

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

SÉRGIO RICARDO FERNANDES RODRIGUES

**INVENTÁRIOS PICTÓRICO-CARNAVALESCOS:**  
MEMÓRIA E VISUALIDADE DAS ESCOLAS DE SAMBA NO PROCESSO DE  
CRIAÇÃO EM PINTURA

UBERLÂNDIA

2017

SÉRGIO RICARDO FERNANDES RODRIGUES

**INVENTÁRIOS PICTÓRICO-CARNAVALESCOS:**

MEMÓRIA E VISUALIDADE DAS ESCOLAS DE SAMBA NO PROCESSO DE  
CRIAÇÃO EM PINTURA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes

Subárea: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Orientadora: Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte

UBERLÂNDIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

- R696i  
2017
- Rodrigues, Sérgio Ricardo Fernandes, 1983-  
Inventários pictórico-carnavalescos: Memória e visualidade das escolas de samba no processo de criação em pintura. / Sérgio Ricardo Fernandes Rodrigues. - 2017.  
195 f. : il.
- Orientadora: Ana Helena da Silva Duarte.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Inclui bibliografia.
1. Artes - Teses. 2. Pintura - Teses. 3. Carnaval - Teses. 4. Escola de Samba - Brasil - Teses. I. Duarte, Ana Helena da Silva, 1961-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Inventários Pictórico-Carnavalescos: memória e visualidade das escolas de  
samba no processo de criação em pintura.

Dissertação defendida em 30 de maio de 2017.

---

Prof. Dr.ª Ana Helena da Silva Delfino Duarte – Orientador(a)

VIA SKYPE

---

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira – UFU

---

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória – UFU



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO** junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

**Defesa de dissertação de mestrado:** PPGAR/146

**Data:** 30 de maio de 2017

**Hora início:** 08:30h **Hora encerramento:** 10 hrs.

**Discente:** Sérgio Ricardo Fernandes Rodrigues - **Matrícula:** 11512ART011

**Título do Trabalho:** Inventários Pictórico-Carnavalescos: memória e visualidade das escolas de samba no processo de criação em pintura.

**Área de concentração:** Artes

**Linha de pesquisa:** Práticas e Processos em Artes

**Projeto de Pesquisa de vinculação:** PROCESSO DE CRIAÇÃO: *Poiesis* na linguagem da Pintura e do objeto: a religiosidade como referencialidade criativa.

Reuniu-se, no Auditório do MUnA – Museu Universitário de Arte, a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, assim composta: Professores Doutores: Luiz Felipe Ferreira – UERJ, Renato Palumbo Dória – UFU e Ana Helena da Silva Delfino Duarte, orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa Dr<sup>a</sup>. Ana Helena da Silva Delfino Duarte apresentou a Comissão Examinadora e o(a) candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao(à) discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do(a) discente e o tempo de argüição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o(a) senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadore(a)s, que passaram a argüir o(a) candidato(a). Ultimada a argüição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu os conceitos finais.

Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou o(a) candidato(a) A provado(a).

O trabalho apresentou aporte teórico e plástico condizente às questões equacionadas no contexto explorado. A Banca sinaliza a consistência e originalidade da Pesquisa, avaliando que a mesma traz uma efetiva contribuição para o campo da arte e da cultura.

Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos às 10 horas e 00 minutos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

VIA SKYPE

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira – UFU

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória – UFU

## **AGRADECIMENTOS**

À Energia Criadora do Universo, que reverbera em todos nós, permitindo-nos também a ousadia da co-criação. E aos Anjos, que estão sempre acordados quando a gente dorme...

Ao carnaval das escolas de samba, gerador de tantas vivências e memórias, das quais resultaram nessa pesquisa.

Ao IARTE/UFU, pela oportunidade de desenvolver essa pesquisa, e à CAPES pelo apoio financeiro. Aos professores e funcionários do IARTE que contribuíram nessa trajetória. À Paula Borela e Maísa Tardivo, colegas do mestrado que me auxiliaram sempre que precisei de socorro imediato.

À orientadora Profa. Dra. Aninha Duarte, pela orientação dessa dissertação e contribuições diversas em meio a tantos turbilhões do processo.

Aos membros da banca, Prof. Felipe Ferreira e Prof. Renato Palumbo, pela disponibilidade e interesse demonstrados.

Aos pesquisadores, autores e artistas citados neste texto, em especial ao Prof. Felipe Ferreira e ao crítico de Arte Frederico Moraes, cujas produções foram determinantes para os rumos da pesquisa teórica.

Ao NUPPE e seus membros, pelas interlocuções e estímulo à produção artístico-científica.

À prof. Patrícia Regina, que atuou como substituta no Curso de Artes Plásticas da UFU em 2007 e 2008, e foi a grande incentivadora da pesquisa relacionada às escolas de samba, que, de fato, se iniciou naquela época.

À amiga e artista Flaviane Malaquias, com quem divido casa e tantas conversas, das risadas madrugada adentro aos momentos de tensão.

A todos que responderam ao questionário proposto no início da pesquisa, e que será utilizado em trabalhos futuros.

Ao Márcio e ao Thiago Destro, pelo empréstimo de livros. Ao Rafael Rezende e ao Marcelo Guireli, pelos materiais de pesquisa fornecidos.

À minha família, em especial à minha irmã Luziane, que me prestou auxílio em vários contextos dessa pesquisa. Aos meus pais, que não tiveram a oportunidade de completar seus estudos, mas nunca pouparam esforços para que eu pudesse prosseguir os meus.

Aos amigos que estiveram comigo nesse período e, de forma indireta, deram-me condições para concluir essa etapa: Vanessa, Patricia, Cecília e Susana.

A todos, devoto minha GRATIDÃO!!!

## RESUMO

Inventários pictórico-carnavalescos: memória e visualidade das escolas de samba no processo de criação em pintura é uma pesquisa de caráter teórico-prático, a partir da qual busca-se compreender a participação da memória individual relacionada à visualidade dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de Uberlândia no processo de criação em Pintura. Através da autoetnografia, realiza-se um levantamento memorial que evidencia níveis distintos de interação pessoal com as escolas de samba, que se relacionam às produções artísticas desenvolvidas a partir dessa temática. A pesquisa dedica-se também a aprofundar o entendimento sobre a visualidade das escolas de samba, considerando seu processo histórico de espetacularização, seus artífices, e por meio de uma análise de seus elementos principais: a fantasia e a alegoria carnavalesca. Por fim, a investigação plástica da pesquisa é apresentada, e os estudos decorrentes dos trabalhos artísticos realizados são fundamentados nos dados memoriais e carnavalescos levantados, e também se aprofundam nas linguagens envolvidas na sua confecção, destacando-se a pintura em campo expandido, resultante da presença do objeto e da materialidade como interfaces pictóricas.

**Palavras-Chave:** Inventários, memória, visualidade, escolas de samba, carnaval. Pintura, campo expandido, objeto, matéria.

## **ABSTRACT**

Pictorial-carnival inventories: memory and visibility of the samba schools in the process of creation in painting is a research of a theoretical-practical nature, from which it is sought to understand the participation of individual memory related to the visibility of the parades of the samba schools of the Rio de Janeiro and Uberlândia in the process of creation in Painting. Through the autoethnography, a memorial survey is carried out that shows different levels of personal interaction with the samba schools, which are related to the artistic productions developed from this theme. The research is also dedicated to deepening the understanding about the visibility of schools of samba, considering its historical process of spectacularization, its artificers, and by means of an analysis of its main elements: the fantasy and the carnival allegory. Finally, the investigation of the research is presented, and the studies derived from the artistic works are based on the memorable and carnivalesque data collected, as well as on the languages involved in its preparation, especially the expanded field painting resulting from presence of the object and materiality as pictorial interfaces.

**Key words:** Inventories, memory, visibility, samba schools, carnival. Painting, expanded field, object, matter.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: ROSÁRIO, Arthur Bispo. <b>Talheres</b> (det.).	29
Figura 2: ROSÁRIO, Arthur Bispo. <b>Canecas</b> (det.).	29
Figura 3: ROSÁRIO, Arthur Bispo. <b>Manto de apresentação</b>	29
Figura 4: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b>Inventário de um açougue (det)</b> .....	30
Figuras 5 e 6: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b>Inventário Pictórico-Carnavalesco #1 e #2.</b>	31
Figura 7: Carro Abre-Alas do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel em 1990.....	37
Figuras 8 e 9: Carros alegóricos do GRES Mocidade em 1990	38
Figuras 10, 11 e 12: Imagens do desfile do GRES Mocidade em 1991.....	40
Figuras 13 e 14: Imagens do desfile do GRES Mocidade em 1991.....	41
Figuras 15, 16 e 17: Imagens dos desfiles das escolas de samba cariocas de 1992.....	43
Figuras 18, 19 e 20: Imagens dos desfiles das escolas de samba cariocas de 1992.....	44
Figuras 22, 23 e 24: Imagens do desfile do GRES Mocidade em 1992.....	44
Figura 25: Carro alegórico do GRES Unidos do Viradouro de 2002 na concentração dos desfiles.....	49
Figuras 26 e 27: Carros alegóricos do GRES Mocidade em 2002, na concentração dos desfiles.....	49
Figura 28: Mosaico de imagens – GRBES Unidos do Chatão 2012.....	58
Figura 29: Mosaico de imagens: GRBES Unidos do Chatão em 2013 e 2015.....	59
Figura 30: Mosaico de imagens- GRBES Unidos do Chatão em 2012, 2015 e 2016.....	60
Figura 31: Carro alegórico do GRES Mocidade Independente em 2017, na concentração do desfile.....	61
Figura 32: Fluxograma dos níveis de interação pessoal com as escolas de samba.....	62

Figura 33: Elementos da coleção particular de materiais sobre as escolas de samba.....	65
Figuras 34 e 35: Adereço de cabeça de fantasia de ala – GRES Mocidade 2002.....	66
Figura 36 e 37: Objeto construído a partir de escultura de carro alegórico.....	67
Figura 38: RODRIGUES, Sérgio. <b>Meu Des-file Carnavalesco</b> (lados 1 e 2).....	67
Figuras 39 e 40: RODRIGUES, Sérgio. <b>[IN] Mascarar</b> .....	68
Figura 41: Carro Abre-Alas do GRES Beija- Flor em 1976.....	76
Figura 42: Mosaico de imagens de desfiles do <i>carnavalesco</i> Joãozinho Trinta – Anos 70.....	78
Figura 43: Mosaico de imagens de desfiles do <i>carnavalesco</i> Arlindo Rodrigues – 1979 a 1983.....	79
Figura 44: Mosaico de imagens de desfiles do <i>carnavalesco</i> Fernando Pinto – 1983 a 1987.....	80
Figura 45: Mosaico de imagens dos desfiles do <i>carnavalesco</i> Renato Lage – 1993 a 1999.....	82
Figura 46: Mosaico de imagens de desfiles da <i>carnavalesca</i> Rosa Magalhães – 1994 a 1999.....	83
Figura 47: Mosaico de imagens de desfiles do <i>carnavalesco</i> Paulo Barros – 2004 a 2007.....	85
Figura 48: SOARES, Antônio Francisco. <b>Desenho de um carro alegórico</b> .....	88
Figura 49: Mosaico de imagens: massas cromáticas de alas em desfile.....	92
Figuras 50 e 51: Imagens do desfile do GRES Mocidade no ano 2000.....	93
Figura 52: Mosaico de imagens – diferentes tipos de alas em desfile.....	94
Figura 53: Mosaico de imagens: Composições pictóricas das Comissões de Frente.....	96
Figura 54: Mosaico de imagens de casais de mestre-sala e porta-bandeira.....	98
Figuras 55 e 56: Carros alegóricos com estrutura compositiva frontal.....	99
Figuras 57 e 58: Carro alegórico do GRES Portela em 2017.....	100
Figuras 59 e 60: ALSLOOT, Denis van. <b>Ommeganck – A Festa</b> .....	101

Figuras 61 e 62: Escultura de carro alegórico do GRES Beija-Flor em 2017.....	102
Figuras 63 e 64: Carros alegóricos utilizando recursos luminotécnicos como principal elemento expressivo.....	103
Figura 65: Mosaico de imagens de carros alegóricos e fantasias referentes à pinturas.....	104
Figuras 66 e 67: Carros alegóricos com referência à arte contemporânea.....	105
Figura 68: Legenda: MILHAZES, Beatriz. <b>Beleza Pura</b> .....	105
Figura 69: RODRIGUES, Glauco. <b>Samba-Enredo</b> .....	107
Figura 70: OITICICA, Hélio. <b>Parangolés</b> .....	108
Figura 71: RODRIGUES, Sérgio. <b>Sem título</b> .....	109
Figura 72: RODRIGUES, Sérgio. <b>Sem título</b> .....	110
Figura 73: RODRIGUES, Sérgio. <b>Sem título</b> .....	110
Figuras 74 e 75: RODRIGUES, Sérgio. <b>Regozijo de uma Raça</b> .....	111
Figuras 76 e 77: RODRIGUES, Sérgio. <b>Proposição Pictórico-Carnavalesca “Magia das Águas”</b> .....	112
Figuras 78 e 79: RODRIGUES, Sérgio. <b>Proposição Pictórico-Carnavalesca “Caleidoscópio de Cores”</b> .....	114
Figuras 80 e 81: RODRIGUES, Sérgio. <b>Meu Des-file Carnavalesco</b> .....	116
Figuras 82 e 83: RODRIGUES, Sérgio. <b>[IN] Mascarar</b> .....	116
Figuras 84 e 85: Processo de empapelamento da tela do aparelho de TV.....	119
Figura 86: Suporte sendo preparado para a pintura.....	120
Figura 87: Alguns materiais utilizados na confecção de adereços .....	121
Figura 88: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b>Inventário Pictórico-Carnavalesco #1</b> . .....	123
Figura 89: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b>Inventário Pictórico-Carnavalesco #2</b> . .....	123
Figura 90: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b>Inventário Pictórico-Carnavalesco #3</b> . .....	124

Figura 91: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b><i>Inventário Pictórico-Carnavalesco #4.</i></b> .....	125
Figura 92: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b><i>Inventário Pictórico-Carnavalesco #5.</i></b> .....	126
Figura 93: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b><i>Inventário Pictórico-Carnavalesco #6.</i></b> .....	127
Figuras 94, 95 e 96: Alegorias do GRES Beija-Flor de Nilópolis em 2016.....	127
Figuras 97, 98 e 99: Elementos do desfile do GRES Acadêmicos do Salgueiro em 2016.....	128
Figura 100: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b><i>Inventário Pictórico-Carnavalesco #7.</i></b> .....	129
Figuras 101, 102, 103 e 104: Elementos visuais do desfile do GRES Portela em 2016.....	129
Figura 105: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b><i>Inventário Pictórico-Carnavalesco #8.</i></b> .....	130
Figuras 106 e 107: Montagem dos Inventários #1 a #8 no MUnA.....	131
Figura 108: MILHAZES, Beatriz. <b>O Selvagem</b> .....	135
Figura 109: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. <b><i>Inventário Pictórico-Carnavalesco #7.</i></b> .....	135
Figura 110: ARMAN. <b>Ali Baba's Stash</b> .....	137
Figura 111: FRANÇA, Alexandre. <b>Sem Título</b> .....	138
Figura 112: RODRIGUES, Sérgio. <b>Mulher brasileira no carnaval à francesa</b> .....	139
Figura 114: MUNIZ, Vik. <b>Marat (Sebastião)</b> .....	141
Figura 115: RODRIGUES, Glauco. <b>Luxúria</b> .....	143
Figura 116: Mosaico de imagens: Carro alegórico “Elementos e Estações” / figurinos “Inverno” e “Primavera” – GRBES Unidos do Chatão 2016.....	144
Figuras 117 e 118: ARCIMBOLDO, Giuseppe. <b>As quatro estações, 1573 / Os quatro elementos, 1570</b> .....	145
Figura 119: MUCHA, Alphonse. <b>As quatro estações</b> .....	145

Figura 120: Mosaico de imagens do processo de modelagem e revestimento dos simulacros de corpos femininos.....	147
Figuras 121 e 122: Trabalhos em processo de confecção .....	148
Figura 123: RODRIGUES, Sérgio. <b>Alegoria “Outono / Fogo”</b> .....	150
Figura 124: RODRIGUES, Sérgio. <b>Alegoria “Inverno / Água”</b> .....	152
Figura 125: RODRIGUES, Sérgio. <b>Alegoria “Primavera / Ar”</b> . .....	154
Figura 126: RODRIGUES, Sérgio. <b>Alegoria “Verão / Terra”</b> . .....	156
Figura 127: KLIMT, Gustav. <b>Retrato de Adele Bloch-Bauer I</b> . .....	159
Figura 128: KLIMT, Gustav. <b>A Medicina</b> (detalhe).....	161
Figura 129: RODRIGUES, Sérgio. <b>Alegoria “Verão / Terra”</b> (detalhe).....	161
Figuras 130 e 131: Carro alegórico do GRES Imperatriz Leopoldinense em 1987.....	162
Figura 132: DUCHAMP, Marcel. <b>Secador de garrafas</b> .....	164
Figura 133: ANDRADE, Farnese. <b>Natureza-Morta</b> . .....	164
Figura 134: Mosaico de imagens – formas “solares” recorrentes em três trabalhos.....	164
Figura 135: Comparação entre trabalhos.....	165
Figuras 136 e 137: Exposição “Inventários Pictórico – Carnavalescos” .....	166
Figura 138: Instâncias da poética artística pessoal.....	169
Figura 139: MAGALHÃES, Rosa. Exposição de figurinos .....	174
Figura 140: Quadro analítico: presença e representação da memória nas produções plástico-visuais pessoais.....	177

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1 INVENTÁRIO DA MEMÓRIA PESSOAL SOBRE DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA: O MANANCIAL DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA.....</b>	<b>24</b>
<b>1.1 Memória: território de lembranças e reminiscências.....</b>	<b>24</b>
<b>1.2 Inventariando memórias carnavalescas.....</b>	<b>28</b>
1.2.1 Inventário memorial carnavalesco 1: Escolas de Samba pela tela da televisão – nível externo e indireto de interação.....	35
1.2.2 Inventário memorial carnavalesco 2: Escolas de Samba vistas pelas arquibancadas da Passarela do Samba: nível externo e indireto de interação .....	47
1.2.3 Inventário memorial carnavalesco 3: Dos bastidores ao desfile no Carnaval de Uberlândia: nível interno e direto de interação.....	52
<b>1.3 Acervos carnavalescos: materiais diversos sobre as Escolas de Samba como ativadores de rememorações.....</b>	<b>63</b>
<b>2 A ESPETACULARIZAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA, E OS DESFILES COMO PINTURAS NO CAMPO EXPANDIDO.....</b>	<b>69</b>
<b>2.1 Escolas de Samba: das origens à espetacularização dos desfiles .....</b>	<b>70</b>
2.1.1 Origens e consolidação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.....	70
2.1.2 Os artistas plásticos no G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e a revolução estética dos desfiles das escolas de samba .....	71
2.1.3 O “ <i>carnavalesco</i> ” e espetacularização dos desfiles .....	73
<b>2.2 A visualidade espetacular dos desfiles de escolas de samba interpretada como pinturas no campo expandido.....</b>	<b>86</b>
<b>3 “INVENTÁRIOS PICTÓRICO-CARNAVALESCOS” .....</b>	<b>109</b>
<b>3.1 Memória da Pesquisa plástico-visual: trabalhos anteriores relacionados à visualidade das escolas de samba .....</b>	<b>109</b>
<b>3.2 “Inventários Pictórico – Carnavalescos”: primeiros experimentos (2015 / 2016) .....</b>	<b>117</b>

3.2.1	Processos e experimentos: suporte não-convencional, objetualidade e materialidade.....	117
3.2.2	Análises: montagem, correlatos artísticos e a presença da memória.....	130
3.3	<b>Desdobramentos: trânsitos entre figuração, abstração e materialidade...</b>	<b>138</b>
3.4	<b>“Inventários Pictórico–Carnavalescos”: experimentações recentes (2017).....</b>	<b>143</b>
3.4.1	<i>Alegorias alusivas às estações do ano e aos elementos da natureza:</i> suporte não-convencional, objetualidade e materialidade.....	143
3.4.2	Análises: correlatos artísticos, a presença da memória, montagem no espaço expositivo.....	158
3.5	<b>Instâncias de uma poética artística em construção.....</b>	<b>169</b>
3.5.1	Instância do desejo: o brilho, a materialidade e o belo como valores pictóricos.....	170
3.5.2	Instância da relação entre Arte e Carnaval no contexto da produção artística contemporânea.....	173
3.5.3	Instância da memória como elemento recorrente .....	176
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>178</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>190</b>

## INTRODUÇÃO

*“É carnaval / É a doce ilusão / É promessa de vida no meu coração”<sup>1</sup>.*

O trecho do samba-enredo supracitado, da escola de samba Estação Primeira de Mangueira para o carnaval de 1992, é resultado de múltiplas citações<sup>2</sup>. Em seu último verso traz uma apropriação da canção *Águas de Março*, composta em 1972, pelo maestro, arranjador e cantor brasileiro Antônio Carlos Jobim (1927 – 1994) – o Tom Jobim –, que foi homenageado pelo enredo da escola naquele ano. Quando ouvi este samba pela primeira vez, aos oito anos de idade, não sabia quem era Tom Jobim, e tampouco conhecia a referida música. Possivelmente, é por este motivo que a expressão “promessa de vida” evoca primeiramente, dos meandros da minha memória, o samba *mangueirense* que tanto gostava de cantarolar quando criança, deixando para segundo plano as lembranças acerca da mundialmente famosa canção *jobiniana*. E permite também ilustrar como acontecimentos e circunstâncias, para além dos processos históricos, têm sua relevância dimensionada na experiência, através da percepção singular do indivíduo, gerando dados memoriais igualmente particulares.

