país do forró/Tem milho, canjica e quentão/Quando chega o mês de junho/Na rua de São João/O forró vai começar/Laiá, laiá”. Na organização da festa, os grandes palcos ganharam o nome de Luiz Gonzaga e Dominginhos como uma maneira de homenagear os artistas que levaram o forró para o cenário nacional. Essa estrutura foi construída de forma a dar celeridade na programação e ambos têm tamanho suficiente para o jogo de luzes e os demais efeitos que as grandes bandas de forró utilizam em seus shows. Para tanto, foram postos lado a lado para que não houvesse perda de tempo para os forrozeiros: enquanto uma banda finalizava sua apresentação, a outra já começava a se organizar para o espetáculo. Segue a imagem:

Figura 12: Frente dos palcos principais do Forró Caju.



Fonte: Arquivo digital da Prefeitura de Aracaju, 2015.

⁸Rogério foi um compositor e cantor sergipano que ficou famoso por popularizar a cultura do seu estado. Ele ficou conhecido nacionalmente pela música “Sergipe é o país do forró”, que se tornou um hino extraoficial para o estado especialmente durante as festas juninas. Nascido em Estância, faleceu em 2014 aos 57 anos por complicações do câncer.

A cinquenta metros dos palcos principais, está o Palco Gerson Filho. O palco é intermediário e conta com menor estrutura física e sonora. Gerson Filho, assim como Luiz Gonzaga e Dominginhos, também foi um artista que contribuiu bastante com a divulgação do forró. Mas diferente dos dois, Gerson morou em Aracaju quando retornou do Rio de Janeiro, e na capital viveu com Clemilda, sua esposa e também forrozeira, que dá o nome ao quarto palco. O último, mas não menos importante, é menor e situado na parte oeste em oposição aos palcos principais. Segue o registro:

Figura 13: Palco Gerson Filho no Forró Caju



Fonte: Arquivo digital da Prefeitura de Aracaju, 2015.

Diferente dos palcos maiores, o Palco Gerson Filho e o Casarão da Clemilda eram os palcos responsáveis por receberem o forró pé-de-serra e o forró com a sanfona de 8 baixos, amplamente divulgado por Gerson. Mas no Casarão, além dos trios, havia um diferencial: a apresentação de quadrilhas. Os grandes nomes do forró, isto é, o que a indústria musical nomeia como forró de consumo, se apresentavam nos palcos maiores e, por isso, centrais. Segue o registro mais atual do Casarão:

Figura 14: Casarão Clemilda no Forró Caju.



Fonte: Arquivo digital da Prefeitura de Aracaju, 2025.

Como consta, todas as atividades festivas aconteciam e continuam acontecendo no complexo dos Mercados não somente porque esse é um bom espaço para dançar, mas porque o Mercado é um importante ponto de fomento para a economia local, o que aumenta a renda dos comerciantes, ambulantes e artesãos. No entanto, o mais importante é o que nos estimula a escrever este trabalho é o quanto o Mercado atua como um grande palco cultural e identitário do povo sergipano. Isso se dá porque, como foi mencionado, é neste ambiente onde são vendidos os principais produtos a serem consumidos pela sua população e pelos turistas que o conhecem, aliás, é a junção do Forró Caju com o Mercado que faz com que Aracaju funcione como um grande atrativo turístico principalmente pela cultura que é produzida na capital.

O Mercado é um lugar que reflete a cultura e a história sergipana, funcionando como um espaço de celebração e conexão com as raízes nordestinas, seja para o nativo, seja para o turista. Com o Forró Caju, o Mercado se torna uma espécie de vitrine da cultura local, permitindo que os visitantes conheçam as tradições

da cidade e a reconheça como um destino de turismo cultural consolidado. Segue a imagem:

Figura 15: Vista panorâmica do espaço do Forró Caju entre os Mercados Thales Ferraz e Virgínia Leite Franco.



Fonte: Arquivo digital da prefeitura de Aracaju, 2018.

Neste ano de 2025, a prefeitura da capital tomou a iniciativa de descentralizar a festa junina com a justificativa de aproximá-la das comunidades. O projeto leva o nome de “São João nos bairros” e a programação que em anos anteriores se dividia entre os 4 palcos estruturados entre os Mercados, neste ano ocupou a Praça Fausto Cardoso, no centro, a Praça Acrísio Garcez, no conjunto Augusto Franco, e a Praça Poço do Mero, no bairro Bugio. No entanto, a Praça Hilton Lopes continuou a sediar a maior parte da programação com 11 dias de festa. Nela, foi mantida sua estrutura original com alteração apenas no nome dos palcos centrais – neste ano o palco Dominginhos foi o nome do palco de um dos bairros mencionados, sendo toda a estrutura central do Mercado sendo nomeada como Luiz Gonzaga, como consta na imagem:

Figura 16: Frente dos palcos centrais do Forró Caju.



Fonte: Arquivo digital da Prefeitura de Aracaju, 2025.

Mesmo com a descentralização da festividade para os bairros, o ambiente do Mercado continuou recebendo milhares de brincantes e forrozeiros. É perceptível que tanto para os nativos quanto para os turistas o Mercado representa um espaço de signos culturais que se reforçam a cada noite de festa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Mercado Central de Aracaju tem um papel significativo como elemento identitário e performático do Forró Caju, pois ele funciona como um espaço representativo e material onde as tradições culturais se encontram e se expressam.

Sendo um dos principais centros de referência cultural e popular da capital sergipana, o Mercado concentra saberes, sons e práticas típicas do povo nordestino, isso porque é um ambiente onde a cultura popular é vivida cotidianamente, seja por meio dos seus artefatos e trajes regionais, seja pelos saberes orais transmitidos pelos seus comerciantes.

Durante o período junino, o lugar se transforma, ainda mais,

numa espécie de vitrine viva do Nordeste com decoração temática e trios de forró, o que reforça a identidade cultural local. Por isso, é indispensável que o Mercado continue sendo inserido no circuito da festa como ponto de referência para turistas e um dos lugares onde a estética junina se manifesta com intensidade.

O Forró Caju é uma das maiores festas juninas do Brasil e se afirma como um evento de valorização da cultura nordestina. O Mercado Central, nesse contexto, funciona como ponte entre o cotidiano e a festa, e ajuda a ressignificar as tradições, mantendo-as vivas em meio à modernidade.

Dessa forma, o Mercado Central de Aracaju não é apenas um centro comercial, mas um território simbólico onde o Forró Caju se anuncia, se prepara e se vive. Como elemento identitário, ele reafirma as raízes culturais sergipanas e nordestinas; como elemento performático, ele encena, a cada ano, a história de uma cultura viva e em constante transformação.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Roberta Dayne de Oliveira Couto. **Zé Careca e Dona Zene do Mercado Municipal: as narrativas cruzadas e o imaginário popular de Aracaju**. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2024.

BUTTIMER, Anna. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLLETI, Antônio. **Perspectiva da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982.

CABRAL, Mário. **Roteiro de Aracaju: guia sentimental da cidade**. Aracaju: Editora Regina, 1955.

DINIZ, José Alexandre Felizola. **Aracaju Síntese de sua geografia urbana**. São Cristóvão: EDUFS, 1963.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2015.

PAULINO, Thiago. **Palco de disputas e disputas pelo palco no “país do forró”**. 212 f. Tese Doutorado em Sociologia. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2017.

SANTOS, Cristiane Alcântara de Jesus. Impactos Territoriais do Turismo na cidade de Aracaju. In: **Anais do Encontro Nacional de Turismo com Base Local**. Niterói, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, v 11, 2010.

DOS QUINTAIS AOS PALCOS GLOBAIS: A JORNADA POLÍTICA E DE RESISTÊNCIA DOS GRUPOS DE SIRIRI

Milenon Busiquia dos Santos
Watila Fernando Bispo da Silva

RAÍZES QUE DANÇAM: O SIRIRI COMO TRAVESSIA POLÍTICO-CULTURAL¹

Dos quintais de terra batida aos palcos iluminados de festivais nacionais e internacionais, os grupos de Siriri da Baixada Cuiabana percorrem uma longa e potente trajetória marcada por resistência, reinvenção e reivindicação de lugar. Muito além de uma manifestação folclórica cristalizada no tempo, o Siriri é uma prática viva, coletiva e profundamente política, que carrega os saberes, os corpos e as vozes de comunidades historicamente marginalizadas, mas que seguem atuantes na tessitura da identidade cultural de Mato Grosso.

Durante décadas, o Siriri foi sendo cunhado como uma tradição local, nascida do processo de mestiçagem das culturas indígenas, africanas e europeias, transmitida de geração em geração por meio da oralidade, da música e da dança. Presente nas festas de santos, cortejos festivos, novenas, encontros comunitários e celebrações nos quintais das famílias, essa manifestação encontrou no espaço doméstico e no território da fé popular um dos seus mais importantes palcos. Ali, entre rezas, danças, cantorias e pratos compartilhados, o Siriri consolidou seu papel como ritual de pertencimento e resistência cotidiana.

No entanto, essa tradição não permaneceu estática. Com as mudanças nas dinâmicas urbanas e o avanço de processos de modernização excludentes, os grupos de Siriri passaram a ocupar novos espaços (sejam eles institucionais, públicos ou midiáticos).

¹ Trata-se de republicação de texto originalmente publicado no evento XV RAM - Reunião de Antropologia do Mercosul, 2025, Salvador, BA. Disponível em: ram2025.siteseventos.com.br, com pequenas adaptações para a publicação neste e-book.

Os quintais se deslocam para praças, centros comunitários, pátios de igrejas, academias de danças, teatros, centros culturais, editais e festivais, reconfigurando o lugar do Siriri não apenas como herança, mas como presença ativa no debate sobre políticas culturais, direito à cidade e reconhecimento das expressões populares como patrimônio imaterial. Nesse movimento, os grupos não apenas se adaptam, mas também disputam narrativas, tensionam lógicas hegemônicas de produção cultural e reivindicam seu protagonismo nas agendas públicas.

Tradicionalmente vinculados a comunidades ribeirinhas, aos bairros periféricos e aos territórios de matriz afro-indígena da capital mato-grossense, os grupos de Siriri carregam consigo não apenas ritmos e coreografias, mas modos específicos de organização social, de leitura do mundo e de resistência política. Suas dinâmicas internas dialogam diretamente com as transformações do tecido urbano da região da baixada cuiabana, revelando outras formas de experimentar a cidade, de ocupar seus espaços e de construir vínculos comunitários.

A chegada dos grupos aos palcos globais, seja por meio de turnês internacionais, circuitos de turismo cultural ou políticas de difusão da cultura brasileira no exterior, não apaga as contradições vividas internamente. Persistem os desafios ligados à precarização do trabalho artístico, à dificuldade de acesso a recursos públicos, à invisibilidade nos meios de comunicação e ao racismo cultural que ainda relega expressões populares ao lugar do exótico ou do entretenimento passageiro.

Este artigo, portanto, propõe refletir sobre a jornada do Siriri como uma travessia político-cultural que vai dos quintais periféricos aos grandes palcos institucionais. Busca-se compreender

como os grupos se organizam, se reinventam e resistem diante das mudanças socioeconômicas e políticas do Estado, sem abrir mão de sua essência comunitária. Através dessa análise, pretendemos lançar luz sobre os contextos macros e micros do movimento dos grupos de Siriri, e de salientar as disputas de poder que marcam este movimento político que dançam, cantam e lutam para existir e permanecer.