Este breve relato reminiscente, amparado nos versos do samba, me possibilita também destacar como o carnaval – que no âmbito particular se torna sinônimo de escola de samba<sup>3</sup> – desde aquela época até os dias atuais, tem sido uma promessa de vida, enquanto área de interesse perene que se manifesta em vários contextos, participando de minha historicidade de forma cada vez mais intensa e constante, ratificando-se como um elemento protagonista na formação da identidade. Sinto-me inserido em um ciclo carnavalesco ininterrupto, em que as expectativas de um novo carnaval e a memória de desfiles passados entrecruzam tempos e espaços que se vivificam no presente, expandindo sua presença para

---

<sup>1</sup>Trecho do samba-enredo *Se Todos Fossem Iguais a Você*, de autoria de Hélio Turco, Jurandir e Alvinho para o desfile do carnaval de 1992 do GRES (Grêmio Recreativo Escola de Samba) Estação Primeira de Mangueira (Grupo Especial das escolas de samba do Rio de Janeiro).

<sup>2</sup> Os primeiros versos citam o samba-enredo *Cinco Bailes da História do Rio*, de autoria de Dona Ivone Lara, Silas de Oliveira e Bacalhau. Considerado um dos melhores sambas de enredo de todos os tempos, foi apresentado pelo GRES Império Serrano no desfile de 1965, no carnaval do Rio de Janeiro. *“Carnaval, doce ilusão / Dê-me um pouco de magia / De perfume e fantasia / E também sedução”*.

<sup>3</sup> Por este motivo, as referências feitas ao carnaval, ao longo de texto, deverão considerar o recorte proposto: o carnaval das escolas de samba, seus desfiles, sua visualidade. Quando o texto se refere a uma dimensão ampliada do carnaval, considerando outras manifestações, isso será indicado textualmente.

muito além dos quatro dias que lhe são designados pelo calendário, e, conseqüentemente, extrapolando o contexto festivo, conduzindo a esta pesquisa em Arte.

Desta forma, *Inventários Pictóricos-Carnavalescos: memória e visualidade das escolas de samba no processo de criação em Pintura* consiste em uma investigação de caráter teórico-prático cuja questão seminal situa-se na conexão de vida que estabeleço com as agremiações carnavalescas supracitadas. Vivências geradoras de afetos e formadoras de memória que se manifestam no criar, produzir e refletir em artes visuais.

Em linhas gerais, as escolas de samba são grêmios carnavalescos surgidos nos anos 1920 na cidade do Rio de Janeiro. Estruturaram-se a partir de referências em outras formas de festejo momesco da época, e a partir dos anos 1960 se tornaram protagonistas da folia carioca, firmando-se como um modelo de carnaval implementado e adaptado por outras cidades, tanto no Brasil quanto no exterior. As escolas têm como ápice e desfecho de seu calendário anual de atividades a competição festiva que acontece nos dias de carnaval, quando realizam desfiles em formato processional, que devem cumprir um regulamento e são submetidos à avaliação de julgadores por meio de quesitos específicos para a definição dos vencedores.

O desfile de cada escola de samba é composto por aspectos notadamente festivos – *percussão, canto e dança*, que ocorrem ao ritmo do samba – aos quais se somam elementos que constituem sua visualidade – as *fantasias*, os *carros alegóricos* e as *performances*. Todos esses aspectos, em maior ou menor grau, relacionam-se ao seu *enredo* anual, a “história” a ser contada nessa apresentação. Esses desfiles, em sua multiplicidade de linguagens artísticas, e temáticas apresentadas sob diferentes estilos, partem do pressuposto da alegria carnavalesca e foliã para realizar espetáculos complexos, capazes de proporcionar emoções de diversas naturezas tanto aos seus artífices e aos desfilantes, quanto ao público que os acompanha, seja de forma direta, nas arquibancadas, frisas e camarotes das passarelas do samba, seja indiretamente, através das imagens da televisão, e, atualmente, pela internet.

Quanto maior o conhecimento prévio sobre o “universo” das escolas de samba, maiores serão as possibilidades de compreensão da complexidade e riqueza

expressiva dessas apresentações, cuja alcunha de “maior espetáculo da Terra a céu aberto” tem se mantido legítima ao longo dos anos.

Desde o contato inicial com as escolas de samba, em 1990, seus desfiles têm me proporcionado experiências estéticas altamente significativas, no sentido apresentado pelo filósofo estadunidense John Dewey de “uma troca ativa e alerta [que], em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos” (DEWEY, 2010, p. 83). Estranhamentos, encantamentos e entranhamentos concomitantes que, ao longo de quase três décadas de relação com os desfiles, foram constituindo um repertório vivencial, a partir de diferentes níveis de interação com o universo das escolas de samba. Os primeiros contatos se deram através da transmissão televisiva dos desfiles; na atualidade, acontecem também de forma direta, na concepção e confecção de desfiles carnavalescos. Tornaram-se minha principal referência cultural, interferindo de maneira definitiva na constituição de uma bagagem visual que, por sua vez, é geradora de múltiplas lembranças e memórias formadoras da memória individual, que influem na minha forma de ser e estar no mundo.

Assim, minha percepção é constantemente mediada por essa “memória carnavalesca”: assuntos e acontecimentos cotidianos que me levam a relembrar enredos e desfiles; combinações de cores e disposições de objetos que evocam alegorias e fantasias; expressões ouvidas ou lidas que me reportam a sambas-enredo; objetos e materiais que, por suas características visuais, geram efeitos que induzem a processos mentais de criação de fantasias e carros alegóricos – que poderão ou não se materializar, ou desdobrar-se em criações futuras, voltadas para o carnaval ou para o meio artístico instituído. É, portanto, um processo frequente e automático de perceber, lembrar, associar e criar que, no âmbito da Arte, enquanto “sujeito artista – pesquisador”, também se manifesta nos meandros do processo de criação, onde este automatismo dialoga com a intencionalidade criadora e investigativa.

Estabeleço conformidade com a pesquisadora brasileira Cecília Salles, ao definir criação em Arte como

um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação. (SALLES, 2010, p.17)

Por esta definição, compreende-se que referencialidade das escolas de samba, por estar arraigada nas dimensões subjetivas da percepção e da memória, já permearia o gesto criador, mesmo que indiretamente<sup>4</sup> –. Contudo, sua presença no criar se torna objetiva, ao se configurar como temática para experimentações no âmbito da pintura.

Assumir a visualidade dos desfiles de Escolas de Samba como motivação para o fazer em Arte significa estabelecer um ponto de partida que traz em si aspectos determinantes ao criar que, inevitavelmente, serão manifestos nos resultados deste processo. O esteta italiano Luigi Pareyson explica esta questão a partir dos conceitos de *forma formante* e *forma formada*, onde a primeira, ao conduzir as investigações a serem realizadas pelo artista, antecipa aspectos da obra em curso.

É justamente esta a condição do processo artístico, guiado por uma espécie de antecipação [...], pelo qual a própria obra age antes ainda de existir: se é verdade que a obra existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que se inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como *formante*, antes ainda de existir como *formada*, oferecendo-se à adivinhação do artista e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo suas operações. Com base nessa *dialética de forma formante e forma formada*, a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado de sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido, dirigido por ela. (PAREYSON, 1997, p. 188-189).

Desta forma, o “visual” das escolas de samba, ressaltado como temática criadora, de acordo com os preceitos *pareysonianos*, atua como forma formante na condução de minhas operações artísticas e antevendo características plásticas e poéticas das experimentações a serem realizadas, ou seja, uma visualidade original (referência) que se desdobra em outras possibilidades de visualidade.

Os argumentos até então apresentados se fundamentam na relação entre arte e vida, onde as vivências e as memórias delas decorrentes se mostram como uma fenda que permite o espreitar do processo de criação no intuito de acessarmos a rede de significados que se constrói em torno das mesmas. E encontram na afirmação da artista plástica e escritora polono-brasileira Fayga Ostrower impulso para conduzir a pesquisa por este viés: “nenhum artista inventa uma experiência de vida. É impossível. Em arte, só expressamos a nossa experiência de vida e não outra coisa. É preciso ler a vida na obra de arte”. (OSTROWER, 1983). Mesmo para

---

<sup>4</sup> Isso aconteceu durante minhas experimentações em ateliês e disciplinas realizadas no decorrer da graduação em artes visuais, como veremos no capítulo 3 desta pesquisa.

o próprio artista, a compreensão da dialética arte-vida não é totalmente explícita em seus percursos mentais e operacionais, e por esse motivo, se legitima como um objeto de pesquisa, no intento de se atingir camadas de sentido e significação não identificadas *a priori*. Este desvendar de uma “mitologia pessoal” – expressão utilizada pelo crítico de Arte brasileiro Tadeu Chiarelli para se referir à bagagem subjetiva do artista – converteu-se na tônica das investigações em artes visuais, sobretudo a partir dos anos 1980, conforme o próprio autor nos explica:

Rompidos os códigos preestabelecidos de pintura, escultura, gravura, etc., e, dentro deles, os códigos de figurativo e abstrato, construtivo e informal, etc., que, até mais ou menos o início dos anos 60 (no Brasil), serviam como parâmetros para os artistas, o que tem prevalecido como base para cada artista é sempre ele mesmo: ele enquanto artista (e tudo que isso significa, quando se pensa a carga histórica dessa atividade), enquanto cidadão e indivíduo com seu próprio corpo, sua biografia, lugar, origem, etc. (CHIARELLI, 1999, p.171).

É por essa perspectiva que busco melhor compreender meu processo de criação e a forma como ele se instaura no amplo contexto da produção contemporânea em Artes, cruzando aspectos dessa mitologia pessoal – memórias, percepções e lugares – com a discussão da própria Arte e suas linguagens – seus limites e confluências explorados nas experimentações pessoais–, que também se tornam atuantes neste percurso do criar.

A investigação sobre a processualidade criadora, quando promovida pelo próprio artista, resvala em camadas de subjetividade difíceis de serem transpostas para o domínio da linguagem verbal escrita. Trazer este repertório para a discussão acadêmica em Arte é algo desafiador. O questionamento da pesquisadora brasileira Icléia Cattani evidencia essa questão de forma precisa: “como analisar lucidamente, objetivamente, fenômenos em processo, que se confundem com nossas próprias vivências?” (CATTANI, 2002, p. 45). O ecoar intermitente dessa sincera indagação, no decorrer da pesquisa, foi a energia motriz para a busca de possibilidades de respostas que pudessem satisfazer ao desejo investigativo inicial e, na mesma medida, validá-la enquanto produção de conhecimento.

A partir do que foi considerado mais relevante e, sobretudo, verdadeiro, a pesquisa foi organizada nos capítulos decorrentes em torno de três princípios elementares: falar de mim e minhas memórias; falar das escolas de samba e sua visualidade; falar de minha produção artística, seus processos e linguagens. Entende-se que existe um distanciamento entre “falar de” e “escrever sobre”, e foi notransitar entre estes níveis de comunicação que se construiu esta dissertação,

dialogando com referenciais teóricos e artísticos, com a expectativa de que, apesar do foco dado ao sujeito, a pesquisa possa contribuir para o meio artístico e cultural, através das reflexões sobre memória e processo de criação, por meio das análises sobre a visualidade das escolas de samba em diferentes contextos e realidades, e também a partir das ponderações sobre as possibilidades da pintura contemporânea em diálogos com outras linguagens plástico-visuais, que neste texto se apropriada expressão pintura no “campo expandido”.

O primeiro capítulo, *Inventário da memória pessoal sobre desfiles de escolas de samba: o manancial do processo de criação artística*, a memória individual relacionada às escolas de samba é apresentada como fulcro do processo pessoal de criação em Arte, uma vez que seus desfiles são geradores de um repertório cultural e visual que intermediam minha percepção e senso estético que, inevitavelmente, permeiam o gesto criador. Ao optar pela utilização da visualidade das escolas de samba como motivação temática para experimentações em pintura, reforça-se a presença de uma “memória carnavalesca” na “mitologia pessoal” que conduz a prática artística.

Para abordar os conteúdos memoriais de forma mais detida, fez-se necessário dois percursos prévios: o primeiro, teórico, consiste em apresentar conceitos gerais de memória que amparam as reflexões sobre a relação entre memória / percepção / escolas de samba / processo criativo que norteia a pesquisa (RICOEUR, 2007; IZQUIERDO, 1989; BOSI, 2003; BERGSON, 2010); o segundo, metodológico, tem natureza autoetnográfica (FORTIN, 2009). Ao apresentar relatos de cunho autobiográfico relacionados às lembranças e rememorações carnavalescas, a pesquisa se utiliza dos inventários como ferramentas de análise desse material, buscando nele identificar questões que se relacionam de forma mais direta ao processo de criação (SIMÃO, 2005; NOGUEIRA, 2015). Ainda neste, a construção de acervos e coleções relacionadas às escolas de samba são apresentados como recursos de rememoração que, por consequência, são fonte de materiais acionados no processo de criação em pintura. (ABREU, 2005).

O segundo capítulo, *A espetacularização das escolas de samba e os desfiles como pinturas no campo expandido* aborda a visualidade – referência, buscando-se compreender, inicialmente, o processo histórico da formação e desenvolvimento das agremiações no contexto festivo popular na cidade do Rio de Janeiro, para então analisar o processo de espetacularização dos desfiles, desencadeado pela inserção

de artistas plásticos, a maioria de origem acadêmica, na função de diretores artísticos, surgindo assim os profissionais designados como *carnavalescos*, cujo modelo carioca se expande para as agremiações carnavalescas de outras cidades (ARAÚJO, 2003; FERREIRA, 1999 e 2004; CAVALCANTI, 2008). Esse item se coloca como possibilidade de se lançar olhares mais apurados para a visualidade das escolas de samba, que, por sua complexidade, riqueza criativa e estética, é merecedora de análises não restritas às classificações sintéticas – e muitas vezes limitadas – de Arte popular<sup>5</sup> e Arte Erudita ou Instituída<sup>6</sup>(MORAIS, s/d; FERREIRA, 2011). Visa-se, pelo contrário, destacá-la como resultado de processos criativos de diversos artistas que, aplicados ao contexto festivo, foram – e são – determinantes para os novos contornos que os desfiles das escolas de samba adquiriram ao longo dos anos.

Ainda neste, a pesquisa se debruça sobre os elementos expressivos mais importantes da visualidade carnavalesca – as fantasias e os carros alegóricos – para neles identificar os princípios estéticos do Barroco (MORAIS, s/d; WOLFLIN, 1989). Através deles, foram realizadas análises da visualidade dos desfiles pelo prisma da linguagem da pintura, a partir do conceito de campo expandido (FERREIRA, A., 2016; CHIARELLI, 1999).

O terceiro capítulo se detém nos processos criativos e experimentações que resultam nos trabalhos intitulados *Inventários Pictórico-Carnavalescos*. Inicialmente, apresenta-se a memória da pesquisa, que consiste na contextualização das atuais investigações em meio aos trabalhos artístico já realizados a partir da referencialidade do carnaval, considerando-se, pelo menos, os últimos dez anos. Adentrando nas produções recentes, busca-se refletir sobre as mesmas a partir de suas questões mais relevantes, no tocante aos meios do fazer, materiais e resultados obtidos – colagem, materialidade, objetualidade, policromia, brilho – em paralelo a produções artísticas de diversos artistas, dentro os quais se

---

<sup>5</sup> A arte e a cultura popular é aquela que não é considerada oficial, a cultura da não elite (BURKE apud FERREIRA, 1999, p. 28). Engloba as formas cômicas, o grotesco, os festejos, por meio de características tais como a antiguidade, o anonimato, a divulgação e a resistência. (FERREIRA, 1999, p. 28).

<sup>6</sup> “A cultura erudita, nas sociedades estratificadas, se compõe de ‘atividades especializadas que tem como objetivo a produção de um conhecimento e de um gosto que, partindo das universidades e das academias, são difundidos entre as diversas camadas sociais como os mais belos, os mais corretos, os mais plausíveis, etc.’” (ARANTES apud FERREIRA, 1999, p. 28). Tal acepção irá adentrar os domínios da Arte nesse mesmo sentido. A partir das vanguardas artísticas do século XX, o termo arte erudita se torna controverso para designar a produção que passa a ser legitimada pelos circuitos artísticos dominantes, e por isso a expressão Arte Instituída se mostra mais adequada.

destacam Beatriz Milhazes, Arman, Alexandre França, Glauco Rodrigues, Vik Muniz e Gustav Klimt.

No âmbito das linguagens, mapeou-se o campo expandido da Pintura ao qual estes trabalhos permearam, estabelecendo-se correlatos com alguns movimentos e períodos da História da Arte no século XX: desde as primeiras colagens cubistas ao Informalismo manifesto nas pinturas matéricas e nos *objet trouvés*, abarcando também as *assemblages* e o Novo Realismo. Observou-se também os “tipos” de memória acessadas nesta produção, e como as mesmas se presentificam plasticamente nos trabalhos, em cruzamento com os dados levantados no capítulo 1.

A montagem final dos trabalhos, realizada no MUnA – Museu Universitário de Arte – em Uberlândia é teoricamente apresentada também neste capítulo, observando-se a utilização de alguns princípios instalacionais, que serão analisados no que tange à forma de ocupação do espaço, ao uso de recursos cenográficos e ao contexto museológico/ instituído em que foram expostos. (GONÇALVES, 2004).

Encerra-se a pesquisa com um olhar mais ampliado para o que foi denominado de instancias da poética artística, onde foram considerados o desejo criador, a memória e o contexto artístico contemporâneo como vertentes onde a Arte e o carnaval – das escolas de samba – se articulam, constituindo uma linguagem artística autoral (HUG, 2004; FERREIRA, 2011, REY, 2002).

Na somatória desses três capítulos, visou-se percorrer o trajeto que se inicia nos bastidores do processo criativo e que, permeado por inúmeras escolhas, tentativas, acasos, intercorrências, gostos, memórias, sincronidades e tomadas de decisões, culminaram nesta pesquisa. Comparando-a com o universo dos desfiles carnavalescos, é o sonho de um enredo que, progressivamente, ganha forma, se transforma em samba, em fantasias, em carros alegóricos, em coreografias, culminando na apresentação no dia do desfile. No decorrer do mestrado, as intencionalidades iniciais de qualquer pesquisa, e seus desdobramentos processuais têm, também, uma finalidade a ser alcançada: a gente trabalha dois anos inteiros... *pra* tudo se acabar na defesa de um título<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Alusão aos versos de *Felicidade*, de Vinícius de Moraes, que por sua vez foram inspirados no carnaval: “A felicidade do pobre parece / A grande ilusão do carnaval / A gente trabalha o ano inteiro / Por um momento de sonho / Pra fazer a fantasia / De rei ou de pirata ou jardineira / Pra tudo se acabar na quarta-feira”.

Observações: As inserções de trechos de sambas-enredos durante toda a dissertação irão obedecer a uma normalização diferenciada – porém padronizada – em relação às demais citações. A conexão dos mesmos com o texto é mais subjetiva, alinhando pensamentos e memórias que, no processo da escrita, me proporcionaram trazer a tona o frescor da relação de vida estabelecida com o universo das escolas de samba.

O termo *carnavalesco* aparecerá de forma recorrente neste texto, e em dois sentidos diversos: como adjetivo – memória *carnavalesca*, desfile *carnavalesco*, e como substantivo designador do profissional que, em suma, é o diretor artístico de um desfile de escola de samba: o *carnavalesco*, a *carnavalesca*. Para reforçar a diferenciação entre ambos, optou-se por destacar, pela grafia em itálico, as menções aos profissionais atuantes no carnaval.

# 1 INVENTÁRIO DA MEMÓRIA PESSOAL SOBRE DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA: O MANANCIAL DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

## 2.1 Memória: território de lembranças e reminiscências

*“Na minha lembrança / Sonhei dourado e brinquei de poesia / [...] Na minha história / O que é bom pra sempre / Fica guardado na memória”<sup>8</sup>.*

Memória, em linhas gerais, diz respeito à capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informações. Torna-se objeto de investigação interdisciplinar à medida que permeia múltiplas esferas do saber, como a filosofia, a história, a psicologia, a biologia, entre outras. A aptidão humana de aprender e produzir conhecimento é, inclusive, consequência da habilidade de lembrar-se do passado.

O estudo da memória remonta à Antiguidade Clássica: o anseio de compreender essa capacidade evocativa dos homens consta nos tratados filosóficos de Platão e Aristóteles, com diferentes definições. De forma elementar, pode-se sintetizar, de acordo com o filósofo Paul Ricoeur, o pensamento platônico de memória como “a representação presente da coisa ausente” (RICOEUR, 2007, p. 27), e o pensamento aristotélico de que “a memória é do passado” (RICOEUR, 2007, p. 34). Em outros termos, enquanto para Platão a memória atua como imagem da coisa lembrada que se manifesta no presente – o que sugere um distanciamento da realidade e, com isso, se abre para o domínio da imaginação –, para Aristóteles a memória seria a coisa lembrada deslocada temporalmente, evocada à mente de forma natural, sem uma indução ou controle por parte do sujeito. Observadas as diferenciações de sentido, ao que Platão denominava como memória, Aristóteles definiu como reminiscência. Os termos gregos *mneme* e *anamnesis* distinguem essas duas características fundamentais no conceito de memória: *mneme* se refere à esfera da lembrança, enquanto livre evocação de um dado memorial, algo do passado que é permitido acessar sem que se tenha requisitado conscientemente, conforme os preceitos aristotélicos; *anamnesis* diz respeito à reminiscência, rememoração, ou seja, a busca ou esforço de recordação, que se afina à concepção platônica. (RICOEUR, 2007, p. 37).

Na relação que estabeleço com as escolas de samba, em vários momentos sou tomado por lembranças: fatos corriqueiros – uma cor, uma forma, uma

---

<sup>8</sup> Trecho do samba-enredo *Coisa Boa é Pra Sempre*, de autoria de Grego para o desfile do carnaval de 1995 do GRES Gaviões da Fiel Torcida (Grupo Especial das escolas de samba de São Paulo).

materialidade, um som, um assunto que remeta a um determinado enredo – podem desencadear evocações de desfiles às quais não estava intencionado a ter. Em outras circunstâncias, há um exercício rememorativo, resultante do desejo por resgatar determinados desfiles passados – por exemplo, quando acesso “acervos carnavalescos” (vídeos, fotografias, entre outros), estou empreendendo um exercício de recordação, buscando, de certa forma, reviver, através dos simulacros, experiências e emoções por eles proporcionados no passado. É interessante perceber que, muitas vezes, uma lembrança específica, de um detalhe de um desfile, conduz ao exercício reminescente de recordar outros elementos que compunham esta apresentação, no intento prolongar sua presença na projeção mental, conectando estes conceitos numa mesma experiência.

A temporalidade é uma questão fundamental nos conceitos de memória. Nela, a conservação do passado se dá através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades. (IZQUIERDO, 1989). Só existe memória quando o tempo passa (RICOEUR, 2007, p. 34), e não há ideia de tempo sem um conceito de memória (IZQUIERDO, 1989), conectando o passado ao presente ou vice-versa. Estabeleço conformidade com a pesquisadora Ecléa Bosi, ao afirmar que “a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais”. (BOSI, 2003, p. 20). Todo esforço rememorativo tem em si o desejo de um novo pertencer, e, conseqüentemente, o medo do esquecimento. Como afirma Ricoeur, “a busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à capacidade do tempo”. (RICOEUR, 2007, p. 48).

No contexto da investigação plástica desta pesquisa, a temporalidade relacionada ao contato com os desfiles das escolas de samba é um aspecto relevante, sendo uma preocupação evidenciar ou representar, por meios visuais, essa conexão com o passado. As experimentações se convertem em um produto do desejo pelo não esquecimento – em relação aos desfiles carnavalescos do passado –, e por consequência, do não esquecer-se – a historicidade pessoal relacionada aos mesmos –, atribuindo um caráter identitário que busca na Arte um meio para se corporificar.

A memória é, portanto, fruto de algo que, em alguma instância do passado, foi percebido ou sentido por seu portador. (IZQUIERDO, 1989). A percepção do sujeito,

por sua vez, responsável pela interpretação de acontecimentos, objetos, pessoas, etc, se elabora pautada nos dados memoriais construídos ao longo da vida, gerando camadas sucessivas de informações, o que justifica a possibilidade de que pessoas interpretem de forma distinta uma experiência compartilhada. Conforme pondera o filósofo francês Henri Bergson, “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos, misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”. (BERGSON, 2010, p.30). Dessas interpolações perceptivas das quais a memória se constitui, se constroem duas dimensões fundamentais do indivíduo: o senso histórico e o senso de identidade pessoal (IZQUIERDO, 1989).

A individualidade perceptiva conduz a outro aspecto relevante sobre a memória: a presença da imaginação. A relação dialética entre percepção e imaginação conduz a afirmação do filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman que a memória “decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaçando suas fibras [...]. É a memória que o historiador [no caso, o artista] convoca e interroga, não exatamente o passado”. (DIDI-HUBERMAN apud NASCIMENTO, 2005, p.51). No ato de lembrar, recorremos ao passado; se nele encontramos impressões pouco nítidas de informação, ou mesmo lacunas (esquecimento) entre picos de lembrança, preenchemos com imaginação, que irá completar o sentido do fato rememorado.

Arraigada nas particularidades da percepção individual e em nossos processos imaginativos, a memória acaba dizendo mais a respeito de seu portador do que exatamente, do fato lembrado ou rememorado, o que nos conduz a concordar com o pensamento de Santo Agostinho destacado por Ricoeur de que

ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si.[...]. Minhas lembranças não são suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo [...] de posse privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. (AGOSTINHO apud RICOEUR, 2007, p. 107).

Assim, a memória de um indivíduo pode proporcionar a outra pessoa, de formas diversas – como a Arte –, uma nova vivência; pode, por meio desta, despertar lembranças e/ou conduzi-lo a exercícios rememorativos associados à experiência. Contudo, não há como transferir lembranças entre sujeitos. Assim, nas proposições plástico-visuais que construo, não há uma intencionalidade de “transferência de memória”: a presença de elementos que agreguem um caráter

temporal e, por consequência, denotem aspectos memoriais, são questões pertinentes ao criar, que podem ou não serem percebidos pelo fruidor.

No âmbito da psicologia, o estudo da memória é passível de diversificadas formas de categorização. Uma delas diz respeito aos tipos de informação presentes na memória, sendo a que atende aos anseios da pesquisa a definição de *memória declarativa* ou *explícita*, que é aquela que é passível de ser alcançada a nível consciente. A memória declarativa por de ser ainda dividida em dois tipos: *memória episódica*, que diz respeito às lembranças de acontecimentos específicos, e a *memória semântica*, que é formada pela recorrência de experiências episódicas, e constituindo-se dos saberes construídos por vivências específicas que se sobrepõem na mente. (IZQUIERDO, 1989).

Sendo assim, é no repertório da memória declarativa, consciente, relacionado às escolas de samba, que concentra o interesse investigativo. O acompanhamento dos desfiles carnavalescos ao longo dos anos tornou possível construir uma memória semântica acerca dos mesmos – o que anteriormente foi descrito como “referência cultural” e “mitologia pessoal” – que subsidia a percepção e influi na processualidade do criar. Ao escolher a visualidade das escolas de samba como temática, fragmentos da memória episódica irão se tornar conteúdos a serem reelaborados em determinadas experimentações.

Em suma, os aspectos mais relevantes para a pesquisa acerca dos conceitos de memória destacados são: diferenciação entre lembrança e rememoração; a dimensão temporal da memória e o desejo pelo não-esquecimento; a relação entre memória, percepção e imaginação; a memória declarativa, tanto asemântica quanto episódica, como foco investigativo. Estes são os referenciais através dos quais se realiza a análise das experimentações artísticas resultantes da pesquisa, no que tange a participação da memória no processo de criação e/ou como elemento visual inerente às mesmas, tanto formal quanto simbolicamente. Também orientam a elaboração de relatos de memória, saindo da declaração de que “*existe uma memória carnavalesca*”, para apresentar “*qual é essa memória*”, ou, pelo menos, alguns aspectos da mesma que permitam entender melhor sua relevância no gesto criador.

No decorrer da pesquisa, buscou-se um formato de relato que contribuísse para a apresentação de algumas lembranças e rememorações e que, de alguma forma, pudesse estabelecer uma metodologia de análise. O termo *inventário*, que se

integrou inicialmente à pesquisa como uma referência ao procedimento do fazer artístico – inventário de materiais do universo das escolas de samba -, foi posteriormente percebido como uma potencial ferramenta de análise de memória, conforme explicitado a seguir.

## 1.2 Inventariando memórias carnavalescas

*“Tão louco / Quanto o Bispo do Rosário / Fez do mundo um inventário / Para doar ao Criador”.*<sup>9</sup>

No decorrer das reflexões sobre inventário proporcionadas pela pesquisa, recordei-me do trecho do samba-enredo<sup>10</sup> acima destacado. Ao abordar a temática da loucura, o enredo<sup>11</sup> gerador do mesmo citava diversos personagens reais e ficcionais socialmente definidos como loucos, e dentre eles mencionava o artista Arthur Bispo do Rosário<sup>12</sup>, com seus mantos bordados e *assemblages*<sup>13</sup> de objetos do cotidiano (Figuras 1, 2 e 3), através dos quais cumpria sua missão / propósito artístico de inventariar o mundo para apresentá-lo a Deus no dia do Juízo Final. Percebi por meio dessa lembrança que, de fato, essa foi a primeira associação

<sup>9</sup> Trecho do samba-enredo *No Reino da Folia, Cada Louco com sua Mania*, de autoria de Vadinho, Carlinhos e Pinto para o desfile do carnaval de 1997 do GRES Unidos do Porto da Pedra (Grupo Especial das Escolas de samba do Rio de Janeiro).

<sup>10</sup> Samba-enredo: Música cantada durante um desfile de escola de samba. O mesmo é composto a partir do enredo – tema anualmente escolhido pela escola de samba para apresentar seu desfile, através dos elementos plásticos e do próprio samba.

<sup>11</sup> Enredo: É a ‘história’ que a Escola de Samba irá contar através seu desfile, tanto pelo meio visual, dramático, quanto pelo musical (letra do samba-enredo). Configura-se como o elemento motivador de todo o ciclo anual de confecção de um desfile, sendo a referência para a criação nos referidos aspectos. (CAVALCANTI, 1994). “Os enredos podem abordar os assuntos mais variados: desde os mais simples, como ‘a roda’ ou a ‘manga’, até os mais fantásticamente complexos como ‘A influência do Imperador Carlos Magno no imaginário popular brasileiro’ ou ‘Uma visão futurista imaginando todos os planetas do Universo colonizados pelo carnaval brasileiro’”. (FERREIRA, 1999, p. 83).

<sup>12</sup> Arthur Bispo do Rosário (1811 – 1989). Artista visual brasileiro. Viveu grande parte de sua vida como interno da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá – RJ, com um diagnóstico de esquizofrenia paranóica. No próprio internato, construía seus trabalhos nos quais predominavam bordados e justaposições de objetos do cotidiano, com os quais ele dizia preparar, “uma espécie de inventário do mundo para o dia do Juízo Final. Nesse dia se apresentaria a Deus, com um manto especial, como representante dos homens e das coisas existentes”. Seus trabalhos passaram a ter reconhecimento artístico a partir do início dos anos 80. (ARTHUR, 2017).

<sup>13</sup> O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens”. O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana. A ideia forte que ancora as *assemblages* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. (ASSEMBLAGE, 2017).

entre inventário e Arte que tive conhecimento, e que agora é incorporada à reflexão da prática artística e da poética pessoal.

Figura 1: ROSÁRIO, Arthur Bispo. **Talheres** (det.). Talheres diversos sobre papelão e madeira. 137 x 47 cm. s/d. Acervo do Museu Bispo do Rosário.

Figura 2: ROSÁRIO, Arthur Bispo. **Canecas** (det.). Canecas sobre papelão e madeira. 110 x 48 cm. s/d. Acervo do Museu Bispo do Rosário.

Figura 3: ROSÁRIO, Arthur Bispo. **Manto de apresentação**. 217 x 130 cm. s/d. Acervo do Museu Bispo do Rosário.



Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 2017.

Essa relação entre inventário e Arte presente na obra de Rosário, foi vivenciada por mim no decorrer da formação artística, através de um exercício de criação realizado em uma disciplina denominada *Pintura 2*, do curso de graduação em Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pelo professor e artista plástico Alexandre França<sup>14</sup>,

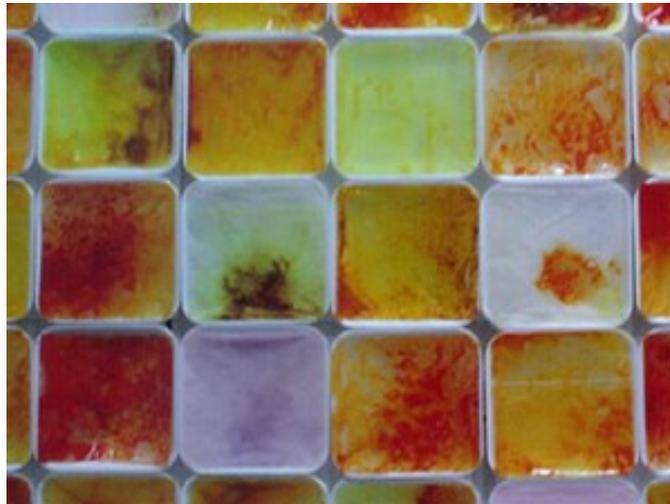
Tal proposta, denominada *inventários*, consistia na pesquisa de materiais não-convencionais<sup>15</sup> para a prática pictórica, onde os alunos deveriam investigar alguns estabelecimentos comerciais – farmácia, viveiro, casa de materiais de construção, posto de gasolina, açougue, perfumaria, entre outros – e optar por um deles para ser a fonte de todos os elementos, tanto os suportes quanto os materiais expressivos, a serem utilizados em experimentações pictóricas de grandes dimensões. Por meio dessa atividade, realizei minha primeira experiência em pintura com foco na

<sup>14</sup> Alexandre Pereira França (Araguari – MG, 1967) é artista plástico e designer em Uberlândia – MG. Foi, durante muitos anos, professor efetivo do departamento de pintura do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>15</sup> O termo “convencional” é aqui adotado para referir-se aos materiais e técnicas tradicionais à linguagem pictórica. Assim, no decorrer do texto foram utilizadas expressões “pintura convencional”, “pintura não-convencional”, “suporte convencional para pintura”, “suporte não-convencional para pintura” a partir dessa acepção.

investigação da matéria, que resultou no trabalho *Inventário de um açougue* (Figura 4).

Figura 4: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. **Inventário de um açougue (det)**. 2005. Banha de porco, açafrão, colorífico e tinta de carimbo (plastificados) sobre bandeja de isopor (96 unidades). 120 x 180 cm. Coleção particular.



Fonte: Acervo do artista.

Pode-se salientar que a relação entre inventário e materialidade sugerida pelo docente na atividade lembrada dialoga com os trabalhos de Bispo do Rosário no sentido do reconhecimento da capacidade da matéria e do objeto carregarem consigo a carga de significados adquiridos em seus meios de origem para o contexto artístico. Uma vez presentificado numa produção artística, seja mantendo suas características formais, seja sofrendo manipulações das mais variadas maneiras, objeto e matéria irão estabelecer um jogo entre a manutenção de seus significados originais e sua ressignificação no campo da Arte, tanto estética quanto conceitual. É neste ponto que tais lembranças convergem com o interesse pela materialidade na presente pesquisa. Mais de dez anos depois dessa vivência inaugural com materiais alternativos em pintura, e após ter seguido por outros percursos investigativos na linguagem, deparei-me novamente no embate com a matéria, desta vez, para refletir sobre a presença da visualidade das escolas de samba no processo de criação.

Desde setembro de 2015, tenho realizado experimentações envolvendo associação de um fazer pictórico mais tradicional, com colagens e impregnações de materiais advindos da constituição visualidade das escolas de samba: penas e plumagens, tecidos, espelhos, pedrarias entre outros materiais de

ornamentação, que foram ponto de partida da investigação plástica desta pesquisa, às quais denominei de *inventários pictórico-carnavalescos*<sup>16</sup> (Figuras 5 e 6).

Figuras 5 e 6: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. **Inventário Pictórico-Carnavalesco #1 e #2**. 2015. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Fonte: Acervo do artista.

As investigações teóricas mostraram que o termo inventário, que nos trabalhos, inicialmente, se referia a uma “listagem visual de materialidades carnavalescas”, tinha o potencial de agregar uma conotação memorial aos mesmos: se *pictórico-carnavalesco* diz respeito à fusão entre pintura e visualidade das escolas de samba, *inventário* incorpora o sentido de memória agregada, tanto pelo uso da materialidade carnavalesca, quanto pelo uso de imagens e objetos apropriados que reportem a outros contextos espaço-temporais – ao passado vivido. De acordo com o verbete de dicionário, inventário tem as seguintes significações:

1. (jurídico) Catálogo, registro, rol dos bens deixados por alguém que morreu ou dos bens de pessoa viva, em caso de sequestro etc;
  2. (jurídico) Documento em que se acham inscritos e descritos esses bens;
  3. (jurídico) Processo no qual são enumerados os herdeiros e relacionados os bens de pessoa falecida, a fim de se apurarem os encargos e proceder-se à avaliação e partilha da herança;
  4. Avaliação de mercadorias; balanço;
  5. Elaboração minuciosa; registro, relação, rol.
- (MICHAELIS, 2015).