MUNDO DO SIRIRI - PALCOS LOCAIS

Como “mito vivo” (Queiroz, 1992), o siriri une experiência coletiva e memória simbólica, fortalecendo vínculos culturais e reafirmando sua relevância no cenário contemporâneo. Mas essas transformações que resultaram na exploração da manifestação como produto cultural para o mundo, tem outros atravessamentos. Os grupos não são homogêneos e ao mesmo tempo que há grupos que estão fazendo exposições pelo mundo, outros só se apresentam em festas da própria comunidade.

Um dos aspectos que permeia a inserção e conexão entre os grupos é o Festival de Cururu e Siriri. O 1º Festival de Cururu e Siriri foi realizado em 2002 com a apresentação de quatro grupos². Em 2024 foi realizada a 17ª edição com 16 grupos participantes. As primeiras edições do Festival de Cururu e Siriri de Mato Grosso foram realizadas de maneira mais orgânica e comunitária, impulsionadas pela iniciativa e dedicação das lideranças dos grupos tradicionais Flor Ribeirinha, Flor do Campo, Viola-de-Cocho e Tchapa e Cruz, sendo os dois grupo não mais ativos.

Esses grupos, profundamente enraizados nas tradições

² Site da Federação de Cururu e Siriri. Disponível em: <<https://www.cururusiriri.com.br/>> acesso em: 12 de jul. 2025.

culturais de Mato Grosso, mobilizaram suas redes e recursos próprios para garantir a realização do evento, com o intuito de preservar e fortalecer, além de celebrar as manifestações populares que dão identidade ao povo mato-grossense.

Com o passar dos anos, e diante do crescimento do festival e da necessidade de maior estruturação, em 2007 a organização do evento passou a ser assumida pela recém-criada Federação de Cururu e Siriri de Mato Grosso. Essa entidade foi constituída por representantes de diversos grupos culturais de várias regiões do estado, com o objetivo de articular esforços coletivos em prol do fortalecimento do cururu e do siriri. A Federação assumiu, como missão principal, a preservação das tradições e saberes relacionados a essas manifestações, promovendo ações voltadas à formação de público, à profissionalização dos grupos e à valorização dos mestres e brincantes.

Além disso, a Federação buscava ampliar a visibilidade e a circulação dos produtos culturais associados ao cururu e ao siriri, tanto no mercado interno quanto no cenário internacional, inserindo essas expressões em circuitos de economia criativa e contribuindo para sua dinamização econômica. Com isso, o festival passou a contar com um formato mais estruturado, com recursos públicos e privados, maior abrangência midiática e uma programação diversificada, que incluía apresentações, oficinas, rodas de conversa e ações formativas.

No entanto, apesar dos avanços conquistados ao longo dos anos, a Federação de Cururu e Siriri se encontra atualmente inativa. Isso se deve a um processo judicial no qual a entidade foi condenada por não prestar contas de R\$ 83,5 mil, valor referente a uma parte do montante de R\$ 275 mil repassado pelo Estado para a realização

da 12ª edição do Festival realizado no ano de 2014³. Esse episódio fragilizou institucionalmente a Federação, interrompendo suas atividades e lançando um desafio à continuidade da articulação coletiva dos grupos e à manutenção de um evento de grande importância para a memória, a identidade e a economia cultural do estado de Mato Grosso.

Durante esse período de fragilidade institucional e organizativa do movimento, especialmente após a paralisação das atividades da Federação de Cururu e Siriri, a realização do festival passou a ser conduzida por produtoras de eventos, em articulação com o Governo do Estado de Mato Grosso e a Prefeitura de Cuiabá. Essas parcerias foram estabelecidas como alternativa para garantir a continuidade do evento no calendário cultural, diante da ausência de uma entidade representativa ativa que assumisse a liderança do processo.

No entanto, essa mudança no modelo de organização trouxe impactos significativos para a estrutura e o propósito original do festival. O que antes era um evento de caráter estadual, marcado pela presença de grupos das mais diversas regiões de Mato Grosso — como Baixada Cuiabana, região do Araguaia, Vale do Guaporé, Chapada dos Guimarães, entre outras — passou a ser gradualmente concentrado em Cuiabá, cidade que já abrigava a maior parte dos grupos, mas que, naquele contexto, tornou-se praticamente o único território contemplado.

A centralização do festival na capital não apenas reduziu a diversidade territorial das apresentações, mas também

³ Reportagem do site do Jornal Repórter MT. Disponível em: <<https://www.reportermt.com/geral/responsaveis-por-festival-de-siriri-sao-condenados-por-falta-de-prestacao-de-contas/157597>> acesso em: 12 de jul. 2025.

comprometeu o princípio da articulação coletiva que havia sido uma marca das edições anteriores. Grupos de outras cidades passaram a enfrentar dificuldades logísticas e financeiras para participar, ou simplesmente deixaram de ser convidados, o que enfraqueceu os laços de pertencimento ao movimento e reduziu o alcance das ações de valorização do cururu e do siriri enquanto expressões genuinamente mato-grossenses.

Além disso, com a entrada das produtoras no processo de organização, observou-se uma mudança na linguagem estética e na forma de apresentação do festival, priorizando muitas vezes aspectos midiáticos e comerciais em detrimento das dimensões formativas, comunitárias e políticas que historicamente compunham o evento. A profissionalização de algumas etapas foi positiva em termos de visibilidade e estrutura técnica, mas também gerou tensões com os grupos, que se viram afastados das decisões estratégicas e da condução do projeto.

Essa conjuntura revelou a importância de fortalecer instâncias de autogestão e representação dos grupos culturais tradicionais, de modo que o festival possa retomar seu papel original como espaço de encontro, troca e afirmação coletiva, com participação democrática e valorização de todas as regiões do Estado onde o cururu e o siriri resistem e se reinventam.

Em 2023 e 2024, o Festival de Cururu e Siriri de Mato Grosso ganhou um novo fôlego ao ser idealizado e realizado por meio de uma articulação entre o Governo do Estado, por meio da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso (SECEL-MT), e a sociedade civil organizada. Essa retomada marca um importante ponto de inflexão na trajetória recente do festival, especialmente após um período em que sua realização esteve centrada em

produtoras privadas e na gestão da Prefeitura de Cuiabá, com pouca participação efetiva dos grupos tradicionais.

Essa nova fase contou com a participação de duas organizações da sociedade civil: o Instituto Nandaia e o Instituto Brasil. O Instituto Nandaia, apesar de recente, é uma entidade sem fins lucrativos que surge a partir da mobilização de lideranças dos próprios grupos de Cururu e Siriri da capital. Sua diretoria é composta por brincantes, mestres e mestras envolvidos diretamente com essas expressões culturais, o que garante à entidade um profundo enraizamento comunitário e legitimidade perante os grupos. Embora ainda não possua o tempo mínimo de dois anos de fundação exigido para o recebimento direto de recursos públicos, sua presença no projeto foi fundamental para garantir que os saberes e necessidades dos grupos fossem respeitados e contemplados na construção do festival.

O Instituto Brasil, por sua vez, é uma organização com trajetória consolidada em Mato Grosso, atuando há anos na realização de projetos nas áreas de educação, saúde, segurança alimentar, geração de trabalho e renda, assistência social, meio ambiente, esporte, arte e cultura. Sua parceria possibilitou a viabilidade jurídica e administrativa do projeto, funcionando como uma ponte entre as demandas da base comunitária e a execução técnica exigida pelos órgãos públicos. Essa aliança estratégica entre uma entidade tradicional e uma emergente, com diferentes expertises, permitiu a concretização de um festival mais democrático, inclusivo e representativo.

A realização do festival por meio dessa parceria também simboliza um esforço do Governo do Estado em reverter o processo de esvaziamento político e simbólico que o evento vinha

enfrentando. Nos últimos anos, sob a condução de produtoras comerciais, o festival perdeu parte de sua identidade territorial e do protagonismo das comunidades que lhe deram origem. Ao restituir aos grupos o direito de decidir sobre a forma, o conteúdo e a organização do festival, a edição de 2023 e 2024 representa um marco importante na valorização do patrimônio imaterial e no fortalecimento da cidadania cultural.

Essa virada de perspectiva foi destacada pelo presidente do Instituto Nandaia, Aviner Augusto, durante as falas de abertura, tanto no festival do ano de 2023, quanto no de 2024. Em suas palavras, a retomada do festival pelas mãos da própria comunidade não é apenas uma conquista logística, mas sobretudo política e afetiva. É a expressão concreta de um desejo coletivo de permanência, resistência e renovação de práticas culturais que seguem vivas, pulsando nos bairros, comunidades e terreiros de Cuiabá e de todo o estado.

Mais do que uma celebração artística, o festival voltou a ser espaço de encontro, de diálogo intergeracional, de reconhecimento das ancestralidades e de afirmação da diversidade que compõe o universo do cururu e do siriri. Reunindo mestres, jovens brincantes, produtores culturais, pesquisadores e gestores públicos, o evento reafirmou seu papel como política pública e como ferramenta potente de preservação e reinvenção das culturas populares de Mato Grosso.

SIRIRI DO MUNDO - PALCOS GLOBAIS

A cultura popular da Baixada Cuiabana, enraizada nos quintais, festas de santos e territórios periféricos da cidade de Cuiabá, tem atravessado fronteiras e conquistado reconhecimento

em palcos internacionais. Essas conquistas não apenas simbolizam o sucesso artístico dos grupos, mas também revelam estratégias sofisticadas de resistência cultural, adaptação estética e articulação política que têm permitido ao Siriri — e a outras expressões do Centro-Oeste brasileiro — dialogar com diferentes públicos e circuitos internacionais. Essas conquistas não apenas simbolizam o sucesso artístico dos grupos, mas também revelam estratégias sofisticadas de resistência cultural, adaptação estética e articulação política que têm permitido ao Siriri — e a outras expressões do Centro-Oeste brasileiro — dialogar com diferentes públicos e circuitos internacionais.

A expressão artística do Siriri envolve dança e música, e é realizada na maioria das vezes como parte festiva dos eventos. Costumeiramente as músicas da expressão fazem alusão ao cotidiano ribeirinho, sobre a sua religiosidade e exaltação da identidade da baixada cuiabana/mato-grossense, dançadas em par, com coreografias de roda e fila. E pelo caráter religioso, frequentemente os festejos de santo e festas juninas contam com apresentações de grupos de siriri. Na imagem a seguir, por exemplo, a fotografia¹ mostra o grupo Flor de Pequi se apresentando em uma festividade de sua comunidade de origem, a Comunidade do Campo Alegre de Baixo, na zona rural do município de Nossa Senhora do Livramento (cidade a pouco mais de 35 km de Cuiabá).