Conceitualmente, a definição mais ampla de inventário diz respeito ao produto do ato de listar, enumerar e/ou descrever minuciosamente elementos de um determinado contexto. O exercício construtivo do fazer artístico supracitado associa-se a esta acepção, correspondente aos itens 4 e 5 da definição do dicionário em destaque. Já no vocabulário jurídico – itens 1, 2 e 3 –, inventário relaciona-se ao

<sup>16</sup> Os trabalhos serão discutidos com maior profundidade no Capítulo 3.

levantamento patrimonial de determinada pessoa após sua morte. Nesta definição, o inventário de uma pessoa evidencia aspectos de sua história de vida, estabelece contextos espaço-temporais a ela relacionados, cumprindo, portanto, uma função de memória dessa existência, o que também permite relacioná-la à pesquisa no aspecto poético. Pretende-se inventariar, por meio desta, a memória individual, e em paralelo, a visualidade carnavalesca a ela relacionada. Torno-me, portanto, inventariante e inventariado<sup>17</sup> de minha “memória carnavalesca”, uma memória viva e em constante reconstrução e ressignificação.

No âmbito do patrimônio cultural, o termo é também relacionado ao levantamento dos bens imateriais de cultura, como os relatos orais, as danças, as cantigas, as festas, entre outros. De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Brasileiro (IPHAN), o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é um instrumento de identificação composto por extensos questionários, que objetiva “identificar, documentar e registrar sistematicamente os bens culturais expressivos da diversidade cultural brasileira” (IPHAN apud SIMÃO, 2005, p. 15). No que tange aos bens imateriais, como festas tradicionais, técnicas de diferentes fazeres, entre outras, a oralidade dos participantes dessas vivências culturais é fundamental, sendo esses relatos embasados pelo esforço rememorativo dos mesmos. Neste contexto, a pesquisadora brasileira Lucieni Simão nos informa que:

O inventário visa selecionar o maior número de bens culturais possíveis referidos à dinâmica cultural de um determinado território. Tais bens são classificados nas quatro categorias de identificação: 1) Celebrações; 2) Ofícios e Modos de Fazer; 3) Formas de Expressão; 4) Lugares, e passam por um processo de deslocamento e de distanciamento das manifestações do seu contexto de origem. Daí a necessidade de coletar os depoimentos dos integrantes das manifestações, procurando conhecer os saberes enraizados nas práticas cotidianas, suas visões de mundo, memórias e relações sociais e simbólicas. (SIMÃO, 2005, p. 18)

Esta classificação apontada por Simão aprofunda a possibilidade de refletir sobre inventários nesta pesquisa, se se estendem para além do âmbito da materialidade ou apropriação de objetos e imagens, abarcando também os *modos de fazer* – fazeres próprios da elaboração da visualidade das escolas de samba incorporados à prática pictórica –; os *lugares* – já que o trabalho transita entre diferentes contextos geográficos –; e as *formas de expressão* – relacionado ao uso das linguagens artísticas.

---

<sup>17</sup> No contexto jurídico, o inventariante nunca será o inventariado, uma vez que o inventário acontece *post-mortem*.

No que tange a experiência de construção da memória em sua dimensão coletiva, o historiador brasileiro Antônio Gilberto Nogueira nos diz que “os inventários constituem-se como um exercício privilegiado de aprendizado que acionam a história e a memória nas diferentes leituras sobre o passado da cidade”. (NOGUEIRA, 2015, p. 38). Considero tais ponderações pertinentes não só numa esfera coletiva, mas também para pensarmos uma dimensão individual da memória, como no caso desta investigação, em que opto pelo conceito ampliado de inventário para designar minha produção artística e os estudos teóricos dela decorrentes.

Os conceitos aqui apresentados sobre os inventários e sua conotação memorial permitem entender a minha memória como um patrimônio imaterial pessoal, e os inventários como ferramentas para resgatá-la e sistematizá-la, tanto no formato de relatos quanto na condição de objeto artístico, quando esse conjunto de informações é submetido às ordenações subjetivas e não lineares do criar. Conforme nos apresenta Bosi, “o movimento de recuperação da memória [...] tem origem mais profunda como necessidade de enraizamento. [...] Do vínculo com o passado se extrai a força para a formação de identidade” (BOSI, 2003, p.16). Trata-se, portanto, de um processo investigativo autobiográfico com foco na identidade construída a partir das escolas de samba, que se expressa através do fazer artístico.

Os inventários no formato de relatos memoriais se tornam, nesta perspectiva, ferramentas metodológicas de caráter etnográfico – no caso da pesquisa, autoetnográfico. De acordo com a pesquisadora Sylvie Fortin,

a autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, p.83)

Os relatos de memória que integram a investigação, mais que descrever antigos desfiles (dimensão cultural), trazem a experiência pessoal em relação aos mesmos, na tentativa de compreender o impacto que o “encontro” com esses desfiles provocaram, e de que forma isso reverbera e se desdobra em novas experiências. São construídos na reelaboração sensível dessas vivências, em concordância com o que a historiadora Sandra Pesavento chama de *experiência sensível do mundo*:

Manifestação de uma subjetividade ou uma sensibilidade partilhada, cujos registros são passíveis de serem apreendidos pelo historiador. Sensibilidades se exprimem em atos e em ritos, em palavras e imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído. Falam,

por sua vez, do real e do não-real, do sabido e do desconhecido, do intuído ou do inventado. Sensibilidades remetem ao mundo do imaginário, da cultura e seu conjunto de significações construído sobre o mundo. (PESAVENTO apud NOGUEIRA, 2015, p. 40)

Nesse partilhar de sensibilidades, por meio dos inventários escritos, torno-me historiador da própria história, que permite deixar mais claro, especialmente para mim, tanto a parte visível quanto a parte invisível do processo criador, percebendo aspectos ainda não observados, as recorrências e renitências que conduzem à formação de uma poética artística, uma vez que os relatos autobiográficos, em consonância com Fortin, contribuem

para obter uma reflexão mais vasta que poderá contribuir com os conhecimentos gerais sobre a auto poética. A coleta dos dados sobre seu processo criador permite ver a parte visível de sua prática efetivamente, mas, também, ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística. (FORTIN, 2005, p.83-84).

Para iniciar o processo de escrita dos relatos de memória por meio de inventários, no contexto investigativo, fez-se necessário estabelecer focos de atenção para a organização dos mesmos. A partir de três aspectos – *tempo / espaço / tipo de contato com as escolas de samba* –, foi possível orientar os relatos e estabelecer o que denominou-se *níveis de interação* com as escolas de samba.

A partir disso, foi elaborado um inventário memorial relacionado a cada nível de interação, contendo, predominantemente, relatos pessoais. Nestes, buscou-se destacar os estranhamentos gerados nas primeiras ocorrências de vivências relacionadas às escolas de samba – primeira vez que vi os desfiles pela televisão, primeira vez que assisti aos desfiles no sambódromo carioca, primeira experiência como *carnavalesco* – e como estas foram modificando paradigmas anteriores, abrindo possibilidades para novas camadas de conhecimentos e ressignificações dos saberes já construídos.

Retomando o aporte teórico sobre memória, os relatos selecionados nestes inventários mostram como as vivências, geradoras de memórias episódicas, também contribuíram, reafirmando ou reelaborando percepções preexistentes, para a constituição de uma “memória semântica carnavalesca”.

Os inventários memoriais carnavalescos são, dessa forma, produto de uma seleção de lembranças e memórias, as quais se cruzam com os encaminhamentos poéticos que a pesquisa em Arte assumiu, ou seja, busca-se destacar os aspectos da memória que contribuirão para compreender sua efetiva presença no processo de criação. Os relatos são também utilizados para introduzir

algumas notas explicativas sobre alguns dos elementos constitutivos das escolas de samba, formadores de um vocabulário específico, o qual foi adquirido ao longo de tantos carnavais.

### **1.2.1 Inventário memorial carnavalesco1: Escolas de Samba pela tela da televisão – nível externo e indireto de interação**

*“Um ponto de luz surgiu / Na magia da invenção / Descortinando o infinito / Preto e branco ou colorido / É imagem na televisão / Baila, cristalino, irreal / O poder da criação / Trazendo encantos e culturas / Na simplicidade de um botão.”<sup>18</sup>*

Este samba-enredo, do GRES Beija-Flor, é contemporâneo do início do meu interesse pelas escolas de samba. Ele narra a visão positiva do papel de difusão cultural que a televisão ocupava naquela época, e ilustra com exatidão o papel mediador que a mesma desempenhou no vínculo que construí com os desfiles das escolas de samba. Conforme anteriormente mencionado, o primeiro contato que tive com as escolas de sambado qual me recordo, e que se tornou um marco para a relação afetiva que desenvolvi com as mesmas, se deu com os desfiles do carnaval do Rio de Janeiro no ano de 1990, através da transmissão televisiva dos mesmos.

Naquela época, residia na cidade de Uberaba-MG. Era uma criança com seis anos de idade, em fase pré-escolar, e que tinha como atividades de maior apreço o desenho e a companhia da televisão, uma janela que ampliava horizontes para além da realidade em que vivia – “trazendo encantos e culturas”, conforme diz o samba que abre este relato.

Até então, o carnaval era algo ainda não experimentado. Não fazia parte das minhas tradições familiares o “brincar” o carnaval (nenhum parente próximo era folião), e nem mesmo havia uma “vivência carnavalesca escolar” que servisse como referência prévia. Em relação aos desfiles pela TV, minha mãe e alguns primos mais velhos já tinham o costume de assisti-los, numa época onde as Escolas de Samba do Rio de Janeiro eram mais divulgadas, tanto pelas rádios – executando os sambas de enredo – quanto pela própria televisão, atraindo um maior interesse da população em geral.

---

<sup>18</sup> Trecho do samba-enredo *Há Um Ponto de Luz na Imensidão!*, de autoria de Dinoel Sampaio, Itinho e Neguinho da Beija-flor, para o desfile do carnaval de 1992 do GRES Beija-Flor de Nilópolis (Grupo Especial das Escolas de samba do Rio de Janeiro).

Através de relatos maternos, soube que, já no período pré-carnavalesco daquele ano, ao assistira vinheta<sup>19</sup> do GRES<sup>20</sup> Mocidade Independente de Padre Miguel na programação da TV, tive a atenção despertada para assuntos carnavalescos, levando-me a questioná-las sobre o que era aquela música e aquelas imagens. Recebi uma explicação genérica sobre os desfiles das escolas de samba, nascendo assim uma curiosidade que se reforçava a cada nova menção televisiva ao carnaval que se aproximava.

Com a chegada dos dias momescos, meus primos se hospedaram em minha casa, e devido o interesse anteriormente manifestado, já havia sido questionado se gostaria de assistir ao desfile da Mocidade, e mediante minha resposta afirmativa, acordaram-me no início da madrugada de terça-feira de carnaval para, junto a eles, acompanhar a essa transmissão.

A partir desse ponto, os relatos são pessoais. Diante da televisão, a primeira imagem que vi do desfile da escola mostrava seu carro Abre-Alas<sup>21</sup>, predominantemente verde, iluminado, com uma estrela espelhada e giratória, sobre a qual uma mulher – a “destaque”<sup>22</sup> do carro – se apresentava acenando e mandando beijos para o público que a assistia na avenida (Figura 7).

---

<sup>19</sup> Vinheta: Qualquer filme, texto ou música de curta duração que abre, encerra ou reinicia um programa radiofônico ou televisivo. (MICHAELIS, 2017). As vinhetas relacionadas aos desfiles das escolas de samba, há muitos anos, são divulgadas no período pré-carnavalesco nos intervalos da programação das emissoras que transmitem os desfiles (atualmente somente uma emissora tem feito a transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro). O formato dessas vinhetas permanece praticamente o mesmo ao longo dos anos: um filme para cada agremiação, ao som de um trecho do samba-enredo do respectivo ano, acompanhado de imagens do desfile do ano anterior (nem sempre), intercaladas com imagens de estúdio com o cantor do samba e outros personagens da escola – casal de mestre-sala e porta-bandeira, passistas e ritmistas. Cabe ressaltar a diminuição da duração dessas vinhetas ao longo dos anos, bem como a menor quantidade de exibições ao longo da programação diária.

<sup>20</sup> GRES: Grêmio Recreativo Escola de Samba.

<sup>21</sup> Carro Abre-Alas é o nome dado ao primeiro carro alegórico de um desfile de escola de samba. Tradicionalmente, costuma trazer o nome e símbolo da escola, embora não seja obrigatório.

<sup>22</sup> Destaque é o nome que se dá à principal figura humana que desfila sobre um carro alegórico, geralmente se apresentando com uma grandiosa e luxuosa fantasia. Há também destaques que desfilam no chão (atualmente mais raros), semi-destaques (componentes do carro alegórico com fantasias de menor impacto em relação ao destaque), e as composições de carro (componentes sobre a alegoria que ajudam a compô-lo visualmente, sem um protagonismo neste “palco móvel” que é o carro alegórico).

Figura 7: Carro Abre-Alas do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel em 1990.



Legenda: Primeira imagem da qual me recordo, relacionada aos desfiles das escolas de samba. O carro Abre-alas da Mocidade, que nesse desfile tinha como enredo sua própria história, representava o surgimento da escola, e se intitulava “A estrela da Mocidade no alvorecer da escola”, trazendo a bandeira verde e branca da escola cercada por flores, borboletas e pandeiros. Sobre a estrela de cinco pontas, seu símbolo maior, espelhada e giratória, desfilava a principal destaque da escola, Beth Andrade. O contorno das formas alegóricas com luz néon era uma novidade para os desfiles da época, causando grande impacto visual.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Os versos iniciais do samba da escola tinham os seguintes dizeres:

*“Oh divina luz que me ilumina, é uma estrela / Da aurora ao arrebol / Eu, em paz no verde da esperança / Tive sonhos de criança...”<sup>23</sup>*

Eles traduziam bem a experiência que estava vivenciando, uma visão feérica, quase do domínio dos sonhos. Tudo parecia monumental em relação à escala humana – sobretudo considerando a perspectiva de uma criança. O movimento estava presente em vários aspectos, nas pessoas que evoluíam nas alas<sup>24</sup> com suas fantasias, e na multidão que acompanhava presencialmente o desfile, interagindo com palmas e cantando o samba junto com a escola, quanto nas alegorias<sup>25</sup> que se

<sup>23</sup>Trecho do samba-enredo *Vira, Virou, A Mocidade Chegou!*, de autoria de Tiãozinho, Toco e Jorginho Medeiros, para o desfile do carnaval de 1990 do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel (Grupo Especial das Escolas de samba do Rio de Janeiro).

<sup>24</sup> Alas é o nome dado aos agrupamentos de pessoas que desfilam, em blocos, no chão. Geralmente, todos os componentes de uma ala utilizam a mesma fantasia – salvo algumas exceções –, representativa de um determinado aspecto do enredo.

<sup>25</sup> Alegoria: O termo alegoria designa uma figura de estilo utilizada nas artes visuais e na literatura para expressar ideias abstratas e/ou sentimentos. Trata-se de expressar um pensamento ou conceito

deslocavam pela pista, sendo alguns com movimentos em seus elementos escultóricos (enormes ampulhetas girantes, esculturas articuladas).

Senti-me bastante atraído pelas imagens que se sucediam, geradoras de um misto de maravilhamento e estranhamento diante de algo que ainda não tinha referenciais diretos no campo perceptivo. Os correlatos mais próximos e que possivelmente serviram de suporte na tentativa de decodificação desse visual eram as cenografias dos programas infantis da época, ou mesmo os brinquedos dos parques de diversão que já havia frequentado ao ir às exposições de gado locais, que dispunham de alguns dos recursos visuais dos desfiles – grandiosidade, colorido vibrante, movimentos e luzes. (Figuras 8 e 9).

Figuras 8 e 9 – Carros alegóricos do GRES Mocidade Independente em 1990.



Legenda: Luzes e movimentos nos carros alegóricos foram recursos visuais explorados neste desfile, e que se tornaram cada vez mais recorrentes nas apresentações das escolas de samba.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017

Os comentaristas e narradores da transmissão da Rede Globo<sup>26</sup> – alguns deles originários da cobertura esportiva, junto a especialistas sobre escolas de samba – descreviam de forma entusiasmada a apresentação triunfal da Mocidade, reforçando

---

por meio de uma ou várias imagens (ou metáforas), com as quais se passa de um sentido literal a um sentido figurado ou alegórico. Embora próxima do símbolo, mostram os estudiosos, a alegoria dele se distingue; enquanto na relação simbólica o elo entre a imagem e sua significação é direta e clara, na alegoria, essa relação é arbitrária, fruto de uma construção intelectual (por exemplo, a imagem da mulher com os olhos vendados segurando uma balança, representando a justiça). A alegoria fala de outra coisa que não de si mesma. (PINTURA, 2017). A alegoria carnavalesca, ou carro alegórico, geralmente apropria-se dessa figura de estilo para construir representações alusivas aos aspectos de seu enredo que deseja comunicar e expressar.

<sup>26</sup>Rede Globo é uma rede de televisão comercial aberta brasileira. A empresa é parte do Grupo Globo, um dos maiores conglomerados de mídia do planeta. É detentora do direito de transmissão dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, mas durante praticamente toda a década de 1990, dividiu a transmissão com outras emissoras.

a carga emocional do que estava sendo mostrado. O samba era cantado de forma vigorosa pelos desfilantes, e acompanhado pelo ritmo da bateria<sup>27</sup> e suas “paradinhas”<sup>28</sup>, entusiasmando ainda mais os componentes e o público.

Na tarde da quarta-feira de cinzas, aconteceu a apuração do carnaval e o GRES Mocidade foi declarado campeão. Ao adicionar o elemento “torcida”, incrementou-se ainda mais essa nascente afinidade com as escolas de samba por meio da disputa carnavalesca. Embora não compreendesse a natureza do julgamento dos desfiles e nem tivesse assistido às apresentações das escolas concorrentes, sentia-me feliz por ter sido “vitorioso”, junto com a escola.

Em suma, pode-se dizer que esse contato inicial foi uma vivência estética marcada por emoções e sensações suficientes para firmar uma vontade de prolongamento dessa experiência, ou de viver novas experiências carnavalescas, inclusive, no afã de compreendê-las cognitivamente. O desejo pela rememoração, como forma de *revivência* foi transportado para brincadeiras, onde buscava ludicamente confeccionar maquetes utilizando materiais do cotidiano e outros brinquedos aos quais pudesse relacionar com as imagens dos carros alegóricos, e também pela tentativa de reproduzir essas imagens-memória por meio de desenhos.

No ano seguinte, o carnaval foi aguardado com ansiedade, e a interação com os desfiles manteve-se centralizada na televisão. Novamente assisti ao desfile do GRES Mocidade, cujo samba-enredo de refrão fácil aprendi através das vinhetas:

*É no chuê, chuê, É no chuê, chuá / Não quero nem saber / As águas vão rolar / É no chuê, chuê, É no chuê, chuá / Pois a tristeza já deixei pra lá.*<sup>29</sup>

O desfile, cujo enredo se referia ao elemento água, apresentou uma clara identificação do tema, desenvolvido através de uma linguagem visual de fácil leitura, até mesmo para uma criança, mas empregando soluções estéticas alegóricas bastante criativas e poéticas. A estrela, o símbolo da escola, estava novamente girando no carro Abre-Alas, com a mesma mulher do ano anterior como destaque.

<sup>27</sup> Bateria de escola de samba: uma espécie e orquestra de instrumentos de percussão, formada por aproximadamente 300 ritmistas. Possui diversos instrumentos – tamborins, chocalhos, caixas, cuícas, surdos, repiques, entre outros, responsáveis pelo acompanhamento do canto e sustentação do ritmo.

<sup>28</sup> Paradinha é o nome dado às convenções das baterias de escola de samba onde todos, ou quase todos os instrumentos param de tocar, podendo realizar, nesse intervalo, algumas variações rítmicas. Após a paradinha, as baterias devem retomar sua execução dentro do andamento do samba. É creditada ao Mestre André, da bateria do GRES Mocidade a invenção das paradinhas, em 1959.

<sup>29</sup> Trecho do samba-enredo *Chuê, Chuá, As Águas Vão Rolar!*, de autoria de Tiãozinho, Toco e Jorginho Medeiros, para o desfile do carnaval de 1990 do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel (Grupo Especial das Escolas de samba do Rio de Janeiro).

Dessa vez, tratava-se de uma estrela do mar, atrelada ao enredo. Tradição e inovação que se articulavam, mostrando-me que, nos desfiles das Escolas de Samba, a “mesma coisa” e as “novas formas” coabitavam o mesmo espetáculo.

A comissão de frente<sup>30</sup>, fantasiada de mergulhadores (escafandristas), fazia movimentos lentos, como se caminhassem pelo fundo do mar. Fantasias e carros alegóricos representavam aspectos diversos relacionados à água, desde os animais marinhos, a utilização da água no dia-a-dia (saindo da torneira, do filtro de barro e do chuveiro), as geleiras (a porta-bandeira<sup>31</sup> bailou fantasiada de iglu, e o mestre-sala de esquimó), a Arca de Noé e os animais salvos no dilúvio, as enchentes das grandes cidades, entre outras menções à água. (Figuras 10, 11 e 12).

Figuras – 10, 11 e 12. Imagens do desfile do GRES Mocidade em 1991.



Legenda: A clara relação entre a visualidade do desfile e o enredo “Chuê, Chuá, as Águas Vão Rolar!”.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Mas as imagens mais impactantes desse desfile, apresentadas em carros alegóricos, foram a de um feto em desenvolvimento dentro do globo terrestre transparente, e a de uma enorme sereia ladeada por peixes que soltavam bolhas de sabão pela boca (Figuras 13 e 14).

<sup>30</sup> Comissão de Frente: Grupo de pessoas responsáveis por abrir e apresentar os desfiles das Escolas de Samba. Já foi formada pelos baluartes das escolas, mas ao longo do tempo passaram a ter um caráter performático / coreográfico, podendo até mesmo dispor de carros alegóricos integrantes da sua *performance*.

<sup>31</sup> Mestre-Sala e Porta-Bandeira: Casal ricamente paramentado que conduz e protege a bandeira, que é o principal símbolo de uma escola de samba. Seu bailado caracteriza-se pelos giros, gestos corteses, postura soberana e reverente.

Figuras – 13 e 14. Imagens do desfile do GRES Mocidade em 1991.



Legenda: Carro alegórico “Terra: Planeta Água” e “Magia das Águas”.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

A relação entre a plasticidade do desfile e o samba, indubitavelmente, pôde ser compreendida com exatidão por meio dessa apresentação. Como eu tinha uma familiaridade com o tema, pude perceber como o mesmo pôde ser gerador de imagens tão eloquentes em beleza plástica e criatividade. Esse desfile, no âmbito perceptivo individual, foi além da dimensão estética do maravilhamento, se tornando uma experiência cognitiva da criação artística. A escola Mocidade foi novamente campeã do carnaval, promovendo “um dilúvio de felicidade” para seus torcedores, conforme seu samba prenunciava.

Em 1992, o contato prévio com o carnaval para além do vínculo com a TV foi possibilitado por meio de uma fita K-7 dos sambas-enredo, com a imagem da Mocidade na capa! Os sambas foram executados à exaustão antes, durante e depois do carnaval, podendo assim aprender a cantá-los em sua completude<sup>32</sup>. Este contato constante com os sambas ampliou o interesse para as outras escolas, e o desejo de ver os desfiles relacionados aos sambas favoritos. Mas a grande expectativa pessoal, e que também alimentou os noticiários pré-carnavalescos, era a possibilidade do tricampeonato da Mocidade Independente, que engajada nesse intento, escolheu o sonho como tema-enredo para o desfile: “Sonhar não custa nada... ou quase nada”, que resultou em um dos sambas-enredo de maior popularidade de todos os tempos, que enfatizava:

<sup>32</sup> As vinhetas da TV mostravam apenas uma parte do samba, que, até então, só eram ouvidos na íntegra no dia do desfile.

*“Viajar nos braços do infinito / Onde tudo é mais bonito / Nesse mundo de ilusão / Transformar o sonho em realidade / E sonhar com a Mocidade / É sonhar com pé no chão”<sup>33</sup>.*

Os processos imaginativos se iniciavam antes da chegada do carnaval: como viria a estrela da Mocidade? Sua comissão de frente? O casal de mestre-sala e porta-bandeira? Amparado na memória semântica em construção, já tinha condições de criar suposições, “sonhar sobre o sonho” que desfilaria nos próximos dias.

Assisti a vários desfiles nesse ano, e diferentes formas de concepção de desfiles puderam ser percebidas. A complexidade que se colocava diante dos meus sentidos fomentava cada vez mais desejo por uma vasta compreensão do espetáculo. Foi um ano de muitos fatos inusitados nos desfiles carnavalescos cariocas, que fizeram repercutir ainda mais o carnaval nos telejornais: incêndio de grandes proporções em um carro alegórico do GRES Unidos do Viradouro; a “genitália desnuda<sup>34</sup>” em componentes de um carro alegórico do GRES Beija Flor de Nilópolis; a passista que, desfilando em um carro alegórico do GRES Estácio de Sá, cortou-se em cacos de espelho e continuou sambando com os pés ensanguentados até o fim do desfile; a interatividade das arquibancadas, que nessa mesma escola teve seu apogeu, com momentos onde o público parecia realizar uma coreografia de milhares de braços erguidos; um casamento realizado em plena avenida, sobre um dos carros do GRES Tradição; a falta de luz no sambódromo durante o desfile do GRES União da Ilha do Governador (Figuras 15, 16 e 17).

Para além das situações eventuais, foi um ano de desfiles impactantes, expressos em imagens como a bela águia azul e branca do GRES Portela, a escultura do negro socando o pilão de café no GRES Acadêmicos do Salgueiro; o trenzinho do caipira no GRES Estácio de Sá; a ofuscante entrada do GRES Beija-Flor, devido ao excesso de luz de seu Abre-Alas (Figuras 18, 19 e 20).

---

<sup>33</sup> Trecho do samba-enredo *Chuê, Chuá, As Águas Vão Rolar!*, de autoria de Tiãozinho, Toco e Jorginho Medeiros, para o desfile do carnaval de 1990 do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel (Grupo Especial das Escolas de samba do Rio de Janeiro).

<sup>34</sup> A nudez total frontal – designada no regulamento dos desfiles como genitália desnuda – foi proibida a partir de 1990, gerando punições às escolas descumpridoras. Ainda acontece em casos muito raros, geralmente de forma acidental, como foi neste caso.

Figuras 15, 16 e 17 – Imagens dos desfiles das escolas de samba cariocas de 1992.



Legenda: Carro alegórico do GRES Unidos do Viradouro pegando fogo, em 1992; A passista Luciana Sargentelli desfilou com as penas sangrando, no GRES Estácio de Sá, em 1992; Carro alegórico representando o “Trenzinho do Caipira”, no GRES Estácio de Sá em 1992.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Figuras 18, 19 e 20– Imagens dos desfiles das escolas de samba cariocas de 1992.



Legenda: Carro alegórico do GRES Acadêmicos do Salgueiro; Carro alegórico “águia” do GRES Portela; Abertura do desfile do GRES Beija-Flor de Nilópolis, em 1992.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

O desfile do GRES Mocidade foi um espetáculo visual, literalmente, de sonho. A “estrela de luz” abriu o desfile, formada por fachos luminosos que irradiavam para todos os lados, em consonância com a estética altamente tecnológica que foi empregada para materializar em imagens os processos mentais que nos conduzem ao mundo dos sonhos, para então, posteriormente, passear pelos tipos de sonhos que permeiam a vida do homem: sonhos de criança, sonho de poder, de amor e erotismo – o “delírio sensual, arco – íris de prazer” cantado no samba. (Figuras 22, 23 e 24).

Figuras 22, 23 e 24 – Imagens do desfile do GRES Mocidade em 1992.



Legenda: Comissão de Frente e carro Abre-alas da Mocidade Independente; Carro alegórico “Sonho Infantil”; Casal de mestre sala e porta-bandeira, representando um “caleidoscópio de cores”.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

A Mocidade não foi a campeã de 1992, ficando em segundo lugar. A experiência frustrante da derrota gerou em mim um interesse sobre os quesitos a partir dos quais as escolas são avaliadas, muito embora tenham sido necessários muitos carnavais e pesquisas para dar conta da complexidade que envolve o julgamento dos desfiles.

O relato mais detido das reminiscências desses anos que marcam o início do contato com as escolas de samba (anos formativos do “gosto” pelo carnaval) ilustra como a compreensão gradual dos desfiles fomentava ainda mais o interesse pelos mesmos. Cada novo carnaval trazia consigo novas questões que levavam à articulação entre memórias episódicas e semânticas, na formação de um repertório de conhecimentos sobre escolas de samba. Surge um grande interesse pelas figuras dos *carnavalescos*<sup>35</sup>, tentando compreender sua atuação dentro das escolas na criação e confecção dos desfiles. A relação entre enredo e visualidade – conteúdo e forma – desde sempre se mostrou muito instigante, justamente pela capacidade de comunicação e expressão artística que as escolas de samba desenvolveram em suas apresentações. Os enredos, narrados e comentados durante as transmissões televisivas, apresentavam histórias diversas, sobre lugares, personalidades, objetos cotidianos, ideias abstratas e/ou inventadas, que dialogavam com minha curiosidade e apreço por histórias e pelo conhecimento em geral. Os LPs com os sambas-enredo, a partir de 1994, passaram a trazer as

<sup>35</sup> Carnavalescos, neste caso, refere-se aos profissionais responsáveis pela criação parte visual do desfile. Suas atribuições dentro de uma escola de samba são variáveis e serão abordadas com maior profundidade no decorrer da pesquisa.

sinopses dos enredos de cada escolanos seus encartes, e me possibilitaram o acesso a esse material tão rico, e assim melhor entender como, de fato, são concebidos os desfiles a partir de seu tema.

As indagações eram muitas, e o tipo de contato que era possível ter com o carnaval naquela época (sem contar ainda com as facilidades proporcionadas pela internet nos tempos mais recentes), não dava vazão ao nível de informação que ambicionava ter. Recordo-me de frequentar, a partir de 1995, a biblioteca municipal de Uberaba à procura de revistas e livros sobre carnaval e Escolas de Samba, iniciando assim uma “carreira” de pesquisador. O foco inicial dessas pesquisas era o resgate memorial, ou seja, o interesse por rever, mesmo pelas fotografias, detalhes de desfiles dos carnavais assistidos entre 1990 e 1994. Com o acesso aos materiais do acervo da biblioteca, o interesse esse se ampliou para conhecer os carnavais das décadas anteriores, no intuito de perceber as transformações na visualidade dos desfiles ao longo dos anos.

O acervo consultado possuía alguns volumes das edições especiais anuais da revista *Manchete*<sup>36</sup> com a cobertura completa do carnaval, notadamente das décadas de 1970, 1980 e 1990, puderam ser pesquisados, e através delas pude aumentar exponencialmente meu repertório visual e histórico dos desfiles de cada escola carioca, sabendo o tema dos enredos já apresentados pelas agremiações e, sobretudo, compreendendo o processo de espetacularização das escolas, marcado, sobretudo pelo crescimento dos carros alegóricos.

Os livros sobre a temática das escolas de samba eram escassos, mas obras como *O carnaval carioca através da música*, de Edigar de Alencar, complementavam as informações obtidas nas revistas *Manchete*, destacando os enredos e as letras dos melhores sambas de cada ano.

Aos poucos iniciei a formação um acervo particular de materiais relacionados às escolas de samba – fitas K-7 e LPs, revistas, fotocópias de trechos de revistas, livros e enciclopédias. A busca por outras fontes de materiais, como sebos e lojas de discos, ou mesmo verificando entre pessoas conhecidas se alguém possuía revistas e livros sobre o assunto que pudessem ser emprestados ou doados.

Com a aquisição de um aparelho de vídeo cassete em 1996, iniciei a constituição de um acervo de vídeo em fitas VHS, constantemente assistidas. Com

---

<sup>36</sup>Manchete foi uma revista brasileira publicada semanalmente de 1952 a 2000 pela Bloch Editores.

isso, as imagens carnavalescas passaram a depender menos de uma “memória mental - subjetiva”, e conseqüentemente, imprecisa, para se tornar uma experiência repetitiva, em que o olhar tem a possibilidade de buscar mais detalhes, mais especificidades da visualidade carnavalesca, o que conduz a outro nível de entendimento e assimilação dos desfiles.

Outras programações televisivas sobre as escolas de samba também contribuíram para uma familiaridade cada vez maior com seu universo e ampliação do repertório de saberes. A Rede Manchete<sup>37</sup>, tinha em sua programação dos anos 1990, a partir do mês de novembro indo até o carnaval do ano seguinte, dois programas diários de breve duração (entre 5 e 10 minutos) denominados *Feras do Carnaval* e *Esquentando os Tamborins*, que mostravam entrevistas com as personalidades das escolas, e também mostrava bastidores da confecção dos desfiles, aos quais foram acompanhados, sobretudo, em 1998. A TVE Brasil<sup>38</sup>, no programa de entrevistas *Sem Censura*, também entrevistava os *carnavalescos* e outros membros das escolas cariocas nas semanas que antecediam os desfiles, aos quais acompanhei com mais regularidade nos anos entre 1998 e 2001.

O desejo de reproduzir imagens de desfiles carnavalescos por meio de desenhos e também maquetes de carros alegóricos permaneceu durante toda a década, como forma de dar vazão a um desejo representativo do carnaval e, ao mesmo tempo, serviu como um mote para experimentações, criações, embate com os vários materiais alternativos na busca de conseguir realizar boas miniaturas – modelagem em arame, massas de modelar, adaptação de sucatas diversas cujas formas e texturas pudessem ser incorporadas aos objetos em construção, que na verdade eram mais que reproduções em pequena escala (cujas medidas se aproximavam de 15 x 20 cm), pois uma “alegoria – referência” para uma maquete passava por um processo de recriação, adequando formas e estrutura compositiva às possibilidades que se apresentavam. O mesmo ocorria nos processos de desenho de carros alegóricos e figurinos. Neste caso, este recriar não se dava por questões de adequação de materiais e objetos apropriados, mas era movido pela

---

<sup>37</sup> Manchete foi uma rede comercial de televisão aberta brasileira fundada em 1983 e que permaneceu no ar até 1999. Era de propriedade do Grupo Bloch, que também editava as revistas de mesmo nome, já citadas. Nos anos 1990, foi a emissora que mais deu destaque às escolas de samba em sua programação.

<sup>38</sup> A TV Educativa do Rio de Janeiro (tendo como acrônimo TVE Brasil) foi uma rede de televisão brasileira, que estrou em 1975 e foi extinta em 2007, para dar lugar à TV Brasil, canal de televisão público brasileiro.

intenção de buscar melhores soluções estéticas (a partir do gosto pessoal) para determinados aspectos do objeto-referência<sup>39</sup>.

Considerando os critérios de categorização definidos para os inventários, o contato estabelecido com os desfiles das escolas de samba no período de 1990 a 2000 é dado como uma interação de nível indireto, em decorrência da mediação do contato promovida pela TV (audiovisuais), e depois por registros sonoros (sambas de enredo) e visuais (fotografias em revistas e capas de LPs e fitas K-7); externo, ou seja, não houve participação efetiva – nem como desfilante nem como artífice de elementos visuais de desfiles.

Sobre a participação na confecção de um desfile, a primeira oportunidade aconteceu em 2001, conforme é relatado a seguir.

### **1.2.2 Inventário memorialcarnavalesco 2: Escolas de Samba vistas pelas arquibancadas da Passarela do Samba: nível externo e indireto de interação**

Em 2001, por meio de algumas pessoas conhecidas, fui pela primeira vez a um barracão<sup>40</sup> de escola de samba, que participava dos desfiles no carnaval de Uberaba: a Associação Carnavalesca Bambas do Fabrício<sup>41</sup>, sediada em um bairro próximo à minha casa. Esse barracão estava alojado em uma quadra esportiva desativada, onde alguns tampos de madeira formavam grandes mesas voltadas para a confecção de adereços de fantasias e carros alegóricos.

A experiência, cercada de expectativas, acabou sendo frustrante naquele contexto, pois o ambiente social do barracão se mostrou pouco convidativo. Não houve afinidade com algumas pessoas que trabalhavam o local, incluindo o *carnavalesco* da escola, e apesar da necessidade de mão-de-obra voluntária para a finalização dos trabalhos, não me sentia confortável quando estava lá. Dessa forma, evitava frequentá-lo desacompanhado das pessoas que me levaram até o barracão, que cumpriam, então, uma função de mediadores e me traziam a sensação de

<sup>39</sup> Este princípio de recriação foi utilizado, anos depois, no trabalho *Proposição Pictórico-Carnavalesca: "Caleidoscópio de Cores"*, de 2012.

<sup>40</sup> Barracão é a designação geralmente dada aos ateliês onde são confeccionados os carros alegóricos, e, geralmente, as fantasias e demais adereços de um desfile carnavalesco.

<sup>41</sup> Associação Carnavalesca Escola de Samba Bambas do Fabrício: Fundada em 17 de janeiro de 1933, no bairro Fabrício em Uberaba – MG. Foi primeiramente um bloco, depois um cordão carnavalesco, para então estabelecer-se como escola de samba. Suas cores são vermelho e branco, e seu símbolo é a figura de um homem (um "bamba") portando um pandeiro em uma das mãos. Possui 27 títulos do carnaval uberabense.

segurança. Estando lá, colaborei na confecção de alguns adereços de chapelaria e golas para fantasias de alas, seguindo os modelos e moldes fornecidos. O enredo da escola era sobre os orixás<sup>42</sup> e sua relação com o elemento água, mas minha participação no processo de confecção daquele desfile não possibilitou que se estabelecesse uma relação com o significado das peças que estava produzindo, ficando mais detido às materialidades e aos ofícios envolvidos no próprio fazer.

Até essa data, nunca tinha tido interesse pelas escolas de samba locais, uma vez que, desfilando no mesmo dia das escolas cariocas, me levaria a optar por acompanhar uma coisa ou outra. Neste caso, eu preferia assistir à beleza e riqueza dessas apresentações pela televisão, ao ver, das arquibancadas, à “pobreza<sup>43</sup>” visual dos desfiles do carnaval de Uberaba. Em 2001, os desfiles locais foram realizados na terça-feira de carnaval, ou seja, após os dois dias de desfiles do Rio de Janeiro, motivando-me a ir assistir ao desfile dos Bambas do Fabrício e suas concorrentes. Das arquibancadas, reconheci algumas pessoas que frequentavam o barracão entre os desfilantes das alas, destaques e diretores da escola. Pude ver, em desfile, os adereços que confeccionei, e tive a sensação gratificante de contemplar o resultado da minha contribuição para a escola.