Contudo, a cultura popular não é estática nem diz apenas sobre um passado construído. É também sobre a construção da arte que representa o tempo presente. Rita Amaral (2000) acentua sobre essas negociações entre diferentes temporalidades, grupos e valores, em “As mediações culturais da festa à brasileira”, e aponta que essas negociações são resistência, mas também reinvenção e aceitação do

que é imposto externamente. É observado então uma ampliação midiática do espetáculo, que se manifesta em vários âmbitos (artístico, econômico, político, social, cultural e no cotidiano), também atinge os grupos de manifestação cultural. E isso revela distintos níveis de espetacularização. Segundo Farias (2011), as chamadas “festas-espetáculo” estão fortemente vinculadas às mudanças estruturais da sociedade nacional, cada vez mais moldada por lógicas de mercado e pela dinâmica do comércio.

Figura 1: Apresentação do Grupo de Siriri Flor de Pequi da Comunidade do Campo Alegre de Baixo no I Festival da Rapadura dia 24 de julho.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Assim como outras festas tradicionais brasileiras, como o carnaval, o siriri também se encontra nesse intercâmbio entre tradição e modernidade e adaptação a novas realidades sociais. Inclusão e alteração da categorias de “grupos tradicionais” para “grupo folclórico e cultural” inclusão de números de danças que até então não faziam parte da estrutura de apresentações dos grupos de siriri em apresentações, como balé, contemporâneo, forró, samba,

frevo, danças gaúchas, danças afro brasileiras, ou dança boi-bumbá começaram a ser incluídos em apresentações, principalmente nas incursões para fora do Estado que os grupos começaram a circular.

A projeção internacional de grupos como o Flor Ribeirinha — vencedor do Cheonan World Dance Festival (Coreia do Sul, 2023) e participante do festival Golden Ring (Rússia, 2024) — e o Flor de Atalaia — campeão em Joinville (2023) e em turnê pelo Leste Europeu (2024) — evidencia a vitalidade e alcance global dessas manifestações. Em 2025, o Flor Ribeirinha também fez⁴ 40 apresentações em uma turnê entre Bélgica e França, a convite da Federação Brasileira de Artes Populares (FEBRARP), não apenas com o siriri, mas com manifestações que apresentavam coreografias que homenageavam as cinco regiões do país: o Boi-Bumbá, do Norte; o frevo, do Nordeste; o samba, do Sudeste; o siriri e o rasqueado Cuiabano, do Centro-Oeste; além do Lambadão. Já o grupo Flor de Atalaia estará em turnê na data da apresentação deste artigo (turnê que ocorre entre os dias 16 de julho e 24 de agosto). Conforme divulgado pelo grupo⁵, a turnê internacional passará pelos países Sérvia, Bulgária, Macedônia do Norte, Kosovo e Itália. A publicação do grupo também conta que o convite desta turnê partiu do Conselho Internacional de Festivais Folclóricos e Artes Tradicionais (CIOFF), que é uma organização não-governamental internacional credenciada para prestar assessoria ao Comitê da

⁴ A turnê de apresentações foi realizada entre os dias 12 de junho e 8 de julho. A viagem teve registros divulgados em suas redes sociais e em jornais do Estado como o de acesso pelo link: < <https://www.leiagora.com.br/entrete/6980/flor-ribeirinha-encerra-turne-internacional-com-apresentacao-na-torre-eiffel> >. Acesso em: 12 de jul. 2025.

⁵ A publicação foi realizada em sua rede social instagram com acesso ao post pelo link: < <https://www.instagram.com/flordeatalaiaoficial/p/DL0zCyNs4im/> > Acesso em: 12 de jul. 2025.

Convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Essa (re)invenção também condiz com a perspectiva de Ortiz (2007), que interpreta a mundialização como um processo social abrangente, que atravessa e influencia profundamente as expressões culturais em escala global. O autor também chama atenção para os impactos da modernização e para o surgimento de mercados transnacionais voltados à circulação de bens simbólicos. Diante disso, é possível afirmar que a mundialização não apenas reconfigura o conceito de cultura popular, como também impõe a necessidade de refletir sobre as formas contemporâneas de circulação, apropriação e consumo dos bens materiais e simbólicos que a constituem.

O FESTIVAL COMO ARENA DE PODER: ENTRE A RESISTÊNCIA E A APROPRIAÇÃO POLÍTICA

No decorrer do trabalho de campo, em 2023 e 2024, foi possível observar que as tensões entre as esferas estadual e municipal de poder não apenas estruturam a dinâmica política local, mas também reverberam nas disputas simbólicas em torno da autoria e da legitimação do festival. Essas disputas, são visíveis tanto nos discursos de autoridades políticas quanto nas falas das lideranças dos grupos culturais.

Para construir narrativas de identidade e disputar capital simbólico no campo cultural, diferentes agentes mobilizam categorias como “tradição” e “cultura popular mato-grossense”. Essa perspectiva evidencia, como aponta Pierre Bourdieu (1989), que as lutas simbólicas pela autoridade e pelo reconhecimento

público estão profundamente enraizadas em relações desiguais de poder, onde a definição legítima da cultura se torna um instrumento político. A fotografia² que segue dá corpo aos discursos aqui discutidos, revelando como eles se expressam no gesto, na cor, nos movimentos, e na celebração que compõem o festival.

Figura 2: Apresentação do Grupo de Cururu e Siriri Coração Tradição Franciscano no 16º Festival de Siriri e Cururu em 15 de dez. de 2024.



Fonte: Autoria própria, 2024.

É importante salientar também que o evento antes, durante e depois da sua realização também evoca múltiplos discursos sobre: Patrimônios, Tradições, Identidades cuiabana/Mato-grossense, festas populares, narrativas históricas, cultura popular, entre outros muito caros à antropologia.

A apropriação do festival como patrimônio cultural e como símbolo da tradição regional pode ser compreendida também a partir da noção de “tradições inventadas”, conforme proposta por Eric Hobsbawm (1997), que enfatiza como certas práticas culturais são construídas e institucionalizadas com o objetivo de produzir coesão social ou reforçar identidades nacionais e locais. Nesse

sentido, muitas dessas questões se tornam assunto no cotidiano das pessoas que estão envolvidas com a prática da cultura popular, durante a construção deste evento, mas que tende a ficar nas entrelinhas do dia a dia, não obedecendo uma lógica factual de ordem e progresso histórico.

Nesse processo, os símbolos e rituais do festival operam como “sistemas de significação”, nos termos de Clifford Geertz (1989), através dos quais se expressam e se negociam visões de mundo, concepções de pertencimento e projetos de poder. Assim, o festival deixa de ser apenas uma celebração cultural para se tornar um espaço estratégico de mediação entre práticas políticas e manifestações populares, onde se articulam performances públicas, encenações de autoridade e disputas pela legitimidade da memória coletiva.

No siriri, a dança e a música, além de entretenimento, são também atos de resistência simbólica, que têm a potência de representar e comunicar valores profundos da comunidade, incluindo temas de liberdade, resistência histórica e solidariedade. As festas nas quais o siriri é praticado criam um espaço onde essas expressões culturais servem de transmissão de saberes e de reafirmação de identidade.

As tensões políticas vivenciadas pelos movimentos de cultura popular são aqui ressaltadas para evidenciar sua potência enquanto agentes históricos e políticos ativos. Trata-se de sujeitos que, por meio de práticas culturais coletivas, mobilizam saberes, estéticas e afetos em arenas de disputa simbólica e material. Essa compreensão dialoga diretamente com as reflexões de Stuart Hall em *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*, quando o autor critica abordagens simplificadas que reduzem a cultura

popular a expressões puras e espontâneas das classes subalternas. Para Hall, a cultura popular não obedece a uma lógica binária entre dominação e resistência; ao contrário, ela se estrutura em múltiplas dimensões — sociais, econômicas, políticas, ideológicas, raciais e de classe.

A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender a cultura popular como espaço contraditório, mas essencial, onde projetos de futuro são disputados e onde a resistência se traduz não apenas em oposição, mas também em criação, reinvenção e afirmação de mundos possíveis.

Este cenário de conflitos políticos entre a sociedade civil organizada e o poder público estatal é uma realidade recorrente no contexto da cultura popular da baixada cuiabana. Essa tensão se intensifica, sobretudo, durante os períodos eleitorais, quando os grupos culturais — frequentemente excluídos estruturalmente de direitos básicos e de políticas públicas efetivas — passam a ser instrumentalizados por candidatos em busca de visibilidade e capital político. Nesse processo, estabelece-se uma relação marcada pelo clientelismo, em que os grupos são cooptados como moeda de troca simbólica, utilizados para legitimar discursos de valorização da cultura, mas sem a garantia de apoio duradouro ou institucionalizado.

Essa dinâmica clientelista, longe de ser um fenômeno novo, tem raízes históricas profundas. No campo das políticas públicas de cultura, essa lógica é analisada por Araújo, Esteves e Albernaz (2018). Os autores apresentam uma breve contextualização da construção das políticas culturais no Brasil, situando sua origem nos anos 1930, durante a chamada 'Era Vargas'. Nesse período, o Estado brasileiro começa a se organizar sob uma lógica racional weberiana,

com o objetivo de conferir neutralidade e impessoalidade às ações burocráticas. No entanto, como demonstram os pesquisadores, essa neutralidade foi mais formal do que efetiva.

Conforme destacam Araújo, Esteves e Albernaz:

Isto não evitou que as políticas públicas, de fomento às culturas populares, ficassem livres da forma patrimonialista de gestão do Estado até o final do século XX. Foi recorrente a presença de políticos como ‘apoiadores individuais’ ou ‘padrinhos’ das manifestações populares, como estratégia de legitimidade de sua gestão e de sua atuação como político (2018, p. 87).

A citação evidencia como as manifestações populares foram historicamente subordinadas a uma lógica de tutela e favor, em que o reconhecimento simbólico não se traduzia em políticas estruturantes ou em garantias de sustentabilidade. A figura do padrinho político, ainda presente em muitos contextos, evidencia uma relação de poder assimétrica, que compromete a autonomia dos grupos culturais e fragiliza a consolidação de políticas públicas democráticas e inclusivas.

Nesse sentido, a realidade enfrentada pelos grupos de Siriri da baixada cuiabana não se apresenta como uma exceção, mas como parte de uma lógica sistêmica, onde a cultura popular é frequentemente convocada a desempenhar um papel funcional dentro das estratégias de poder. Romper com essa lógica exige não apenas o reconhecimento da importância histórica e estética dessas manifestações, mas também a construção de instrumentos legais, políticos e institucionais que garantam sua continuidade com

autonomia, dignidade e protagonismo.

Essa prática de apadrinhamento e instrumentalização dos grupos culturais escancara as fragilidades institucionais da política cultural no município de Cuiabá. O atraso na formulação e implementação de instrumentos essenciais, como o Plano Municipal de Cultura, que é requisito fundamental para a integração plena ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), evidencia não apenas o descaso, mas a descontinuidade crônica das políticas públicas voltadas ao setor. A criação da pasta da Cultura ainda nos anos 1990, sem o devido planejamento estratégico e sem mecanismos efetivos de participação social, contribuiu para um cenário de ineficiência administrativa e vulnerabilidade dos agentes culturais locais.