Em 2002, não houve desfile de escolas de samba em Uberaba devido à falta de repasse de subvenção de recursos por parte da prefeitura municipal. A escola Bambas do Fabrício organizou uma excursão para o Rio de Janeiro, no sábado posterior ao carnaval, para assistir ao desfile das escolas campeãs (quando as primeiras colocadas desfilam novamente). Pelo fato de ter colaborado na confecção do desfile ano anterior, fui convidado para integrar o grupo da viagem, sendo esta a minha primeira oportunidade de assistir *in loco* os desfiles das escolas de samba no Sambódromo<sup>44</sup> da rua Marquês de Sapucaí.

No Rio de Janeiro, antes do início dos desfiles, fui ver de perto, na concentração<sup>45</sup>, os carros alegóricos em processo de organização para os desfiles

---

<sup>42</sup> Orixás: divindades das religiões afro-brasileiras, relacionadas às forças da natureza.

<sup>43</sup> Na época, esse era o meu pensamento, que só veio a ser desconstruído quando passei a ser carnavalesco no carnaval de Uberlândia, que enfrenta as mesmas limitações percebidas no contexto uberabense.

<sup>44</sup> Sambódromo é o nome dado às passarelas de desfile de escolas de samba em suas construções definitivas. Em algumas cidades, como o caso de Uberlândia, até os dias atuais, a estrutura de toda a passarela de desfiles, arquibancadas e camarotes, são montadas e desmontadas a cada carnaval.

<sup>45</sup> Concentração é o nome dado ao local onde as escolas de samba se preparam para desfilarem. No caso do Rio de Janeiro, a concentração acontece na Avenida Presidente Vargas, que é perpendicular à entrada da Passarela do Samba na Rua Marquês de Sapucaí.

à noite. Foi uma sensação de estranhamento, pois a primeira impressão foi de que os carros eram menores do que a imagem da televisão permitia supor. Os primeiros carros vistos eram do GRES Unidos do Viradouro. (Figura 25).

Figura 25 :Carro alegórico do GRES Unidos do Viradouro de 2002 na concentração dos desfiles.



Legenda: Primeira alegoria do carnaval carioca vista na concentração das escolas.  
Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Passado o impacto inicial, pude então observar melhor as alegorias: suas esculturas, os acabamentos decorativos, reconhecendo nestes materiais cotidianos que, enfeitados e transformados, iam compondo as ornamentações. O estranhamento foi dando lugar ao encantamento, à medida que compreendi que os carros alegóricos estavam ainda em seu processo de montagem, muitos deles com as partes mais altas embutidas ou tombadas, para só serem posicionadas minutos antes da entrada na passarela.

O GRES Mocidade Independente ficou em 4º lugar em 2002 e iria apresentar novamente seu desfile sobre o universo do circo. Seus carros eram vazados, organizados como picadeiros para os números circenses que iriam acontecer. Eles possuíam também peças escultóricas bastante originais e de excelente confecção. (Figuras 26 e 27).

Figuras 26 e 27 – Carros alegóricos do GRES Mocidade em 2002, na concentração dos desfiles.



Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

À noite, acomodado em uma das arquibancadas do Sambódromo, pude então acompanhar os desfiles de seis escolas. Aí sim, percebi a grande magia do carnaval: completos em sua montagem, acionados os efeitos de movimentos, luzes, fumaça, entre outros, e preenchidos com seus componentes (destaques e composições), os carros alegóricos se apresentavam desfiles e mostraram todo seu vigor expressivo e monumentalidade. O espetáculo só acontece, realmente, na junção de todos os seus elementos, e a experiência de maravilhamento proporcionada pelos desfiles foi vivificada e ampliada, afetando os sentidos corporais de forma mais intensa, pois o som, a energia humana emanada tanto pelos desfilantes como pelas milhares de pessoas nas arquibancadas se tornam parte integrante da experiência estética plena, em conformidade com o que nos explica Dewey, de que “o estético [...] é o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem à toda experiência normalmente completa [...]. Estético refere-se à experiência como apreciação, percepção e deleite”. (DEWEY, 2010, p. 125-127).

A visão dos desfiles, do alto da arquibancada, mostrou-se diferente daquela exibida pela televisão. Se a imagem televisiva privilegia a frontalidade, das arquibancadas, os desfiles nos apresenta uma visão lateral. Constatar essa lateralidade do olhar predominante para a plateia foi paradigmático para minha percepção dos desfiles.

Livre da fragmentação imposta pela lente das câmeras, as arquibancadas proporcionam um amplo horizonte que nos torna mais autônomos na escolha do que queremos ver, diferentemente das imagens pré-selecionadas e enquadradas da televisão. Mas a sensação de incompletude é persistente, no sentido de que é impossível ver tudo o que acontece, no fluxo contínuo do cortejo em apresentação.

Como descrever a emoção de assistir ao desfile de sua escola do coração? Ver a apresentação do GRES Mocidade foi catártico, trouxe à tona toda a afetividade e devoção que envolve meu gosto pelas Escolas de Samba. A dimensão de torcedor nos torna parte integrante, uma espécie de comunhão com o elemento “adorado”, e vivenciei isso, vestido com a camiseta da escola, cantando seu samba a plenos pulmões. Essa relação entre torcedor e escola de samba tem algo de espiritual, como nos ilustra os versos do samba *Portela na Avenida*, interpretado pela cantora brasileira Clara Nunes (1942-1983):

*“É feito uma reza, um ritual / É a procissão do samba, abençoando, a festa do divino carnaval”<sup>46</sup>.*

Nem mesmo a chuva torrencial que se iniciou após o desfile da Mocidade pôde apagar a alegria dessa estreia na Sapucaí. Durante a tumultuada saída do Sambódromo, um acontecimento inusitado, porém significativo, aconteceu. Um homem que havia desfilado pela Mocidade, ainda fantasiado, carregava em uma das mãos o adereço de cabeça – o “chapéu” – da sua fantasia. Ao ver-me com a camiseta da escola, perguntou se eu queria o objeto, o qual iria descartar. Aceitei o presente, o qual ainda tenho guardado até hoje como objeto portador de lembranças desse dia especial.

Nos anos 2000, retornei ao Rio de Janeiro novamente em 2007, para acompanhar os desfiles carnavalescos. Nesses cinco anos de intervalo, acompanhei pela televisão as transformações que as escolas de samba vivenciavam em sua visualidade, com o surgimento de novos *carnavalescos* que propuseram novas formas de se pensar os carros alegóricos e as fantasias. Assistir *in loco* algumas dessas novas tendências foi bastante enriquecedor para minha “formação continuada” sobre as escolas de samba e seus desfiles contemporâneos.

Em conformidade com os critérios de categorização estabelecidos para estes inventários memoriais, o contato com os desfiles das escolas de samba no período de 2001 a 2011 possui variações e sobreposições de níveis de interação:

- Durante todo o período, manteve-se o nível de interação indireto e externo com os desfiles cariocas, ou seja, telespectador e não artífice;
- Em 2001, a participação, como “operário” voluntário do barracão da escola de samba uberabense Bambas do Fabrício, e também com plateia do seu desfile nas arquibancadas da passarela do samba montada na cidade, proporcionaram-me uma interação de nível direto e interno, ou seja, plateia e artífice;
- Em duas circunstâncias (2002 e 2007), quando estive no Rio de Janeiro para assistir aos desfiles das escolas de samba nas arquibancadas do Sambódromo, o nível de interação foi direto (plateia) e externo (não artífice).

Os anos 2010 ofereceram várias circunstâncias que intensificaram a interatividade com as escolas de samba: tornei-me *carnavalesco*, desfilante, além de

---

<sup>46</sup>*Portela na Avenida*: Samba-exaltação para o GRES Portela, de autoria de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte.

ter estabelecido um estreitamento no contato com os desfiles cariocas. Essas novas vivências são abordadas a seguir.

### **1.2.3 Inventário memorial carnavalesco 3 – Dos bastidores ao desfile no Carnaval de Uberlândia: nível internoedireto de interação**

O gosto pelo gesto criador, que envolvia a prática do desenho e da pintura, conduziram-me à opção por buscar uma formação acadêmica no Curso de Artes Plásticas, no qual ingressei em 2003, levando-me à residir na cidade de Uberlândia-MG. Os saberes artísticos já adquiridos até então, muitos deles através do contato com a visualidade do carnaval, foram somados a muitos outros. Este aprofundamento no âmbito da Arte, por sua vez, contribuiu também para ampliar a capacidade de percepção da visualidade dos desfiles: o uso da cor, o domínio da forma, as composições visuais, os processos de criação dos *carnavalescos*, passaram a ser apreciados a partir desse novo repertório de saberes.

A relação pessoal com as escolas de samba, conforme já afirmado nessa dissertação, no decorrer da graduação se tornaram objeto de estudos acadêmicos, resultando em pesquisas teóricas, e também em experimentações plástico-visuais que foram apresentadas em exposições de Arte em galerias e museus. Foi por meio de uma exposição que realizei em 2010 em uma galeria de Arte de Uberlândia, com um trabalho relacionado à visualidade das escolas de samba – *Proposição Pictórico-Carnavalesca “Magia das Águas”* – que pessoas ligadas à Secretaria de Cultura de Uberlândia conheceram a mim e o meu trabalho, e indicaram-me ao presidente de uma escola de samba local, o GRBES (Grêmio Recreativo Beneficente e Escola da Samba) Unidos do Chatão<sup>47</sup>, para uma possível conversa, visando meu ingresso na referida da escola como *carnavalesco*. O contato inicial com pessoas ligadas a essa escola aconteceu em 2010, mas minha inserção definitiva na mesma, como *carnavalesco*, só se viabilizou nos preparativos para o carnaval de 2012. Em setembro de 2011 foi dado início ao projeto do desfile de 2012 – definição do

---

<sup>47</sup>GRBES Unidos do Chatão é uma escola de samba do carnaval de Uberlândia, fundada em 1986, mas realizou seu primeiro desfile em 1987. Seu fundador e presidente vitalício foi Olímpio Silva (falecido em 2015), membro da comunidade afro-brasileira de Uberlândia de grande atuação no meio cultural, e que era o patriarca da maior família negra da cidade, conhecida como “família Chatão”, nome originário do terreno (quintal Chatão) onde muitos núcleos dessa família ainda têm suas casas construídas. Suas cores são verde e rosa, em homenagem à GRES Estação Primeira de Mangueira, e seu símbolo é o personagem de Walt Disney Zé Carioca. Foi campeã cinco vezes (1990, 1991, 1995, 1996 e 2000).

enredo, redação de sua sinopse, desenho de carros alegóricos e fantasias.

O conhecimento sobre o carnaval carioca que já possuía se contrastava com a total ignorância sobre a estrutura do carnaval local. Nunca havia sequer assistido a um desfile das agremiações da cidade, e tinha apenas a experiência de Uberaba, de mais de 10 anos passados, como uma remota referência.

O projeto desse carnaval ia buscando meios de se desenvolver concomitantemente a um esforço por apreender, em um prazo muito limitado de tempo, um universo de informações que constituem a competição carnavalesca uberlandense – regulamento, critérios de julgamento, historicidade – e a própria escola a qual passava a integrar – sua comunidade, diretoria, estrutura da escola, grau de envolvimento das pessoas com as atividades do barração. Antes de uma experiência artística propriamente dita, vivi uma experiência antropológica bastante fecunda, ao me inserir em um meio inteiramente novo, onde assumia um cargo de liderança junto a um grupo de pessoas que não me conhecia, e ao qual, igualmente, eu dispunha de mínimas informações.

Conforme foram se estabelecendo os contatos interpessoais, pude constatar que a escola era formada, em sua maioria, de uma comunidade de base familiar, onde o presidente da agremiação, o senhor Olímpio Silva – conhecido na cidade como Pai Nego –, era também o patriarca dessa grande família – a família Chatão – que embora não fosse um sobrenome, se tornou, em Uberlândia, uma referência a este clã familiar que é também um pólo da cultura afro-brasileira da cidade. Dessa forma, na função de *carnavalesco*, busquei atuar como um mediador cultural. Mediadores culturais, nos termos antropológicos, “são personagens que, na dialética entre cultura erudita e cultura popular transitam entre meios culturais distintos, operando inevitavelmente, posições ambíguas” (VOVELLE, 1991, p.214). Neste papel de medianeiro, foi fundamental construir relações de confiança e respeito mútuos com essa comunidade, para que o trabalho pudesse se desenvolver da melhor forma possível.

Neste percurso, fui experienciando em tempo recorde todas as etapas do processo constitutivo de uma escola de samba em preparação para um desfile. Muitas das questões levantadas na pesquisa de Maria Laura Viveiros Cavalcanti, que resultaram no livro *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, puderam ser observadas no dia-a-dia, e dadas às diferenças de realidades, serviram-me de referência na condução desse trabalho.

O enredo que a escola apresentaria era de minha autoria. Intitulava-se *Rosas, expressões de amor*. Enquanto desenhava os figurinos e projetava os carros, os compositores da escola se organizaram em grupos para a composição de sambas que narrassem esse enredo. A escola realizou um evento para que fosse escolhido o melhor samba, e para que alguns desenhos de fantasias de alas fossem apresentados à comunidade. Três sambas se apresentaram em uma disputa, tendo vencido o único que conseguia narrar o enredo em seus aspectos principais. Após alguns ajustes na letra, o produto final foi um samba-enredo de boa qualidade. Os desenhos das fantasias foram então apresentados à comunidade, e os diretores de cada um das alas escolheram o figurino que gostariam de usar no desfile.

Foi apenas um mês e meio de trabalhos no barracão conseguido pela escola, o qual consistia em um galpão antigo e com estrutura física muito precária. Era uma luta diária contra limitações de toda natureza: falta de recursos financeiros, e conseqüentemente, recursos materiais, ausência de mão-de-obra e falta de produtos de carnaval no comércio local, o que exigia constantes ajustes no projeto inicial.

Apesar das adversidades, o trabalho como criador e principal executor dentro dos labores do barracão foi uma experiência muito rica. Vivenciar diretamente o processo de confecção de um desfile, sobretudo na condição de *carnavalesco*, exigiu o domínio de múltiplas habilidades e saberes, buscando soluções para os percalços vivenciados diariamente. Como praticamente não havia repertório vivencial em um barracão, os aprendizados construídos em outros meios foram a base para um processo autodidata. Mesmo com graduação em Artes Plásticas, os conhecimentos “acadêmicos” não eram suficientes para atender amajoriadas demandas (tendo sido mais úteis na elaboração do projeto de desfile – conhecimento sobre cor e forma – do que na execução do mesmo). Mas a bagagem imagética relacionada aos desfiles carnavalescos – o repertório memorial semântico –, era requisitado à medida que novas situações se descortinavam. Foi interessante perceber como o processo de confecção dos elementos desse desfile proporcionaram rememorações do período da adolescência em que fazia maquetes de carros alegóricos, de onde resgatei muitas ideias que foram aplicadas neste novo contexto.

O desfile aconteceu no domingo de carnaval. O GRBES Unidos do Chatão era a penúltima escola a desfilar, e os trabalhos continuaram até o último minuto possível. Minha impressão, associada ao cansaço e frustração diante dos diversos

problemas que não seriam sanados a tempo, era que o desfile seria um completo fracasso. Notícias de atrasos de fantasias vindas dos ateliês de costura, e problemas no chassi de um dos carros alegóricos, desanimaram-me bastante. Resolvi assistir ao desfile, ao invés de desfilar com a escola: teria assim a oportunidade de assistir ao primeiro desfile do carnaval uberlandense – no caso, um trabalho de minha autoria.

Mas a escola, contrariando os prognósticos, desfilou bem: apresentou algumas inovações para o contexto uberlandense (na verdade, adaptações de mudanças que já estavam acontecendo a cerca de uma década nos desfiles cariocas e que ainda não tinham sido incorporadas à realidade local) que causaram um bom impacto na abertura do desfile: uma comissão de frente muito qualificada que, pela primeira vez no carnaval local, vinha com um tripé<sup>48</sup>; e o casal principal de mestre-sala e porta-bandeira desfilou logo atrás da comissão de frente, o que também nunca havia acontecido nos desfiles uberlandenses.

Em relação aos problemas que acometeram a escola antes do desfile, a maioria fantasias atrasadas chegaram ainda a tempo para o desfile, e o carro alegórico com problemas atravessou a passarela do samba, literalmente, carregado nos braços, pelos empurradores e diretores da escola.

No nível das emoções, defino que a principal sensação ao transcorrer dessa experiência era a de alívio: havia cumprido o desafio apesar de todas as adversidades. E a única certeza que tinha: nunca mais iria me aventurar a trabalhar nessas condições, e portanto, minha “carreira” estava encerrada logo na estreia.

Na tarde do dia seguinte aconteceu a apuração das notas dadas pelo corpo de jurados. A Unidos do Chatão não era cotada como apta a disputar o título, devido aos problemas com fantasias e alegorias, e outro, mais grave, ocorrido com o mestre-sala da escola em frente a uma das cabines de julgamento<sup>49</sup>. Apesar disso, as notas da escola foram superiores ao esperado, obtendo notas máximas na maioria dos quesitos avaliados, incluindo alegorias e fantasias. No cômputo geral, o GRBES Unidos do Chatão foi vice-campeão, ficando dois décimos atrás da campeã, a Tabajara Sociedade Recreativa. A fatalidade ocorrida com o casal de porta-bandeira e mestre-sala acabou sendo determinante para o resultado final, mas isso

---

<sup>48</sup>Tripé é a designação dada a um pequeno carro alegórico.

<sup>49</sup>Durante a apresentação oficial do casal de mestre-sala e porta bandeira aos jurados, o mestre-sala teve problemas com uma de suas botas, que se abriu no decorrer da dança, comprometendo a *performance*.

não entristeceu a escola, que comemorou a colocação como se tivesse sido a campeã. O resultado me deixou bastante satisfeito, e com ele, logo se iniciaram as especulações sobre minha permanência como *carnavalesco* da escola para o próximo ano.

No dia seguinte, aconteceu o desfile das campeãs, quando a vencedora e a segunda colocada retornariam à passarela do samba para comemorar seu bom desempenho. O principal destaque masculino do carro Abre-Alas havia viajado, e para que o carro não desfilasse desfalcado, resolvi desfilar em seu lugar. Providenciei (na verdade, improvisei) uma nova fantasia – uma túnica grega – e de forma não planejada, fiz uma terceira estreia em um único carnaval: *carnavalesco*, plateia e desfilante do carnaval de Uberlândia. Pode-se dizer que foi possível, no somatório dessas experiências, vivenciar uma ampla gamade experiências que um desfile *carnavalesco* pode proporcionar: fazer / ver / atuar.

Apesar do “autocompromisso” de não mais trabalhar no carnaval de Uberlândia, o bom resultado do ano anterior, acompanhado de promessas de melhorias na estrutura geral da escola, fechei contrato com a escola para o carnaval de 2013. Apresentamos em nosso desfile o enredo *Do Papiro a Era Digital, o Chatão vem cumprir o seu Papel*, e ficamos novamente em segundo lugar.

Com a manutenção das dificuldades de toda ordem, me afastei do carnaval local em 2014, quando o Chatão tem uma queda de colocação. Com isso, recebi um novo convite, que conduziu, após negociações, ao meu retorno à função de *carnavalesco* em 2015. Nesse ano, com algumas melhorias efetivas de infraestrutura no barracão, foi possível desenvolver um trabalho plástico mais alinhado ao projeto inicial elaborado a partir do enredo *Acende a fogueira do meu coração: É festa Junina no Arraiá do Chatão*. O tema, mais acessível à compreensão da camada social da escola, trouxe uma nova dinâmica de participação comunitária e envolvimento com a feitura do desfile. A escola fez um bom desfile, mas manteve-se em 2º lugar.

De 2015 para 2016, o GRBES Unidos do Chatão sofreu uma perda importante: a morte de seu presidente e fundador Pai Nego, causando grande comoção entre os familiares e demais membros da escola. O início das atividades *carnavalescas* foi comprometido, e a situação instável permaneceu até a definição de quem seria o novo presidente. Após a reestruturação administrativa da escola, foi feita a escolha do enredo *Quatro: o número da virada*, que abordava a recorrência

do número quatro em diversos contextos. Com o projeto de desfile pronto e samba escolhido, a escola ainda atravessava problemas de ajustes administrativos que comprometeram a execução do projeto, e conseqüentemente, a qualidade do desfile. Na apuração, o GRBES Unidos do Chatão ficou em 3º lugar, muito embora, em termos visuais, o desfile tenha conseguido algumas boas soluções para os padrões locais<sup>50</sup>.

Com o passar do tempo, trabalhando no carnaval uberlandense, fui percebendo como cada ano apresentou peculiaridades, avanços e retrocessos em vários setores que constituem uma escola de samba e que influenciaram nos resultados finais, ou seja, nas disputas pelo título. Percebi que, para aqueles que, como eu, são responsáveis pela “defesa” de quesitos avaliativos, mais que o resultado classificatório da escola, há uma preocupação com o próprio desempenho: por exemplo, um casal de mestre-sala e porta-bandeira deseja, em primeiro plano, obter as suas notas máximas, para então se preocupar com o resultado final da escola. No meu caso, como *carnavalesco*, os quesitos enredo, alegorias e fantasias são diretamente relacionados ao meu trabalho. Diante da impossibilidade de modificar aspectos de outros departamentos da escola que irão influenciar na conquista de um título, o objetivo maior do meu trabalho se converteu numa melhora progressiva da minha atuação como *carnavalesco*, centrando-me nas experimentações artísticas que este fazer me proporciona, nas descobertas do processo, na busca por novas e melhores soluções técnicas do fazer que resultem em visualidades de melhor qualidade e maior efeito.

Acredito que as próprias adversidades do processo, que conduzem à necessidade de constante reinvenção, a rapidez e intensidade em que tudo acontece, as relações humanas e artísticas que se estabelecem nesse ambiente, unindo pessoas dos mais variados níveis socioculturais, confluam para a grande experiência estética, vivencial, que o carnaval tem me proporcionado enquanto artífice, fomentando meu interesse por agregar esse conjunto de valores memoriais para a prática e pesquisa artística no âmbito instituído.

---

<sup>50</sup> Não houve desfiles de escolas de samba em Uberlândia em 2017, devido a não liberação de verbas públicas para a subvenção das agremiações, nem para a montagem das arquibancadas.

Figura 28: Sequência de imagens – GRBES Unidos do Chatão 2012.



Legenda: Detalhes de fantasias e alegorias do desfile de 2012 – *Rosas, expressões de amor.*

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 29: Mosaico de imagens: GRBES Unidos do Chatão em 2013 e 2015.



Legenda: Croquis, cena no barracão e detalhes dos desfiles de 2013 e 2015.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 30: Mosaico de imagens- GRBES Unidos do Chatão em 2012, 2015 e 2016.



Legenda: Eu, em três momentos na escola: como destaque de carro alegórico em 2012, desfilando no chão em 2017, e com o casal de mestre-sala e porta-bandeira da escola, em 2015.

Fonte: Acervo pessoal.

Nesta última década, retornei ao Rio de Janeiro para assistir aos desfiles em 2014, e desde então, tenho ido todos os anos. Essas quatro experiências recentes tiveram como diferencial o fato de que eu já estava, neste período, trabalhando como *carnavalesco* em Uberlândia, e por este motivo, meu olhar investigativo, sobretudo nas idas à concentração para ver os carros alegóricos de perto, se apurou consideravelmente, estando muito mais atento às materialidades e às estruturas, na tentativa de melhor compreender os processos do feito e, assim, descobrir “soluções” possíveis de ser adaptadas para a realidade local.

Além disso, estar em contato constante com os desfiles do Rio de Janeiro é poder vivenciar o melhor que as escolas de samba têm a oferecer, acompanhar amiúde seu desenvolvimento recente, uma vez que as escolas de samba estão em constante transformação.

Dessa forma, ao poder experimentar o carnaval contemporâneo das escolas de samba em vários papéis, tenho colocado em movimento todo este repertório memorial carnavalesco, construído ao longo de quase trinta anos. (Figura 31).

Figura 31 – Carro alegórico do GRES Mocidade Independente em 2017, na concentração do desfile.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

De acordo com os relatos deste inventário memorial recente, desde 2012 tenho transitado entre os três níveis de interação com o carnaval das Escolas de Samba de forma intensa e dinâmica, aos quais se soma a dimensão do pesquisador da sua visualidade em nível acadêmico.

- Mantem-se o nível de interação indireto e externo com os desfiles cariocas, ou seja, como telespectador e não-artífice;
- Fui *carnavalesco* da escola de samba uberlandense Unidos do Chatão de 2012 a 2016, e a partir dessa interação profunda com os desfiles locais, tenho vivido experiências diversas, tanto como plateia desses desfiles, quanto como desfilante, seja sobre carros alegóricos, seja no atravessando a pista de desfiles no chão, estabelecendo uma interação de nível direto e interno, ou seja, como artífice, como plateia e como desfilante;

- Entre 2014 e 2017, estive assistindo aos desfiles das escolas de samba cariocas das arquibancadas do Sambódromo, estabelecendo um nível de interação direto (plateia) e externo (não artífice).

A representação esquemática abaixo sintetiza as informações dos três inventários memoriais carnavalescos apresentados, evidenciando os níveis de interação com as escolas de samba, a partir dos contextos espaço-temporais em que se deram. Ainda neste, é possível verificar como estes níveis se desdobraram como pesquisa teórico-prática em Artes.(Figura 32).

Figura 32: Fluxograma dos níveis de interação pessoal com as escolas de samba.



Legenda: Neste fluxograma, estão identificados três níveis de interação pessoal com as escolas de samba, que, por aproximação de data, foram relacionados, cada um, a uma determinada década. Observa-se, pela sobreposição das cores nos balões circulares no segundo e terceiro níveis, que um novo nível não extinguiu o perfil de interatividade que ocorria no(s) nível(is) anterior(es).

Fonte: o autor.

Através desse esquema é possível analisar a produção artística que tenho realizado com a referencialidade das escolas de samba, identificando com qual(is) nível (is) de interação se relacionam. Dessa forma, ele se torna uma ferramenta para melhor compreensão da relação se se estabelece entrememória e criação artística, mais notadamente das experimentações em pintura.

### **1.3 Acervos carnavalescos: materiais diversos sobre as Escolas de Samba como ativadores de lembranças**

*Cada objeto, uma história pra contar/ Vivo a aventura de outra vez eternizar / Tijuca coleciona na avenida / emoções pra toda vida/ um tesouro singular<sup>51</sup>.*

O trecho em destaque introduz o samba-enredo que o GRES Unidos da Tijuca levou para a avenida em sua apresentação de 2008, cujo enredo-tema era sobre coleções: cada ala apresentava de um tipo diferente de coleção, e os carros alegóricos, intercalados entre grupos de alas sintetizavam as ideias gerais apresentadas em cada setor<sup>52</sup> do desfile.

No decorrer dos relatos apresentados, foi evidenciado que, desde meados dos anos 1990, a realização de pesquisas informais sobre as escolas de samba, associada à aquisição de alguns materiais a elas relacionados, como revistas, LPs, e posteriormente filmagens (fitas VHS e DVDs), conduziram à prática colecionista.

Refletindo sobre a questão, pode-se afirmar que o ato de colecionar objetos cumpre uma função memorial. Segundo a pesquisadora brasileira Regina Abreu, a prática de colecionar relaciona-se diretamente com a trajetória de vida do colecionador, suas etapas e ciclos de vida. Logo, “coleccionar significa estabelecer ordens, prioridades, inclusões, exclusões e está intimamente associado à dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social”. (ABREU, 2005, p. 103).

Nas coleções, de maneira geral, cada objeto é carregado de significações e afetos que extrapolam seu valor histórico ou financeiro. Para o colecionador, cada

<sup>51</sup> Trecho do samba-enredo *Vou juntando o que eu quiser minha mania vale ouro. Sou Tijuca, trago a Arte, colecionando meu tesouro*, de autoria de Júlio Alves, Sereno, Paulo Rios e Beto Lima para o desfile do carnaval de 2008 do GRES Unidos da Tijuca (Grupo Especial das Escolas de samba do Rio de Janeiro).

<sup>52</sup> Normalmente, o enredo de uma escola de samba é apresentado em desfile através de setores, cada um desenvolvendo um subtema ou trecho do enredo. Um setor é geralmente composto por uma sequência de alas e o carro alegórico que virá ao fim delas.

peça tem, além de sua própria historicidade e valor (monetário, simbólico, etc) dentro do conjunto de objetos agrupados, um valor ressignificado, passando a remeter aos lugares, às buscas, ao contexto da vida pessoal do colecionador em que tal item foi adquirido, ou seja, a memória particular que seentrecruza com a história do próprio objeto, de forma que, para além da coleção de objetos, se coleciona “emoções pra toda vida, um tesouro singular”, como dizia o samba supramencionado.

No meu caso em específico, a coleção inicia-se com material de áudio – LPs , fitas k-7 e CDs –. Esses objetos, por sua vez, também traziam imagens de desfiles em suas capas e encartes. Posteriormente vieram as revistas, as fotocópias de textos e imagens, as fitas devídeo VHS, que são meios de estender a interação com as escolas de samba para além da transmissão televisiva nos dias de carnaval. Nos anos 90, era uma coleção que encontrava dificuldades para conseguir novos materiais, Com a massificação da internet, ampliou-se o acessoà fontes de pesquisa e tambémse tornou mais fácil encontrar materiais para coleção. O estabelecimento de redes de contato com outros “amantes do carnaval” permitiu tanto o comércio quanto o intercâmbio de materiais, sobretudo DVDs com gravações desfiles de diversos anos. Considero importante destacar o trabalho realizado porcoleccionadores de vídeos de desfiles de escolas de samba, quecomeçaram a reunir acervos de inúmeras pessoas – adquirindo e trocando arquivos, uma vez que são materiais passíveis de serem reproduzidos –, convertendo vídeos antigos no formato VHS para mídias em DVD, e verdadeiras relíquias de acervos particulares foram sendo, aos poucos, disponibilizadas, inicialmente, com fins comerciais. Com o desenvolvimento das plataformas de internet, que passaram a hospedar e compartilhar vídeos de longa duração, boa parte desse material encontra-se disponível de forma gratuita.

Ao longo dos anos, construí um acervo de materiaisvariados, cujos registros mais antigos datam da década de 1970. São, aproximadamente, 60 publicações em revistas, 300 mídias de DVDS, 23 livros sobre a temática das escolas de samba e do carnaval como um todo, 25 fitas VHS, 22 CDs, 6 LPs, além de arquivos digitais de milhares de fotografias, áudios de sambas, sinopses de enredos, croquis de figurinos e projetos de carros alegóricos.

Este material é uma potencial fonte de pesquisas, um patrimônio material que serve de apoio ao patrimônio imaterial da memória pessoal. (Figura 33).



cabeça<sup>53</sup>, mas que inclui fragmentos de carros alegóricos, figurinos, entre outros itens.

Esta coleção é predominantemente formada por objetos de confecção própria, produzidos para os desfiles do GRBES Unidos do Chatão. São objetos de valor afetivo, que me reportam às vivências que permearam sua confecção. O primeiro objeto, contudo, é originário do carnaval carioca, e foi adquirido na minha primeira ida ao Rio de Janeiro, em 2002 – o presente de um desfilante do GRES Mocidade Independente – conforme já apresentado no inventário memorial carnavalesco 2. (Figuras 34 e 35).

Figuras 34 e 35: Adereço de cabeça de fantasia de ala – GRES Mocidade 2002.



Legenda: Primeiro item da minha coleção de objetos de desfiles de escolas de samba e a fantasia de origem do mesmo.

Fonte: o autor e: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Como *carnavalesco*, tenho guardado algumas peças de fantasias e alegorias de minha criação. Assim, o primeiro adereço de cabeça confeccionado, peças utilizadas por amigos e parentes nesses desfiles, entre outros objetos de maior apreço aos quais foi possível não desfazer. Essa é uma coleção mais difícil de se ter, pois demanda espaço para armazenamento, e também pelo fato de que muitas dessas peças se perdem após o carnaval. Um caso exemplar é o “olho da esfinge”. A escultura de papelão de uma esfinge, após o desfile das campeãs de 2013, foi completamente destruída. No intento de guardar um elemento da escultura, resgatei seu olho espelhado e o transformei em um quadro. (Figuras 36 e 37).

<sup>53</sup> Adereços de cabeça são partes de figurinos/fantasias que adornam a cabeça dos desfilantes. Pode ser chamado de “arranjos de cabeça”, “chapéus”, “enfeites de cabeça”.

Figura 36 e 37 – Objeto construído a partir de escultura de carro alegórico.



Legenda: O olho espelhado da peça escultórica esfinge foi transformado em um quadro.

Fonte: o autor.

Esses objetos têm sido utilizados em alguns experimentos artísticos. O trabalho *Meu Des-file Carnavalesco* foi predominantemente confeccionado com elementos dessa coleção. (Figura 38).

Figura 38: RODRIGUES, Sérgio. **Meu Des-file Carnavalesco** (lados 1 e 2). 2013. *Assemblage* sobre tule. 3 m x 2 m (medidas aprox.). Coleção Particular.



Fonte: acervo do artista.

As fotografias da série *[IN] Mascarar*, em seu processo constitutivo, utilizaram-se justamente do adereço de cabeça do GRES Mocidade de 2002. (Figuras 39 e 40).

Figuras 39 e 40: RODRIGUES, Sérgio. [IN] **Mascarar**. 2011. Fotografia com manipulação digital. 30 cm x 40 cm. Coleção Particular. // Adereço de cabeça.



Fonte: acervo do artista.

Dessa forma, objetos e dispositivos de registro dos desfiles constituem um importante mecanismo de memórias, que têm participado do processo de criação em Arte. A objetualidade e materialidade que os trabalhos artísticos têm assumido atualmente decorrem, principalmente, desses acervos. A coleção de objetos é concomitante ao trabalho como *carnavalesco*, lidando diretamente com os materiais próprios do labor na confecção de objetos para os desfiles, e isso deflagra diretamente na produção artística no contexto instituído, conforme será apresentado no capítulo 3.

O estudo da memória relacionada aos desfiles de escolas de samba realizado neste capítulo não só decretou a existência dessa memória, como explorou várias formas de sua instauração, culminantes na elaboração do fluxograma com os níveis de interação com as escolas de samba, que permite visualizar sua atuação direta em termos de pesquisa plástico-visual.

No capítulo seguinte, aprofundam-se os estudos da visualidade das escolas de samba, tendo por base o contexto das escolas de samba do Rio de Janeiro, no intento de compreender seus processos históricos de espetacularização, a partir dos quais é possível se traçar paralelos entre seus elementos visuais e a linguagem da pintura, a partir do conceito de “campo expandido”.

## 2 A ESPETACULARIZAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA, E OS DESFILES COMO PINTURAS NO CAMPO EXPANDIDO

Os desfiles escolas de samba – e mais notadamente, a sua visualidade – conforme foi apresentado no capítulo 1, se tornaram objeto de amplo interesse pessoal, proporcionando vivências e memórias que confluem para a prática artística.

Quando este interesse pelas escolas de samba cariocas se iniciou, em 1990, seus desfiles já haviam alcançado um elevado patamar de espetacularização, que desde então, tem se intensificado a cada ano. Esse caráter espetacular dos desfiles, que tem na sua visualidade exuberante uma de suas principais características, é o que me atraiu, e tem alimentado o interesse pelos mesmos ao longo dos anos.

A visualidade das escolas de samba tem um caráter coletivo de concepção, e, sobretudo, de confecção. Entretanto, a “arte carnavalesca” não é anônima, e a pesquisa acha relevante destacar alguns de seus principais criadores – os *carnavalescos* –, e, através de suas “obras/ desfiles”, dar um panorama geral da imensa produção plástico-visual que os desfiles das escolas de samba – no caso, do Rio de Janeiro – têm realizado ao longo dos anos.

Desta forma, neste capítulo, busca-se compreender historicamente este processo de espetacularização dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, que se instaurou, sobretudo, a partir do surgimento dos *carnavalescos*. Na função de criadores e diretores artísticos dos desfiles, eles fizeram – e fazem – uso dos princípios estéticos do Barroco para conceber espetáculos que buscam um sentido de totalidade. Considerando a diversidade visual dos desfiles, que podem assumir diferentes estilos de concepção plástico-visual, a pesquisa elegeseis *carnavalescos* para construir um pensamento sobre esta visualidade, percebendo como os trabalhos dos mesmos contribuíram e ainda contribuem para o espetáculo visual das escolas de samba.

Ainda neste, busca-se estabelecer comparações entre os principais elementos da visualidade das escolas de samba em desfile – as fantasias e os carros alegóricos – e o que entendemos como pintura no “campo expandido”. Destacamos ainda como essas características da “arte carnavalesca” é ressignificada no âmbito da arte, através de alguns artistas visuais que tem o carnaval – e seus desfiles de escolas de samba – como referência.

## 2.1 Escolas de Samba: das origens à espetacularização dos desfiles

### 2.1.1 Origens e consolidação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

*“Mas surgiram as escolas de samba / O ponto alto do nosso carnaval / E o nosso samba evoluiu / E se tornou marca registrada do Brasil”<sup>54</sup>.*

O surgimento das escolas de samba nos anos 1920 está diretamente relacionado a outras manifestações carnavalescas já existentes na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX – grandes sociedades, ranchos, cordões e blocos<sup>55</sup> – das quais se apropriou de elementos constitutivos e formatos de apresentação ao longo das décadas iniciais. De acordo com a pesquisadora brasileira Maria Laura Cavalcanti, nos desfiles das escolas de samba, tais aspectos se agrupam em duas categorias: *samba* e *visual*, que são “noções que englobam e relacionam os diferentes gêneros expressivos que compõem o desfile” (CAVALCANTI, 1994, p. 49).

Considera-se que o elemento *samba*, nas escolas, é um desdobramento dos blocos e dos cordões carnavalescos, trazendo os aspectos, sobretudo rítmicos, da cultura negra. A base social das escolas de samba originou-se dos blocos, que eram formados pelos moradores dos morros e favelas cariocas, ligados às “tias” negras (geralmente mães-de-santo – líderes nas religiões afro-brasileiras), como, por exemplo, tia Ciata, figura apontada como vital no processo de surgimento do samba e das escolas.

Já a vertente *visual* das escolas assimilou, dos ranchos e das grandes sociedades, a utilização de temas/enredos, fantasias e carros alegóricos, bem como o formato de apresentação em desfile/cortejo (CAVALCANTI, 1994, p. 23). Aspectos estes que se relacionam diretamente com o foco de interesse da pesquisa.

As três primeiras décadas foram importantes no processo de definição das características próprias das escolas, diferenciando-as dos blocos, ranchos e grandes sociedades. Nesse período, novos elementos foram inseridos gradualmente

<sup>54</sup>Trecho do samba-enredo *Samba, Marca Registrada do Brasil*, de autoria de Dico da viola e Jurandir Pacheco, para o desfile do carnaval de 1977 do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel (Grupo I das escolas de samba do Rio de Janeiro).

<sup>55</sup>Para maiores informações sobre essas formas de festejo carnavalesco, ver Ferreira (2004) e Araújo (2003).