Esse tipo de relação também reverberou diretamente na condução do Festival de Cururu e Siriri. A própria Associação Nandaia, responsável pela idealização e execução do evento, teve sua autonomia colocada em xeque por pressões políticas externas. Grupos vinculados à associação, que mantinham contratos com a prefeitura ou que dependiam de recursos estaduais, passaram a ser pressionados a adotar posturas alinhadas com os interesses políticos das respectivas gestões. No caso da prefeitura de Cuiabá, a rivalidade histórica com o governo estadual transbordou para a arena cultural, transformando o festival em palco de disputas simbólicas e políticas. Em reuniões deliberativas do Instituto Nandaia, representantes municipais tentaram manipular os posicionamentos dos grupos culturais, cooptando-os a fim de assegurar um protagonismo artificial da gestão municipal na realização do evento — mesmo quando este foi majoritariamente viabilizado com recursos estaduais.

Esse cenário revela como a lógica do clientelismo não apenas fragiliza os princípios democráticos de participação e autonomia dos fazedores de cultura, mas compromete a sustentabilidade dos projetos culturais de base comunitária. A cultura popular, em vez de ser tratada como um direito, é constantemente utilizada como moeda de troca política, servindo a interesses eleitoreiros em detrimento da valorização real das expressões culturais locais. Assim, os grupos de Siriri, que nascem dos quintais e carregam saberes ancestrais e coletivos, continuam sendo atravessados por disputas de poder que pouco ou nada dialogam com suas necessidades reais de permanência, crescimento e reconhecimento.

PASSOS FINAIS E CAMINHOS ABERTOS

As reflexões apresentadas ao longo deste trabalho apontam para a complexidade que envolve a inserção das manifestações culturais populares, como o Siriri, no cenário contemporâneo, marcado por disputas simbólicas, interesses políticos e dinâmicas globais. A partir da análise empírica e teórica sobre a atuação dos grupos de Siriri em Cuiabá (Coração Tradição Franciscano, Flor de Atalaia, Flor do Campo, Flor Ribeirinha, entre muitos outros da baixada cuiabana) foi possível perceber que essas expressões, longe de se limitarem a performances ou representações folclóricas, constituem formas vivas de produção cultural, carregadas de historicidade, memória coletiva e saberes ancestrais.

Entretanto, a realidade enfrentada por esses grupos revela um campo de tensões, em que as políticas culturais se mostram, muitas vezes, reféns de lógicas clientelistas e utilitaristas. A cultura popular, nesse contexto, é frequentemente instrumentalizada como moeda de troca em articulações eleitorais, sendo tratada como

objeto a ser manejado conforme interesses institucionais, e não como direito cultural de sujeitos historicamente marginalizados. Esse cenário compromete não apenas a autonomia dos fazedores de cultura, mas também a sustentabilidade e continuidade dos projetos culturais de base comunitária.

Como demonstrado ao longo do artigo, os grupos de Siriri nascem dos quintais, dos terreiros e das festas religiosas, carregando consigo formas de sociabilidade e modos de vida próprios, que desafiam as classificações convencionais da cultura erudita e da cultura de massa. No entanto, mesmo com o reconhecimento simbólico crescente, inclusive com projeção internacional, esses grupos continuam a lidar com a precarização dos apoios públicos, a ausência de políticas estruturantes e a invisibilização de suas demandas reais. Trata-se de uma contradição entre o reconhecimento oficial e a vivência cotidiana da exclusão cultural.

Nesse sentido, Pierre Bourdieu (1989) afirma que *“o campo cultural é um campo de lutas onde o que está em jogo é o poder de impor a definição legítima da cultura”*. Esse poder não se refere apenas à produção de bens culturais, mas à capacidade de nomear o que é legítimo, autêntico ou merecedor de valorização. Tal perspectiva nos permite compreender por que, mesmo com performances valorizadas publicamente, os grupos de Siriri não conseguem converter esse reconhecimento simbólico em políticas públicas efetivas.

Além disso, Renato Ortiz (2007) argumenta que *“a mundialização se configura como uma nova forma de estruturação do espaço cultural”*, em que as práticas locais são deslocadas, ressignificadas e, muitas vezes, descontextualizadas para atender aos circuitos globais de circulação de bens simbólicos. Assim,

torna-se imprescindível refletir sobre como essas dinâmicas afetam a forma como o Siriri é consumido, promovido e interpretado, tanto internamente quanto em espaços internacionais.

Diante desse quadro, torna-se urgente repensar as políticas públicas de cultura não apenas como mecanismos de financiamento pontual, mas como estratégias de fortalecimento de territórios simbólicos e redes comunitárias. A promoção da cultura popular exige uma escuta ativa, o reconhecimento da autonomia dos grupos e a superação de práticas autoritárias e hierarquizadas que historicamente moldaram o campo cultural no Brasil.

Conclui-se, assim, que os grupos de Siriri não são apenas depositários de um passado a ser preservado, mas agentes contemporâneos de criação, resistência e reinvenção cultural. Valorizá-los implica romper com perspectivas folclorizantes e incorporar, de maneira ética e comprometida, suas vozes nos processos decisórios e nos debates sobre a construção de políticas culturais mais democráticas, inclusivas e enraizadas nos contextos locais.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita. **As mediações culturais da festa à brasileira**. In: Trabalhos de Antropologia e Etnologia. Vol. 40, Nº 1-2, 2000.

ARANTES, Gabriella. DANÇA TRADICIONAL Flor Ribeirinha encerra turnê internacional com apresentação na Torre Eiffel. **Jornal eletrônico Entretê!**. Cuiabá, 11 de julho de 2025. Disponível em:

<<https://www.leiagora.com.br/entrete/6980/flor-ribeirinha-encerra-turne-internacional-com-apresentacao-na-torre-eiffel>>. Acessado em 11 de jul. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

FARIAS, Edson Silva de. **Ócio e negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil**. Curitiba: Editora Appris, 2011.

FERREIRA, Luiz Felipe. **O lugar festivo: a festa como essência espaço-temporal do lugar**. Espaço e Cultura (UERJ), Brasil, v. 15, 2003.

FLOR DE ATALAIA, @flordeatalaia, INSTITUTO NANDAIA, @institutonandaia. **Flor de Atalaia levará o coração do Brasil para a Europa**. s.l. . 7 de julho de 2025. Rede social Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/flordeatalaiaoficial/p/DL0zCyNs4im/>> Acesso em: 12 de jul. 2025.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HALL, Stuart. **Cultura Popular e Identidade. Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HORTA, Ana Paula Santos. (2017). **DO RITUAL AO GLOBAL: espetacularização das culturas e religiões populares**. RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, 3.

MOURA, Jandeivid L. @janmoura; INSTITUTO NANDAIA. @institutonandaia. **Uma edição do Festival de Siriri e Cururu de Mato Grosso que será marcada pelo respeito, fomento e protagonismo dos verdadeiros donos desta celebração!**, s.l. . 13 de dezembro de 2023. Rede social Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/C0zI9UhO8JA/>> Acesso em 12 de jul. 2025.

MENEZES, Renata de Castro. **Caos, crise e a etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro**. Revista Hawò. 2020.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

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

SILVA, Marli Barboza; Sant'Ana, Ana Paula ; Velho, Angela Fontana . **GRUPO DE SIRIRI FLOR RIBEIRINHA DE CUIABÁ: mídia e legitimação da tradição na pós-modernidade**. In: 16 Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas - SP. Anais do 16 COLE, 2007.

SILVA, Wátila Fernando Bispo. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 34º, 2024, Belo Horizonte-MG. **Reflexões sobre o 15º Festival de Cururu e Siriri de Mato Grosso**.

WAGNER, Roy. **A INVENÇÃO DA CULTURA**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2010.

**RESISTÊNCIA E PAIXÃO COLETIVA:O
SIMBOLISMO ICONOGRÁFICO DA CAMISA DO
VASCO DA GAMA E SEU IMAGINÁRIO**

Luiz Antônio dos Santos Silva

INTRODUÇÃO

No âmbito das manifestações coletivas, o futebol é um dos esportes mais populares do Brasil, sendo apontado pelo Ministério da Educação como um dos mais visados para inscrição de atletas nas diversas federações esportivas. Introduzido no país há mais de cem anos por uma elite, o futebol por caminhos diversos e sobretudo por estabelecer vários campos de relações sociais, tornou-se um símbolo de identidade nacional, com agentes e instituições que se destacam ao longo da construção de sua trajetória e afirmação.

Este artigo pretende apresentar algumas transformações dos símbolos que identificaram o Clube de Regatas Vasco da Gama, e pela observação de imagens, mostrar alguns conteúdos que nos fornecem uma visão particular do imaginário que dá ao clube sua identidade e sua importância na história do esporte. A investigação foi feita através de pesquisa documental e metodologia quantitativa para levantamento dos dados históricos sobre nosso objeto, bem como análise das imagens. Utilizamos a consulta a artigos sobre o tema e textos de teses de doutorado e dissertações de mestrado além do material fornecido pelo Acervo Digital do Centro de Memória do Clube de Regatas Vasco da Gama¹. Buscou-se desenvolver para análise os conceitos de iconografia, simbolismo, imaginário, ações do coletivo e mentalidades, utilizando para tanto Panowsky e Laplantine, entre outros autores que complementam nosso quadro teórico. A literatura específica sobre o tema inclui além de teses e dissertações, alguns textos de cronistas esportivos de futebol e

¹ <https://crvascodagama.com/centrodememoriacrvg/> acesso em 29 de setembro de 2025.

também material coletado de reportagens de jornais do gênero de esportes. As imagens apresentadas fazem parte do Acervo Digital do clube com a devida autorização expressa e legalmente autorizada e validada pelo mesmo.

UM CLUBE REVOLUCIONÁRIO NA CENA CARIOCA

Em 2025, mais precisamente no dia 21 de agosto, o Clube de Regatas Vasco da Gama, completou 127 anos de sua fundação, ocorrida no ano de 1898. Iniciou suas atividades como um clube de remo, tendo também participado de torneios de tiro, mas a partir de 1915 tomou força dentro do clube a formação de um time de futebol, motivado pela visita de um combinado português, composto por jogadores do Sporting Lisboa e Sport Clube Império, que aqui vieram para disputar amistoso com o botafogo na inauguração do campo da rua general Severiano, e disputar vários jogos amistosos pelo Brasil em 1913. Em 1915 o Lusitânia Sport Club é incorporado ao Clube de regatas Vasco da Gama, o que deu origem a criação do departamento de futebol do clube, e a partir deste evento o Vasco da Gama decidiu ter um time de futebol para participar de torneios e campeonatos não só no Rio de Janeiro, mas no Brasil e no Mundo.

Nascia um time que quebraria preconceitos, desafiaria a discriminação e marcaria várias épocas com times vitoriosos. Na década de 1940, houve o famoso “Expresso da Vitória”, mas cabe ressaltar que desde a criação do departamento de futebol, 1915, até os dias de hoje, existe um elemento que deu identidade e estabeleceu uma cultura dentro do Clube de Regatas Vasco da Gama: a sua Cultura Material. A cultura material abrange uniformes, escudos e bandeiras, e neste artigo buscaremos interpretar a iconografia

presente nestes símbolos, bem como a sua simbologia na identidade visual nos uniformes do Vasco da Gama.

No Rio de Janeiro este clube é um dos mais importantes, possuindo um estadio próprio cuja arquitetura é considerada uma das mais belas e constitui o cenário de suas disputas e das manifestações de sua torcida, mas que também foi palco de momentos da política republicana no período de 1919 a 1945, sobretudo no período do governo de Getúlio Vargas². Inicialmente observamos o fato de que o Vasco da Gama, batizado com o nome do navegador português, sempre teria em evidência uma dimensão religiosa em seus símbolos. Apesar de ter sido fundado como clube de regatas, o clube ainda hoje abrange diversas modalidades de esporte, sendo o futebol o mais tradicional, e em se tratando de Rio de Janeiro deve ser levado em conta o fato de que o futebol carioca, ao longo dos tempos, se fortaleceu como principal centro futebolístico do país, o que atrai para seus clubes uma atenção exacerbada.

Notoriamente a relevância do futebol é incontestável, praticado em âmbito nacional e mundial, envolvendo um alto grau de participação, e também, provocando o envolvimento emocional de uma boa parcela da população brasileira. Nesse sentido, Antônio da Silva e Costa faz a seguinte análise sobre o futebol:

um microcosmo das formas associativas e das práticas sociais de nossa sociedade, uma espécie de

² Para aprofundar na história do estadio ver: MALHANO, Hamilton Botelho, MALHANO, Clara Emília Sanches M. Barros. Memória Social dos Esportes – São Januário – Arquitetura e História. Rio de Janeiro: Mauad editora – Co-edição FAPERJ, 2002

laboratório social que oferece excelente meio para melhor conhecermos o homem e a sociedade por este construída. É também patente que praticamente tudo nesse esporte é facilitado pela natureza simbólica e ritualística (Costa, 2005).

Desta forma entendemos que há a pratica de um ritual presente nos esportes e representado pelos símbolos gráficos, e que essa pratica se configura na própria prática do futebol em todas as suas dimensões, o que contribui para sua importância na cultura brasileira. Cabe destacar nesse contexto, o futebol carioca, considerado pela crítica desportiva e pelo senso comum como o mais tradicional do Brasil, tendo sua inicialização no final do século XIX e início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro.

Ao longo das décadas as formas de transmissão dos jogos sofreram avanços, inicialmente era via rádio, e logo depois, com o surgimento das transmissões televisionadas, que inicialmente eram em preto e branco, e a partir da Copa do mundo de 1974, passaram a ter sua difusão em cores, fato que gerou na época uma expansão de sua audiência, e que aumentou o interesse pelo futebol, em uma escala nunca vista na história das transmissões dos jogos. O que se viu a partir daí, foi o que podemos observar: imagens com uma beleza estética inigualável, onde se realçavam as cores presentes nos uniformes, nas bandeiras, nas torcidas e no cenário dos gramados, buscando-se a partir da oportunidade de uma visualização mais nítida e real, pela tela da televisão, acentuar a iconografia presente, bem como os conteúdos simbólicos que formulariam a identidade visual dos uniformes dos times de futebol. Peter Burke³ ao falar de

símbolos, define que:

Cultura é um padrão transmitido historicamente. São significados muitas vezes incorporados concretamente em símbolos, ou seja, trata-se de um sistema de concepções herdadas, reais ou inventadas, expressas em forma simbólica, por meio das quais os homens se comunicam, se perpetuam, e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida. (Burque, 2005).

O simbolismo é uma questão que permeia todas as discussões dos historiadores, que procuram estabelecer a vinculação entre cultura e sociedade, que só se efetivará ao encontrar os objetos produzidos, denominados de objetos da cultura material, descobrindo quem os produziu e qual sociedade, e é dentro deste tipo de abordagem que mostraremos a narrativa simbólica produzida pelo Clube de Regatas Vasco da Gama, mais precisamente, através de seu uniforme e de seus símbolos e que obedece aos elementos que compõem um imaginário próprio do clube e de sua história.

Em 1898, um grupo de sessenta e dois rapazes portugueses (em sua maioria), fundam o Clube de Regatas Vasco da Gama, que recebeu este nome em comemoração ao aniversário do quarto centenário da descoberta do caminho marítimo para as Índias, obra do heroico português Vasco da Gama. Disputando apenas campeonatos de remo, que era um esporte da moda, em 1899 é eleito presidente João Cândido de Freitas, que tinha como uma das propostas a mudanças no primeiro uniforme do clube, o que foi feito em assembleia de 16 de julho de 1899.

Figura 1: Integrantes de canoagem a quatro remos, com a camisa de mangas pretas criada em 1899.



Fonte: Centro de Memoria Club de Regatas Vasco da Gama)

Os integrantes dos esportes logo adotaram, como uniforme, a camisa negra com uma faixa diagonal branca partindo do ombro esquerdo, com uma cruz vermelha centralizada (Fig.1) Mas antes de falarmos sobre as camisas do Vasco da Gama, e interessante analisarmos brevemente os símbolos que a compõem, que são: a cruz, o escudo e a faixa diagonal, para entendermos suas gêneses e seus significados históricos.

A CRUZ

Símbolo associado as tradições lusitanas, iconograficamente demonstra a filiação dos torcedores do clube à Portugal. Isso se explica por causa de majoritariamente em suas origens, haver portugueses que provavelmente escolheram a caravela de Vasco da Gama e a cruz como símbolos, o que remete ao fato de que estes elementos representarem mais do que uma filiação ao território de suas origens, onde o símbolo na caravela está associado ao mar, mas

também, à sua cultura originária, um time de colônia portuguesa, simbolizado pela cruz da Ordem de Cristo de Portugal, que guarda dentro si o conservadorismo do estado absolutista colonizador. Na figura 2 apresentamos a cruz da Ordem de Cristo na caravela portuguesa.

Figura 2: Imagem de uma caravela com a cruz no velame.



Fonte: <https://vascoexpresso.wordpress.com/> acesso em 30/09/2025

Ainda conforme o símbolo da cruz, existe a dimensão religiosa, sagrada do símbolo cruzmaltino, que é erroneamente chamado de Cruz Malta, e suas origens vêm de muito tempo atrás, mais precisamente à Idade Média, quando a Ordem de Jesus Cristo em Portugal, adotou a Cruz similar francesa que representava a Ordem dos Templários, talvez resida aí a confusão de sua nomenclatura³. É sabido que os cavaleiros da Ordem de Cristo, utilizavam bandeiras com essa tipologia de cruz. O clube cruzmaltino, ainda que remotamente, guarda certa conexão com a confraria dos monges-

³ Chamamos a atenção que na linguagem popular o time é associado sempre à Cruz de Malta.

guerreiros, cuja cruz atravessou séculos e oceanos até chegar à sede do clube, na zona portuária do Rio de Janeiro, mais precisamente em São Cristóvão, passando a simbolizar a agremiação aquática de remo. Portanto a cruz, nesta trajetória continental, simbolicamente, representa a guerra e o sagrado, que são aspectos recorrentes no futebol.

Figura 3, 4 e 5: Cruz de Malta, Cruz de Pateia e Cruz da Ordem de Cristo

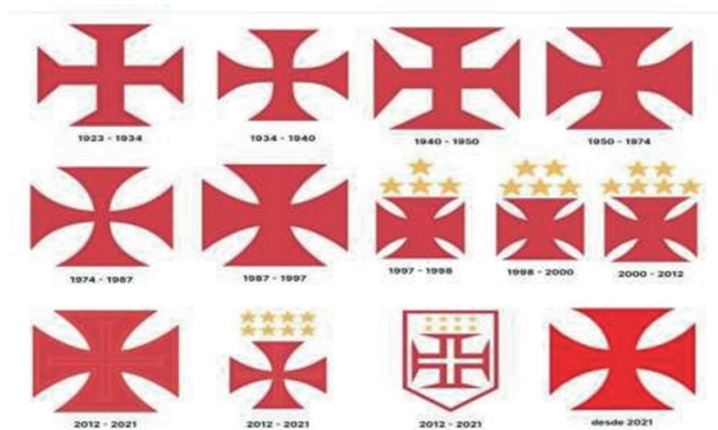
Fonte: Acervo de desenhos do autor Luiz A. S. Silva

Para melhor entendimento sobre a representatividade da cruz, no campo da guerra e do sagrado, cabe voltar um pouco no tempo. Os Templários foram uma associação formada em Jerusalém após a primeira Cruzada, sendo legitimada pelo Papa em 1180. Todavia, em 1307, o rei da França, Felipe o Belo, que passava por dificuldades financeiras e devedora de grandes somas de dinheiro, ordenou a prisão de todos os Templários, acusando-os de práticas hereges e confiscando lhes todos os bens, era isso que interessava ao rei. Os Templários sobreviventes fugiram para Reino de Portugal, e sob a proteção do rei D. Diniz I de Portugal, que através de diversos acordos diplomáticos, criou nova agremiação

religiosa denominada a Ordem de Cristo⁴ – que nada mais era que a mesma ordem dos Templários, só que com outra denominação. Nas figuras 3, 4 e 5, ilustramos alguns exemplos da cruz utilizada como referência para os símbolos do Clube do Vasco da Gama:

Devido a algum equívoco da época da escolha da Cruz, o símbolo da cruz que foi e é usado normalmente nos uniformes, chamado de Cruz de Malta, é na verdade a Cruz de Patéa ou Cruz de São João, e também pertenceu as cruzadas, e ela tem quatro pontas (figura 4). Malta é uma ilha situada no mediterrâneo, e durante as cruzadas foi governada por cavaleiros da ordem de São João, uma ordem hospitalária, que tinha a missão acolher, tratar e proteger peregrinos oriundos da Terra Santa, e sua bandeira era justamente a Cruz de Malta, de 8 pontos (Fig.3), que inclusive era usada em grande escala pela cidade principal da ilha.

Figura 6: Ilustração das cruzes aplicadas ao uniforme, algumas com as estrelas que definem campeonatos.



Fonte: Arquivo de Logotipos CR Vasco da Gama

⁴ Para aprofundar na história da Ordem de Cristo consulte: <http://www.conventocristo.gov.pt> acesso em 30/09/2025.

Como em Portugal a maioria dos brasões de armas e escudos tinham as duas cruzes, é provável que esse fato tenha sido a causa dessa confusão em torno de qual cruz é a verdadeira de malta. Hoje sabemos que as verdadeiras cruzes usadas pelos uniformes cruzmaltinos são a de Patéa (figura 4) e a da Ordem de Cristo (Figura 5). Um dado interessante é que entre 1997 e 2021, o uniforme ostentava a cruz, e a partir de 1997 apresentam sobre a mesma oito estrelas cada uma significando um campeonato, como demonstrado na figura 6.

Desta forma cada estrela significa um determinado campeonato: Campeão invicto de Terra e Mar de 1945 (primeira estrela); Campeão Sul-americano de Clubes Campeões de 1948; Campeão Brasileiro de 1974; Campeão Brasileiro de 1989; Campeão Brasileiro de 1997; Campeão da Copa Libertadores de 1998; Campeão da Copa Mercosul de 2000; e Campeão Brasileiro de 2000⁵. É importante compreender que estes símbolos, como as estrelas legitimam a história e as ações do clube em determinados momentos de sua história. No imaginário do futebol, de uma maneira geral o uso da estrela indica a quantidade de campeonatos vitoriosos, mas também é a maneira de gravar na memória, simbolicamente, sua importância para cada clube. Laplantine ao se referir a estes elementos, afirmou que:

Imaginário e símbolo são sinônimos que emergem do inconsciente universal, doador de significados e, ao mesmo tempo, irredutível aos significados históricos e culturais que os homens atribuem a esses símbolos (Laplantine, p. 20).

⁵ Para se aprofundar mais: <https://www.footballkitarchive.com/pt/cr-vasco-da-gama-logo-history/>

Em todo mundo, as estrelas aplicadas ao futebol identificam vitórias em quaisquer campeonatos, constituindo assim um código universalmente reconhecido.

O ESCUDO

O Vasco da Gama utiliza em seu escudo a caravela do navegador português Vasco da Gama e a Cruz da Ordem de Cristo inserida na vela principal, relativa a fé cristã dos portugueses. Há outros elementos inseridos na iconografia do escudo, como o mar (representação do oceano), já o movimento das águas embaixo da caravela representam os mares, conhecidos e desconhecidos. Este foi o primeiro escudo da fundação do clube em 1889. A partir de 1903, ocorreu a primeira modificação, com a criação de outro escudo, onde foi adicionado um fundo negro e as iniciais do clube, separados por seis cruzes de Cristo, circundando o escudo, e notem que o desenho da caravela é bem mais simples em relação ao anterior, mas já apresentava características que moldaria os escudos até os tempos atuais.

A Partir da década de 1920 foi adotado o escudo com o formato atual, que recebeu suaves modificações ao longo do tempo: escudo, faixa diagonal, e siglas do nome do clube, formando um acrônimo, mergulhados em um fundo negro, cortado pela faixa diagonal branca. Não podemos esquecer da caravela, expressão máxima das navegações portuguesas, onde percebe-se a cruz estampada em suas velas, símbolo máximo do clube e de forte apelo religioso, já que a da Ordem de Cristo era ao mesmo tempo religiosa e guerreira. Na década de 80, foi lançada nova versão do escudo, com formas mais arredondadas, mas mantendo a tipologia original de 1920 (figura 7).

Figura 7: Evolução dos escudos do Vasco da Gama



Fonte: footballkitarchive.com/CRVG

Um dado importante a observar nos escudos, é a maneira como o que podemos chamar de código social, que influenciou na escolha das formas gráficas, e o sentido dessas escolhas gráficas na produção de novos códigos, o que sem dúvida acarreta numa diversificação do universo material e simbólico. Eis aí que surgem as perguntas: Porque um escudo representa a maioria dos clubes de futebol? A identidade visual dos clubes de futebol, como se traduz essa relação?

Segundo Erwin Panofsky:

em textos tardios, iconografia é a denominação dada ao estudo dos significados convencionais das imagens, e iconologia refere-se à interpretação que vai além dos dados visuais e sintetiza o significado cultural mais profundo da imagem” (Panofsky, 1995).

A iconografia esportiva apresenta uma enormidade de imagens gráficas que muitas vezes usamos, e visualizamos, sem saber o porquê, ignorando como estas imagens moldam nossas vidas, a maneira como pensamos, e as vezes definem as escolhas que fazemos. Conhecer sua construção e também ter conhecimento do espírito de cada época, fornecerá uma dimensão mais ampla,

metodológica, do “design” que está inserido no contexto social⁶. Por tudo isso ao observarmos os elementos presentes no escudo vascaíno, entendemos que eles possuem forte significado, pois a cor preta remete aos mares desconhecidos do Oriente e a cor branca representa a rota descoberta pelo almirante Vasco da Gama. Todos esses elementos iconográficos refletem a ideia da comunhão e igualdade entre etnias, valor que é intensamente defendido pelo clube até os dias atuais.

A Faixa Diagonal – o Vasco da Gama é sempre citado como o possuidor de um dos mais bonitos uniformes do mundo, e conforme o site [esportelandia.com.br](https://www.esportelandia.com.br)⁷, o uniforme encontra-se na 14ª colocação de uniformes mais bonitos do futebol brasileiro. Já o site *Classic football shirts*, coloca a terceira camisa do Vasco da Gama (sem a tradicional Faixa em diagonal), da temporada 22/23, em 1º colocado no ranking de camisas mais bonitas do mundo⁸.

Essas boas colocações refletem o espírito vascaíno de ser, inovador e guerreiro, pois além de representar o corajoso desbravador dos mares, o português Vasco da Gama, sempre inovou em sua evolução dentro do futebol, seja culturalmente, propondo sempre temas de cunho popular, o que refletiu na simpatia da população em geral. Uma das propostas seria a luta contra a discriminação racial e também a integração de indivíduos de classe sociais diferentes como jogadores, atitudes que marcaram a trajetória do clube e que são representadas em seus uniformes e

⁶ para se aprofundar mais neste tema: ROCHA, E. C. O Aspecto Social da Iconografia do Futebol, Rio de Janeiro, 2008.

⁷ <https://www.esportelandia.com.br/futebol/camisas-mais-bonitas-do-futebol-brasileiro/>

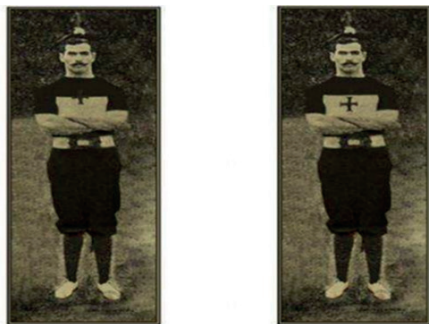
⁸ <https://ge.globo.com/blogs/memoria-ec/post/2023/01/06/terceira-camisa-do-vasco-e-eleita-a-mais-bonita-do-ano.ghtml>

nas transformações que estes iriam sofrer ao longo do século XX.

Em 1898 os fundadores definiram, em reunião da diretoria, qual seria o primeiro uniforme do Vasco. Por proposta do então presidente-fundador, Sr. Francisco Gonçalves Couto Junior, o Vasco teve aprovado por unanimidade as suas primeiras vestimentas. Conforme consta em documentação histórica:

Por proposta do Sr. Presidente, o uniforme que se deveria adoptar no Club de Regatas Vasco da Gama foi, em debate por unanimidade de votos, aprovado o seguinte uniforme: Bonet de casimira preta com pompão branco e preto: Camiza preta com golla e larga faixa branca tendo no peito metade sobre o branco e metade sobre o preto a Cruz de Malta encarnada: Cinto branco; Calção de casimira : Sapatos brancos, sendo o uso dos sapatos e meias somente obrigatório por ocasião de regatas” (Atas da Diretoria, 06 de setembro de 1898 Fonte: Arquivo Digital Centro de Documentação CRVG)

Figura 8: primeiros uniformes do Vasco da Gama



Fonte: Arquivo Digital Centro de Documentação CRVG

Com a eleição de João Candido de Freitas a presidente interino no ano de 1899, devido a cisão no clube, foi proposta alteração do

uniforme do clube, reflexo da identidade e dos valores assumidos pelo clube, um clube esportivo com identidade e DNA português, e que mesmo assim era chamado de “clube de mestiços”, e conforme Ata da Assembleia Geral do Club de Regatas Vasco da Gama, datada de 16 de julho de 1899: Passou-se em seguida à aprovação do novo uniforme do Club, já com larga lista branca a tiracolo, ou seja, na posição transversal tendo no peito a Cruz de Malta em encarnado⁹. Essa camisa seria um diferencial entre as camisas dos times participantes nos campeonatos em que o Vasco da Gama esteve presente, e os que viriam a seguir, e tornaria o clube, um ícone no futebol brasileiro, e cujo modelo atravessou o tempo e permanece presente até os dias atuais.

Figura 9: Alunos de Ginastica do Vasco da Gama



Fonte: Arquivo Digital Centro de Documentação CRVG¹⁰

⁹ <https://www.netvasco.com.br/n/165388/uniforme-principal-do-vasco-foi-criado-ha-116-anos-conheca-a-historia>

¹⁰ Não há registros públicos relativos a ginástica do Vasco da Gama em 1911, pois essa denominação se refere a um grupo de jovens associados ao clube, e não alunos de uma escola de formação esportiva como o termo moderno sugere. As informações disponíveis descrevem apenas o contexto da imagem histórica: um grupo de jovens que praticavam ginástica no clube, usando uniformes que incluíam a cruz de Malta do Vasco.

É uma camisa com forte simbolismo, pois representa o caminho percorrido pelas caravelas à Índia; e o fundo negro, os mares «nunca dantes navegados», as tormentas e o abismo, Já a cruz, por sua vez, representa o povo português e sua fé. Mas existe também uma outra interpretação para a adoção da cor preta na identidade visual do clube, que pode se encaixar perfeitamente na ideologia adotada pelo Clube desde sua fundação, seria a ideia representativa da comunhão de etnias, as quais coexistiam dentro do Clube desde a sua fundação, e não se sabe ao certo a origem dessas histórias, pois muitas podem ser produtos de tradições orais e ocorre que muitas vezes as fontes não se mostram absolutamente precisas, mas o importante ao analisarmos este tipo de informação, é a forma pela qual tais valores foram incorporados como verdade pelo clube, e verificaremos, também, sob outro viés que remete muito à moral dos tipos de cores utilizadas nos artefatos e trajes de vestir do final do século XIX e início do século XX, onde o preto simbolizava os valores protestantes que ganharam representatividade no capitalismo nascente depois da Revolução Industrial, os chamados de valores burgueses. No Rio de Janeiro, muitos times dos times de futebol que praticavam o esporte no início do século, também reproduziam esse modelo cromático.

Cabe mencionar aqui, seguindo a proposta de um de seus fundadores, José Lopes de Freitas, o Vasco da Gama, jamais mudaria as suas cores – preto, branco e vermelho – e criaria uma narrativa oral para a adoção dessas cores pelo clube, onde as cores estavam presentes na cruz das embarcações portuguesas, o preto e o branco representariam a ideia de que todas as pessoas de raças e origens sociais diferentes poderiam participar das competições do clube, ou seja, portugueses e brasileiros, ricos e pobres articulados,

em igualdade de condições e sem discriminação. Com a fusão com o Lusitânia Sport Clube, em 1915, o Vasco da Gama criou seu departamento de futebol, e com ele a primeira camisa específica para a prática do futebol, que era preta, com gola e punhos brancos, sem a faixa diagonal. Porém a Cruz de Malta havia sido deslocada para o lado esquerdo do peito, junto ao coração, começava aí o famoso time dos “Camisas Negras”.

No ano de 1922, teve início um certo fascínio da população carioca pela equipe do Vasco da Gama, ocorrendo que boa parte da população se identificava com aquele grupo formado por jogadores negros, brancos pobres e analfabetos, e com ascensão do time a série A, considerada a elite do futebol carioca, já em 1923, para disputar o campeonato carioca entre os times da elite, aumentaria significativamente a identificação por boa parte de parcela da sociedade carioca, composta primordialmente, por muitos trabalhadores, pobres e analfabetos, que se identificavam com os jogadores, pois tinham a mesma origem. Era o Vasco da Gama dando continuidade ao seu processo de incentivo a inserção social para todos, a lógica é que a escolha pelo clube, passava também pela identificação social, e é fato que o futebol no Vasco da Gama, desde o início, sempre teve relevância social. E nas palavras do cronista Nelson Rodrigues “em futebol o pior cego é o que só vê a bola” (Rodrigues, 2025). Nesta frase Nelson Rodrigues faz uma crítica superficial, onde o “cego” é aquele que só enxerga o futebol como uma disputa esportiva somente, onde vinte e dois jogadores correm atrás de uma bola, quando na verdade há um contexto mais amplo, que inclui o comportamento dos atletas, as estratégias, o talento, a genialidade, a emoção e o drama que ocorrem além do que está sendo disputado, defende que deve-se compreender o

futebol como um esporte que envolve aspectos psicológicos, sociais e culturais.

Figura 10: Time titular Camisas Negras campeonato de 1923, dia 19 de ago.



Fonte: Acervo Digital Centro de Memória do Clube de Regatas Vasco da Gama

Os “Camisas Negras” (Fig. 10) porém durariam pouco, pois na década de 30, o uniforme principal do futebol foi novamente modificado: foi incluída a faixa diagonal branca e ao longo dos anos tanto a faixa como a Cruz de Malta continuariam no mesmo lugar.

Em 1945, por sugestão do treinador Ondino Viera (foi treinador do Vasco da Gama de 1943 à 1946, de origem uruguaia, é atribuído a ele a utilização inovadora do esquema 4-2-4, que viria a influenciar fortemente o futebol Brasileiro a partir da década de 1950), o Vasco da Gama voltaria a utilizar a camisa de cor branca com a faixa diagonal na cor preta (abandonada em 1938), como uniforme número 2, sendo muito utilizada principalmente em jogos noturnos, pois o estádio de São Januário, o primeiro a contar com iluminação para eventos à noite, estava apto a ter jogos noturnos. Um outro fator que contribuiu para o abandono da camisa número

1, foi devido a baixa visibilidade da cor preta a noite, somando-se ao calor excessivo do Rio de Janeiro em determinadas épocas do ano, levando a adoção da camisa branca com faixa preta partindo do ombro esquerdo.

Com o passar de algumas décadas, algumas modificações foram feitas na camisa, como a que ocorreu em 1988, com a supressão da faixa nas costas. Essa alteração deve-se ao fato de que em 1994 a FIFA tornou obrigatório que todos os times incluíssem o nome dos jogadores na parte de trás das camisas, além do número, pois tal medida visava facilitar a identificação dos jogadores no campo, facilidade que foi estendida também aos locutores esportivos e aos fotógrafos, mas também, a melhor visualização do nome dos patrocinadores

As camisas oficiais de jogos se mantiveram ao longo do tempo, como padrão, a faixa diagonal saindo do lado esquerdo do peito, e a cruz de malta a esquerda, também na altura do peito, variando somente a cor da camisa, preta ou branca. Há também diversas camisas comemorativas ou especiais, como costumam dizer os torcedores, porém cabe ressaltar que esse design segue as regras contidas no Anexo 1 do estatuto Social do Vasco da Gama, que trata de símbolos oficiais do clube, editado em 2020 e revisado em 2022, e que pode ser consultado no site: ¹¹<https://www.netvasco.com.br/>.¹² A figura 11 mostra como estão as principais camisas utilizadas nos jogos.

¹¹ Para leitura integral do estatuto Social do Clube de Regatas Vasco da Gama consultar <https://www.netvasco.com.br/> acesso em 02 de outubro de 2025.

¹² Para leitura integral do estatuto Social do Clube de Regatas Vasco da Gama consultar <https://www.netvasco.com.br/> acesso em 02 de outubro de 2025.

Figura 11: Camisas atuais do Clube de Regatas Vasco da Gama

2025

Kappa

Brasileiro Série

A



CR Vasco da Gama
2025 Casa



CR Vasco da Gama
2025 Visitante

Fonte: Acervo Digital do Clube de Retas Vasco da Gama

FUTEBOL: ESPORTE, PAIXÃO E A ALMA DE UMA NAÇÃO

Quando se fala nas pesquisas acadêmicas, em manifestações coletivas agregadoras de relações sociais, logo pensamos em carnavais, festas urbanas e futebol. Para Roberto DaMatta o futebol nos mostra um “estilo de ser, do modo como classificamos as coisas, da maneira pela qual gostamos de viver e deixar viver”(DaMatta, p.22)¹³ e nesse sentido, podemos dizer que o futebol mostra a essência de uma alma brasileira, ainda que sua origem seja europeia trazida pela elite, mas que se tornaria popular ao abraçar a classe operaria, camadas populares e sobretudo a diversidade étnica que constituiu a mistura de negros e brancos, tão complexa e ainda hoje objeto de estudos em diversos campos das ciências sociais.

Para compreendermos como clubes como o Vasco da Gama entre outros, atingem estágios de máxima importância no cenário desportivo do país, é preciso compreender que a trajetória deste esporte percorreu caminhos tortuosos, que os especialistas dividem em períodos que retratam a sua importação, implantação, expansão

¹³ Da Matta, Roberto (org.) Universo do Futebol. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

e profissionalismo, articulando agentes sociais e discursos políticos que até hoje se repetem, seja por suas atuações na escolha de uma camisa ou no posicionamento da imagem de uma nação diante do ritual agonístico revelado pela Copa do Mundo, repetido a cada quatro anos.

Quando Charles Miller trouxe em sua mala uma bola de futebol para São Paulo em 1894, vindo da Inglaterra, sendo ele um brasileiro de origem inglesa, trouxe consigo a proposta de uma rede de relações que conectaria num rápido espaço de tempo, indivíduos e multidões, organizados em tribos regionais e torcidas cada vez mais individualizadas, mas que se reuniriam todas sob o mesmo signo da paixão pelas táticas, habilidades técnicas e estratégias minuciosamente construídas ao longo de suas histórias.

O São Paulo Athletic Club, ao qual Miller se associaria, foi o primeiro clube a se organizar, reunindo “altos funcionários ingleses da Companhia de Gás, do banco de Londres e da São Paulo Railway” (Rosenfeld 1973, apud Caldas 1990, p.23), e em 1902 seria fundado o Fluminense Football Club no Rio de Janeiro, sendo este o mais antigo clube de futebol até hoje em atividade. E assim seguiriam outros clubes a serem criados quase que na mesma época, e aqui nos atemos ao Rio de Janeiro, cidade do clube que é nosso objeto. O Rio de Janeiro serve também para apontar os problemas que surgiriam na composição dos times e seus jogadores, e pela dificuldade de formar os primeiros grupos. Seja pela distinção das classes sociais que se agregariam aos times, seja pela distância geográfica entre local de trabalho e clubes, a composição dos times logo demandaria fundamentar-se em critérios que evidenciariam o desempenho físico e a facilidade de se deslocar para o exercício do esporte.

Porém na primeira década do século XX, instalava-se o que se chamaria de “fase amadora” marcada pela presença de camadas privilegiadas que segundo Heloisa Bruhns, marcavam a adesão ao futebol, que se caracterizava por dois grupos:

Por um lado, jogadores de elite, relacionados ao futebol praticado na escola ou no clube; por outro, a fonte na qual as classes populares estavam incluídas, controladas pelo viés do futebol paternalista de empresa. Era, entretanto, malvista a inclusão de jogadores de classe populares – e no Brasil, a cor da pele parece ser um indicador de classe – nos “grandes clubes” de “boa família”. (Bruhns, p. 59).

A história da implantação do futebol no Brasil seria então marcada por disputas entre classes sociais e também pela inserção de jogadores negros e sua aceitação e imposição não so pelos clubes, mas sobretudo pela população que cada vez mais era atraída, fosse para assistir ou para associar-se , ou ainda, para participar das organizações como acionistas. Nos anos de 1930 o futebol abandonaria o amadorismo, empregando jogadores e estabelecendo regras que endossaria o prestígio e disciplina dos times e de seus integrantes e consequentemente colaboraria para diferencia-los por suas atitudes e sobretudo, por seus uniformes, símbolos, hinos e torcidas, além de seus craques e resultados em campo.

Quando no governo do presidente Getúlio Vargas, na década de 1930, é regulamentado o futebol por legislação social e trabalhista específica, a competição entre os clubes aumenta progressivamente, e com ela a busca pelos melhores jogadores, não importando origem

étnica ou social. A transmissão pelo rádio estimularia a divulgação do esporte já apoiado pela imprensa popular, sobretudo jornais dedicados ao esporte. Os meios de comunicação se tornariam os principais responsáveis pela espetacularização do futebol – e das manifestações coletivas em geral – entre elas o carnaval, quando as escolas de samba também passariam não só pela sua criação no final dos anos de 1920, mas seriam objeto do foco do mesmo governo e do mesmo processo crescente de profissionalismo e apropriação de várias classes sociais. Estes processos se estenderiam quase que em paralelo, ainda que em direções diferentes – no carnaval das escolas de samba e o futebol dos clubes cariocas, evidenciado pelas lutas de suas competições que agregavam extensas populações que dividiriam a cidade do Rio de Janeiro, mas também pela semelhança no poder de suas torcidas e conteúdos simbólicos – bandeiras, indumentárias, hinos e organizações cada vez mais estratificadas e hierarquizadas. Waldenyr Caldas aponta que o direcionamento do futebol segue o caminho inverso das escolas de samba, nestas últimas crescendo de interesse e exposição das camadas populares para as camadas de elite, enquanto que no futebol ocorreria o inverso, ele emergiria das elites em direção as camadas populares (Caldas, p. 188). Cada um dos times cariocas teria seu imaginário e seus conteúdos simbólicos construídos por suas histórias, seja pelos seus campeonatos, seja pelos jogadores considerados craques, ou pelo tamanho de suas torcidas que ao longo do século XX conquistariam sobretudo a partir da metade deste século, um poder cada vez mais identificador de suas vozes.

Como vimos anteriormente, o Clube de Regatas Vasco da Gama, fundado em 1889, seria identificado em suas camisas pela cor preta que representaria os mares desconhecidos conquistados

pelo seu famoso navegador. Ingressar no clube exigia mais habilidade com a bola do que posição em classe social ou cor da pele, o que o diferenciaria dos outros times, ao abolir as restrições coerentes com as primeiras décadas do futebol no país. Integraria o clube moradores de subúrbios, sobretudo aqueles que desejavam fazer do futebol uma profissão, e sendo incorporados ao clube não somente jogadores brancos, mas os negros e pobres, tanto nas atividades do esporte quanto na torcida que seria atraída para assistir as competições.

Ao descrever algumas de suas camisas ou analisar o conteúdo das imagens de seu escudo, buscamos compreender a narrativa histórica que delimita a trajetória deste clube desde suas origens europeias, sobretudo portuguesas e sua ligação com o navegador Vasco da Gama, chegando as longínquas ordens de templários e a simbólica Cruz de Malta, imagens que nos remetem aos desafios dos navegadores em busca de novos destinos e que conectam a sua disposição como agente revolucionários da história deste esporte. Não se pode desvincular a inserção do negro no futebol da história do clube de Regatas Vasco da Gama, numa atitude que o diferenciou dos demais clubes, sendo um dos primeiros a absorver jogadores negros em sua formação, e um dos primeiros a defender a profissionalização dos seus atletas.

O futebol para o Brasil, tem sido mais do que apenas um esporte, ele tem revelado uma faceta de uma identidade que foi elaborada desde o final do século XIX, e conforme afirma:

No decorrer do século XX, sobretudo após a década de 1950, quando seleção brasileira de futebol disputou duas finais de Copa do Mundo (perdendo

a primeira para o Uruguai, em território brasileiro, e conquistando o título em 1958, diante da Suécia), o futebol consolidava sua condição de um dos elementos de nossa identidade. Nessa conquista, todos os países envolvidos no campeonato mundial viram surgir aquele que se tornou o principal futebolista do século XX: Pelé. Após sucessivas vitórias da seleção brasileira em jogos internacionais, o país passou a ser conhecido como o “país do futebol”(Da Silva, 2004).

Desta forma, compreendemos a associação dos times brasileiros com identidades específicas relacionadas aos seus conteúdos simbólicos, imagens que fazem parte de seu imaginário e servem de identificadoras de suas narrativas. Assim, o Flamengo está associado ao “urubu”, o Palmeiras ao “porco” e o Vasco ao “bacalhau”, transformados em mascotes, mantendo-se assim também um tom de ironia que alimenta piadas e provocações. O futebol é assim, colorido por associações que identificam seus agentes, e seus clubes são mediadores que articulam as relações entre indivíduos e a sociedade, mantendo tensões que estabelecem trocas simbólicas que se perpetuam, conforme surgem novos heróis que reinarão nos gramados e memórias coletivas.

REFERENCIAS

BURKE, Peter. **O que é a história cultural**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2005.

Centro de Memória do Club de Regatas Vasco da Gama. Site <https://vasco.com.br/tag/centro-de-memoria>, visitado em 02.09.2025.

BRUHNS, Heloisa Turini. **Futebol, Carnaval e capoeira:** Entre as Gingas do corpo brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2000.

CALDAS, Waldenyr. **O Pontapé Inicial:** Memória do Futebol Brasileiro (1894-1933). São Paulo: IBRASA, 1990.

COSTA, A. S. Do futebol a uma imagem do homem e da sociedade. *In.* LOVISARO, Martha & NEVES, Lucy Consuelo: **Um Olhar Transdisciplinar** (orgs). Rio de Janeiro: Editora Edurej, 2005.

Da Matta, Roberto (org.) **Universo do Futebol.** Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

DA SILVA, Eliazar João. **A seleção brasileira de futebol nos jogos da copa do mundo entre 1930 e 1958:** O esporte como um dos símbolos de identidade nacional. Tese de doutorado, São Paulo : UNESP, 2004.

Classicfootballshirts, **Camisas do Vasco e do Botafogo são eleitas entre as mais belas de 2024;** site <https://ge.globo.com/blogs/memoria-ec/post/2025/01/02/camisas-do-vasco-e-do-botafogo-eleitas-entre-as-mais-belas-de-2024.ghtml>, visitado em 14.09.2025. FutVasco, Camisas do Vasco, <https://www.futvasco.com.br/historia-vasco/uniformes-e-cores-do-clube/qual-foi-o-primeiro-uniforme-do-vasco>, visitado em 11.09.2025.

MALHANO, Hamilton Botelho, MALHANO, Clara Emilia

Sanches M.Barros. **Memória Social dos Esportes** – São Januário – Arquitetura e História. Rio de Janeiro: Mauad editora – Co-edição FAPERJ, 2002.

Os 89 uniformes mais bonitos do mundo de times e seleções de 2025, site https://www.esportelandia.com.br/futebol/uniformes-mais-bonitos-do-mundo/#_times_mais_bonitos_do_mundo, visitado em 11.09.2025.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1995.

PIFANO, Raquel Quinet - UFJF. História da Arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky, **Revista de História e Estudos Culturais**, volume 7, ano VII, no 3, Set a Dez 2010. Site: www.revistafenix.pro.br.

ROCHA, Eliane Corrêes. **O Aspecto Social da Iconografia do Futebol e Estudo de Caso das Agremiações Desportivas Cariocas**. trabalho de dissertação de mestrado apresentado a PUC, Rio de Janeiro, 2008.

RODRIGUES, Nelson. **A sombra das chuteiras imortais, Crônicas Desportivas presentes em cena na peça de dramaturgia moderna Brasileira**. Rio de Janeiro, 2014. Site <https://vejario.abril.com.br/coluna/teatro-de-revista/confira-trechos-de-cronicas-de-nelson-rodrigues-sobre-futebol-que-estao-na-peca-a-sombra-das-chuteiras-imortais/>.

SANTANA, Walmer Peres. **As mãos negras do chauffer Nelson da Conceição**: futebol e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1919-

1924). Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em História, apresentado a UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

SANTANA, Walmer Peres. **A consolidação do Club de Regatas Vasco da Gama (1898-1906)**. Dissertação de Mestrado apresentada, para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Área de concentração: História Política. Rio de Janeiro, 202

VENÂNCIO, Pedro. **Nasce o Gigante da Colina**. Maquinária Editora, Rio de Janeiro, 2014. visitado em 07.09.2025.

QUEM ESCREVE

por ordem dos artigos

Helenise Monteiro Guimarães é professora associada 4 da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, líder do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas NesCaFe (CNPQ). Pesquisadora de cultura popular, festas urbanas e carnaval.

Leonardo Augusto de Jesus é doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Mestre em *Historia del Drama* pela *Universidad de Alcalá de Henares* (UAH – Espanha), revalidado no Brasil pelo Mestrado em Artes da Cena da UFRJ. Vice-líder do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NesCaFe (CNPQ). Foi Professor Colaborador da Pós-Graduação em Figurino e Carnaval da Universidade Veiga de Almeida e Professor Colaborador da Pós-Graduação em Gestão e Design em Carnaval da Faculdade CENSUPEG. Atualmente é Professor Adjunto nos cursos de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes – UFRJ (2025). Autor dos livros “Modernidades carnavalescas: O embate entre o tradicional e o moderno nas escolas de samba do Rio de Janeiro” (2024) e “*La Compadecida*: Representação e recepção de Ariano Suassuna na Espanha franquista” (2025). Cenógrafo e figurinista, ganhador do Prêmio Arlequim de Melhor Cenário do Festival de Teatro Cidade do Rio de Janeiro (2010). Carnavalesco nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, com passagens pela Acadêmicos do Engenho da Rainha e Caprichosos de Pilares, ganhador do Prêmio Machine de Melhor Carnavalesco da Intendente Magalhães (2020) e do Prêmio Gazeta do Rio de Melhor Carnavalesco da Liga Livres Série B (2022).

Clark Mangabeira (@clarkmangabeira) é escritor e antropólogo. Bacharel em Direito (UFRJ), Ciências Sociais (UERJ) e Letras (UERJ), mestre em Ciências Sociais (PPCIS/UERJ), doutor em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ) e pós-doutor em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFRJ). É professor do Instituto de Linguagens e do Programa de

Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Como enredista de Escolas de Samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, co-escreveu os enredos da Unidos de Padre Miguel (2021/22 e 2024), Unidos de Vila Isabel, Mocidade Alegre (SP - vice-campeão em 2022 com “Quelémentina”), Unidos do Viradouro (campeão em 2018 com “Vira a cabeça, pira o coração: loucos gênios da criação”), União da Ilha do Governador, dentre outras agremiações. Em 2024, ao lado de Victor Marques, recebeu, pelo enredo “Doum e Amora: crianças para transformar o mundo”, da União da Ilha do Governador, o prêmio Feras de Melhor Enredo - Revista Feras do Carnaval e da Sociedade Amantes do Samba Paulista o título de melhor enredo de 2025 pelo enredo “O tempo não para! Cazuza - o poeta vive!”, do Camisa Verde e Branco, para o Carnaval de 2025. Publicou, além de diversos artigos acadêmicos em revistas especializadas, os livros “Bem-aventurados os que viram – cinema, emoções e espectadores” (5W, 2016), “Da vida em jogo: poéticas antropológicas do poker” (Papéis Selvagens, 2020) e “Assombros e Enredos: escolas de samba em perspectiva antropológica”, este em coautoria com Victor Marques (Selo Carnavalize, 2023).

Erica Huebra da Silva é mestre em Design/PPGD/EBA/UFRJ, com pesquisa sobre o design de estampas e os figurinos carnavalescos desenvolvidos para o desfile da escola de samba Grande Rio, em 2022.

Madson Luis Gomes de Oliveira é doutor em Design; Professor dos cursos de: Graduação em Artes Cênicas – Indumentária e Pós-Graduação em Design, ambos na EBA/UFRJ.

Luiz Antonio Paula e Silva é mestre em Design, PPGD/EBA/UFRJ

Manoel da Paixão Lordelo da Silva Junior é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN) da Universidade do Estado da Bahia, integrando na linha “Cultura, Educação e Memória”. Possui Especialização em Arte Educação: Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Licenciado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra e em Desenho e Plástica pela Universidade Federal da Bahia. Participou em 2010 do Programa de Licenciatura Internacionais (PLI) como bolsista da CAPES. Em 2012 participou do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) como bolsista CAPES no subprojeto PIBID/ UFBA Educação Especial. Atua como professor no Ensino Médio e Ensino Fundamental da rede privada e pública, como servidor educacional no município de São Francisco do Conde (BA).

Maria de Fatima Hanaque Campos possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (1981), mestrado em História da arte pela Universidade de São Paulo (1990) e doutorado em História da Arte pela Universidade do Porto (2004). Atualmente é professor Plena da Universidade do Estado da Bahia. Professora permanente do Programa de Pós-graduação Multiinstitucional em Difusão do Conhecimento (PPGDC). Tem experiência em Difusão e Gestão do Conhecimento, Sociedade e Cultura. Tem experiência na área de Artes com ênfase em iconografia, artistas baianos nos séculos XVIII e XIX, artistas viajantes, festas. Líder do grupo de pesquisa Acompanhamento e Avaliação de Políticas Públicas (AAPP).

Ricardo Oliveira de Freitas é professor na UNEB. Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível C.

Roberta Dayne é doutoranda em Estudos de Linguagem (UFMT), Mestra em Culturas Populares (UFS) e Licenciada em Letras Portugêses (UFS). Membro da União Brasileira de Escritores (UBE) Núcleo de Aracaju e Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura e História da UNEB. Foi Professora Substituta da Universidade Federal de Rondônia onde lecionou as disciplinas de Comunicação e Linguagem e Metodologia da Pesquisa Científica. Tem vasta experiência como professora de Linguagens do Ensino Médio, tendo lecionado na Rede Sesi, Sesc e noutras instituições. É poeta e brinca de ser atriz. Possui experiência em pesquisas que abarcam Oralidades, Cultura Popular, Memória e Identidades. Sua pretensão mais evidente é investigar os fenômenos ocorridos na sociedade e suas manifestações, de maneira que possa contribuir para o desenvolvimento de tarefas que alcancem o interesse sobre os aspectos da linguagem e suas representações políticas e culturais.

Milenon Busiquia dos Santos, formado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela FIVE com especialização em Literatura Contemporânea pela FASUL e mestrando em Antropologia Social pela UFMT

Watila Fernando Bispo da Silva, formado em Licenciatura em História pela UFMT com especialização em História e Cultura Afro-Brasileira pela FASUL e mestrando em Antropologia Social pela UFMT.