(RIOTUR, apud FERREIRA, 1999, p.80) e, conforme nos explica o pesquisador brasileiro Hiram Araújo,

nas décadas de 40/50, as Escolas de Samba completam o ciclo de formação e constituem suas 'espinhas dorsais' básicas formadas pelo enredo, samba enredo, alegorias e fantasias. Esses arcabouços dão identidade própria às Escolas de Samba. Já é possível diferenciá-las das grandes sociedades, ranchos e blocos. (ARAÚJO, 2003, p. 230-231).

À medida que as grandes sociedades entram em declínio, associada à concomitante estruturação das escolas de samba, inicia-se um interesse crescente da classe média da população carioca pelos seus desfiles, ampliando as bases sociais dessas agremiações. Com a transferência de seus desfiles para a Avenida Rio Branco – “palco nobre” do carnaval carioca na época –, a partir de 1957, as escolas de samba atingem sua ascensão social entre os festejos carnavalescos da então capital do país. (FERREIRA, 2004, p. 355).

A partir do momento em que alcançaram maior notoriedade junto ao público e à imprensa, as agremiações empenharam-se em aperfeiçoar sua expressão visual, na tentativa de corresponder a essa atenção. O aspecto competitivo dos desfiles também fomentou o processo de aprimoramento estético, uma vez que alegorias e fantasias já eram quesitos submetidos à avaliação do corpo de jurados, geralmente constituído por indivíduos com formação acadêmica ou notório saber artístico. A estratégia adotada pelas escolas de samba foi a de buscar artistas plásticos para assumirem a criação dos elementos visuais dos desfiles, ou seja, seus carros alegóricos, adereços e fantasias. Essa procura por indivíduos externos ao meio social das escolas marca de forma clara o início da presença de um pensamento artístico erudito no contexto da festa popular.

### **2.1.2 Os artistas plásticos no G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e a revolução estética dos desfiles das escolas de samba**

O processo de inserção dos artistas plásticos nas escolas de samba acontece de forma gradual entre as escolas, e no caso do GRES Acadêmicos do Salgueiro pode-se perceber de forma sistemática como isso aconteceu. Nela, o artista Hildebrando Moura, que já tinha trabalhado nas grandes sociedades, se tornou o responsável pela parte visual dos desfiles no período de 1954 a 1958. Em 1959, a escola convidou um casal de artistas plásticos, Dirceu Nery e Marie Louise Nery,

para a criação plástica do desfile, que tinha *Debret*<sup>56</sup> como homenageado de seu enredo. A intenção dos dois artistas neste trabalho era “misturar a escola de samba com o Teatro Municipal [...], levar o espírito do teatro para a Escola de Samba”. (COSTA, 1984, p. 87).

No carnaval daquele ano, o artista plástico Fernando Pamplona, formado pela Escola de Belas-Artes da UFRJ (EBA- RJ) e então professor nesta instituição, foi membro da comissão julgadora dos desfiles. Após o carnaval, Pamplona foi procurado pela diretoria do GRESSalgueiro e convidado para participar da elaboração do desfile da escola para o próximo ano. Com o aceite, Pamplona organizou um grupo de artistas junto ao cenógrafo e figurinista Arlindo Rodrigues, que incluía o casal Nery e o desenhista e aderecista Nilton Sá, para desenvolverem com eles este projeto.

Iniciou-se, com a formação desse grupo, a denominada *revolução espetacular*, ou *revolução estética* nas Escolas de Samba. Os desfiles foram reestruturados na relação enredo/desfile a partir de novas temáticas, e, sobretudo, nova interpretação das mesmas em seu desenvolvimento visual, através de novos materiais, mudanças no estilo das alegorias, adereços e fantasias. (RIOTUR, apud FERREIRA, 1999, p. 81).

Nos desfiles subsequentes, novos membros vieram a integrar a equipe liderada por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, incluindo alunos da EBA-RJ, como Maria Augusta Rodrigues, Lícia Lacerda e Rosa Magalhães. Do meio teatral, onde Pamplona e Arlindo Rodrigues atuavam como cenógrafos do Teatro Municipal, surgiu Joãosinho Trinta, bailarino e aderecista que também foi incorporado ao grupo.

No que se refere aos enredos, esta equipe de artistas desenvolveram no GRES Salgueiro, o que Cavalcanti (1999, p. 34) define como ciclo de enredos de temática racial negra. Até então, predominavam nos desfiles os trajes da Corte, com perucaria branca. Assim, as escolas de samba, de componentes predominantemente negros, se vestiam à moda da corte europeia para brincar o carnaval. Ao trazer temas sobre a cultura negra, como nos enredos *Zumbi dos Palmares* (1960), *Xica da Silva* (1963), *Chico Rei* (1964), *Valongo* (1966) e *Festa*

---

<sup>56</sup> Jean-Baptiste Debret (1768-1848): Pintor e desenhista francês que integrou a Missão Artística Francesa no Brasil, promovida por D. João VI logo após sua vinda, levando a posterior fundação da Academia Imperial de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro.

*para um Rei Negro* (1971), houve uma mudança nos figurinos e carros alegóricos que, adequados ao tema, traziam formas e materiais que remetiam à cultura negra.

Nas escolas de samba, a inovação de uma determinada agremiação pode ser, de acordo com de seu sucesso, rapidamente incorporada pelas demais nos anos seguintes. Dessa forma, outras escolas também recorreram ao trabalho de profissionais do meio das artes plásticas para a criação dos elementos visuais de suas apresentações, buscando uma maior consonância com a noção de arte da comissão julgadora e das novas camadas sociais atingidas por seus desfiles. Contudo, o próprio Pamplona destaca, em uma entrevista concedida a Cavalcanti, que “[...] se não fossem eles a inovar a temática de enredo e a confecção de alegorias, outras pessoas o fariam, pois impulsionadas pela própria natureza competitiva do desfile, as escolas já vinham caminhando nessa direção”. (CAVALCANTI, 1994, p.55). Os integrantes do grupo de artistas do Salgueiro acabaram se espalhando entre as demais agremiações, atendendo à demanda desse novo mercado de trabalho. Receberam a alcunha de *carnavalescos*, que vieram a se tornar os personagens mais importantes na criação dos desfiles de escola de samba.

### **2.1.3 O *carnavalesco* e espetacularização dos desfiles**

Na função de *carnavalescos*, o trabalho dos artistas plásticos no carnaval, consistia, inicialmente, na realização de croquis (chamados de *riscos*) para fantasias e alegorias, que eram executados sem a sua intervenção. Mas sua inserção definitiva e direta nas escolas de samba não tardou. Segundo Ferreira, foi

a partir do momento que as avaliações de natureza estética passaram a ter igual valor àquelas coreográficas e musicais das escolas de samba, [que] os *carnavalescos* passaram a ser remunerados e a acompanhar de perto a execução dos trabalhos no barracão. Com isso, os “riscos” [croquis] dos figurinos das alas desaparecem, surgindo em seu lugar os “protótipos”, fantasias que servem de modelo para serem copiados em série. O *carnavalesco* deixava de ser o “artista” que colaborava com a escola e passa a ser um “profissional” contratado pela agremiação como parte integrante de sua organização. (FERREIRA, 2004, p.282).

Os *carnavalescos*, mais que responsáveis pela parte propriamente visual, passaram a ser também, na maioria dos casos, os autores/propositores dos enredos, o que representou a interferência deste profissional para além dos

aspectos visuais, atingindo o domínio dos samba, que então resguardava os aspectos mais tradicionais das escolas. Geralmente com formação acadêmica, os *carnavalescos* possuem referências culturais diferentes às das bases sociais das escolas de samba e, a partir de sua interferência neste meio, se tornaram agentes da mediação cultural. Assim, em conformidade com Ferreira,

O carnavalesco irá [...] realizar seu trabalho num plano intermediário entre a criação erudita [meio de onde surge] e a popular [meio no qual se insere]. De acordo com as definições [...] de artista erudito e artista popular, o carnavalesco nem irá trabalhar 'sob um plano preestabelecido ditado pela mais alta hierarquia' (como artista erudito), nem criará 'independentemente sem formulário acadêmico explícito' (como artista popular). O trabalho do carnavalesco irá se equilibrar entre estes dois caminhos em seu processo criativo. (FERREIRA, 1999, p. 113).

Portadores de saberes específicos da área das artes visuais e do espetáculo, estes artistas perceberam a potencialidade expressiva dos desfiles, e buscaram expandir sua atuação nos mesmos, a ponto de intervirem na sua estrutura tradicional para valorizar o aspecto visual. À medida que essas mudanças se convertem em resultados positivos dentro da competição festiva, o *carnavalescos* e torna cada vez mais valorizado, tendo ampliadas suas atribuições e autonomia, embora nem sempre de forma harmoniosa nessa dicotomia espetáculo *versus* tradição.

A revolução estética iniciada no G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro foi, de fato, a propulsora de um processo mais amplo que se estenderia para outras agremiações, até por que, conforme já citado, os membros da equipe de artistas do Salgueiro se espalharam pelas demais escolas. Dessa forma, a *revolução estética* se desdobrou em constantes *evoluções*.

Um caso paradigmático na profissionalização e influência dos *carnavalescos* na transformação das escolas de samba é a trajetória de Joãozinho Trinta<sup>57</sup>, que se tornou o *carnavalesco* de maior reconhecimento no século XX. Trinta chegou ao Salgueiro em 1963, colaborando com a elaboração das alegorias e dos adereços. Dedicou-se à pesquisa de novos materiais expressivos, realizando as primeiras esculturas com o isopor, que vieram a se tornar um material amplamente utilizado pelas escolas (COSTA, 1984, p.190). Na década de 1970, Joãozinho assumiu a

---

<sup>57</sup> João Clemente Jorge Trinta (1933- 2011): Conhecido com Joãozinho Trinta, foi o *carnavalesco* de maior renome no século XX no carnaval carioca. A ele é atribuído a inserção do aspecto de luxo dos desfiles de escolas de samba, bem como a concepção dos desfiles como uma "ópera de rua". Acerca de seu trabalho como *carnavalesco*, realizaram-se pesquisas acadêmicas, publicaram-se livros e produziram-se filmes.

criação dos carnavais da escola e introduziu uma nova vertente de temáticas de desfile, a partir de seus enredos definidos como *abstratos* ou *oníricos*. Apresentou, em 1974, *Rei de França na Ilha da Assombração*, e, em 1975, *O Segredo das Minas do Rei Salomão*— o primeiro enredo a trazer elementos não diretamente relacionados à cultura brasileira para os desfiles. A escola foi campeã em ambos os desfiles. O crítico de Arte brasileiro Frederico Moraes aponta que Trinta optava por “[...] temas abstratos, e abertos, impregnados de tempo mais que de espaço, oníricos mais que reais, envolventes mais que descritivos, resultando num desfile cheio de ondulações, tonalidades – enfim, essencialmente plástico”. (MORAIS, s/d, p. 43).

Trinta saiu do Salgueiro em 1975 e foi contratado para confeccionar o desfile doGRES Beija-Flor de Nilópolis, agremiação até então considerada de pequeno porte. No primeiro ano, em 1976, apresentou o enredo *Sonhar com Rei dá Leão*, que foi desenvolvido plasticamente através de alegorias de dimensões maiores e efeitos de materiais brilhantes, sobretudo espelhos, conferindo uma impressão de extremo luxo (Figura 41). Neste momento, Trinta, oriundo do meio teatral, levou ao ápice a sua concepção do desfile carnavalesco como uma “ópera popular de rua<sup>58</sup>”, que buscava integrar todas as suas expressões artísticas para criar um conjunto visual homogêneo. O crítico de Arte brasileiro Roberto Pontual era um dos julgadores dos desfiles daquele ano, atuando no quesito “Alegorias e Adereços”. Em suas considerações sobre o desfile, Pontual destacou que

a fulgurante roleta de espelhos em movimento, na abertura da Beija-Flor, teve muito mais adequação ao espírito do enredo do que os dois primeiros carros da Mangueira, muito vistosos [...] mas um pouco além, em grandiloquência, do que o seu tema sugeria.[...] Várias escolas aproximaram-se da ‘altíssima unidade formal’ da Beija-Flor. (PONTUAL apud ANDRADE, 2006, p. 136-138).

Pelas colocações de Pontual, percebe-se a aprovação, pelo júri, dessa concepção operística dos desfiles reforçada por Trinta, que é confirmada pelo campeonato conseguido pela Beija-Flor, que se repete nos dois anos seguintes (1977 e 1978), que fizeram de Joãozinho Trinta um pentacampeão já na sua estreia como *carnavalesco* (duas vezes no Salgueiro e três na Beija-Flor, consecutivamente).

---

<sup>58</sup> FORTES, apud FERREIRA (1999, p. 119) apresenta um relato do próprio Joãozinho sobre esta concepção operística: “Minha origem é o erudito. Depois é que eu conheci o carnaval, que é a mesma coisa da ópera. O libreto corresponde ao enredo da escola, a orquestra é a bateria, a cenografia são os carros alegóricos, o corpo de baile são os passistas e os personagens são os destaques”.

Figura 41:Carro Abre-Alas do GRES Beija- Flor em 1976.



Legenda: a roleta de espelhos mencionada por Roberto Pontual em sua análise.

Fonte:<<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

O artista implantou um modelo de desfile a ser perseguido pela maioria das outras agremiações, sendo este um importante passo no processo de transformação da visualidade dos desfiles das Escolas de Samba. Sua concepção do desfile como ópera de rua intensificou o processo de espetacularização, onde todos os elementos corroboram na transmissão do conteúdo do enredo apresentado: formas, cores, coreografias, efeitos visuais. A “altíssima unidade formal” apontada por Pontual é também reflexo da direção artística que o profissional *carnavalesco*, e no caso exemplar, Joãozinho Trinta, passou a exercer nas escolas<sup>59</sup>.

Os conflitos entre os conservadores – que consideravam as transformações estéticas do carnaval de deturpadoras do carnaval “espontâneo” e “tradicional” – e os progressistas, que defendiam as inovações em curso, marcava o ambiente carnavalesco desse contexto. Outras escolas se posicionavam a respeito das transformações em processo. O GRES Imperatriz Leopoldinense, em 1976, por meio de seu Departamento Cultural, posicionou-se através do seguinte texto, relatado pela pesquisadora brasileira Ana Luiza da Luz:

<sup>59</sup> “Guimarães desdobra as funções desempenhadas pelo *carnavalesco* em quinze. São elas: autor do enredo, escritor e pesquisador, roteirista, cenógrafo, figurinista, aderecista, projetista, produtor de espetáculo, pesquisador de mercado, coordenador, diretor de espetáculo, contra-regra, relações públicas, artista plástico e arquiteto”. (CAVALCANTI, 2008, p. 71). Com o crescimento do espetáculo, as equipes de apoio dos carnavalescos se ampliaram, em alguns casos são formadas comissões de carnavalescos que dividem responsabilidades no processo criador e de acompanhamento da confecção de um desfile.

O gênero escola de samba, não só na sua autonomia estética, como por influências históricas e socioeconômicas, mas também por ser uma “obra aberta”, na terminologia de Umberto Eco, influencia e é influenciável. Não podia, portanto, estagnar em formas imutáveis, hirtas. Evoluiu, isto é, sacrificou características originais e adquiriu padrões novos e valores enriquecidos. Não adianta discutir. O substantivo é o mesmo. O que houve foi acréscimo de adjetivos, nem sempre felizes ou cabíveis. Esse processo de mutação estética é irreversível. Uma Escola de Samba na sua essência, é um Auto; desfilando, é uma Ópera de Rua. Não pretende ir além do lúdico, com sua exuberância plástica, barroca”. (LUZ, 2013, p. 129-130).

Em 1978, após assistir aos desfiles das escolas de samba cariocas, Frederico Morais escreveu uma crônica intitulada *Carnaval: a primazia do visual*. Este texto é fundamental para a reflexão da visualidade das escolas de samba, uma vez que Morais a analisou a partir do caráter espetacular que estava se instituindo nos desfiles. O cronista identificou naquele contexto duas categorias expressivas – samba e visual<sup>60</sup> – que dividiam as escolas em duas linhagens, por apresentarem uma predominância de um ou outro aspecto. As escolas visuais eram “*essencialmente plásticas, barrocas*”<sup>61</sup>, buscam a renovação e a invenção, enquanto escolas verbais eram clássicas, discursivas, tradicionais e, portanto, resistentes às inovações. O GRES Beija-Flor, uma escola visual por excelência, apresentou, nas palavras de Morais, “um espetáculo visual de altíssima categoria, como poucos no mundo” (s/d, p. 41), ressaltando a ideia de unidade formal já destacada por Jorge Pontual em 1976, e alcançando “aquele sentido de totalidade oferecido pelo barroco”. (MORAIS, s/d, p. 42).

Os recursos visuais utilizados por Joãozinho Trinta naquela época para tornar seus desfiles mais impactantes foram: o crescimento vertical e o movimento das alegorias (muitas pessoas evoluindo sobre os carros), os efeitos de brilho metalizado e reflexivo, o agigantamento das formas alegóricas e crescimento das fantasias nas alas para promover a plena ocupação dos espaços.

---

<sup>60</sup> Trata-se das mesmas categorias apresentadas por Maria Laura Cavalcanti, já citadas no início desse capítulo. Tal nomenclatura, para Cavalcanti, mais que diferenciar linhagens opostas entre as escolas de samba cariocas, distingue dois aspectos inerentes a todas as escolas, ressaltando o crescimento de valorização dos aspectos visuais na totalidade das agremiações. Em 1992, data da pesquisa de campo de Cavalcanti, as diferenciações apresentadas por Morais não foram observadas.

<sup>61</sup> Barroco: Em geral, compreende-se como barroca a arte desenvolvida no século XVII. Contudo, alguns historiadores costumam apontar como o início da época barroca os anos finais do século XVI, que com a arte religiosa da contra-reforma teria gerado os primeiros frutos do que viria a ser a arte barroca, plenamente desenvolvida apenas durante a primeira metade do século XVII. (BARROCO, 2017).

Figura 42: Mosaico de imagens de desfiles do *carnavalesco* Joãozinho Trinta – Anos 70



Legenda: Desfiles do GRES Salgueiro (1974 e 1975) e do GRES Beija-Flor (de 1976 a 1979).

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Em 1983, Frederico Moraes amplia sua explanação sobre os desfiles carnavalescos, dando continuidade à sua crônica. Passados cinco anos, percebeu um menor distanciamento entre o que ele mesmo definiu como escolas verbais e visuais, indicando que as escolas verbais, aos poucos, estavam abrindo-se para um maior aprimoramento de seus aspectos plásticos. Embora o autor não tenha se aprofundado nas motivações que levaram a isso, pode-se dizer que os próprios meios da competição, a busca por melhores resultados, e até mesmo a questão da notoriedade e reconhecimento público permearam essa transformação.

Nesse intervalo de tempo entre as duas partes da crônica de Moraes, duas escolas “emergentes” – tal qual a Beija-Flor – foram consagradas campeãs pela primeira vez, com desfiles altamente visuais: GRES Mocidade (1979) e GRES Imperatriz (1980 e 1981), todos os três assinados pelo *carnavalesco* Arlindo Rodrigues<sup>62</sup> que, tendo sido um precursor dessa profissão, junto com Pamplona no início dos anos 1960, volta ao topo do cenário competitivo, expressando, em sua maturidade artística, o seu estilo: um “refinamento quase europeu” expresso no “extremo bom gosto de suas alegorias e fantasias” que o tornava “a tradição dentro do visual” (MORAIS, s/d, p. 45), ou seja, a vertente visual proposta por Moraes em 1978, começava a distinguir estilos entre seus seguidores. (Figura 43).

Figura43: Mosaico de imagens de desfiles do *carnavalesco* Arlindo Rodrigues – 1979 a 1983



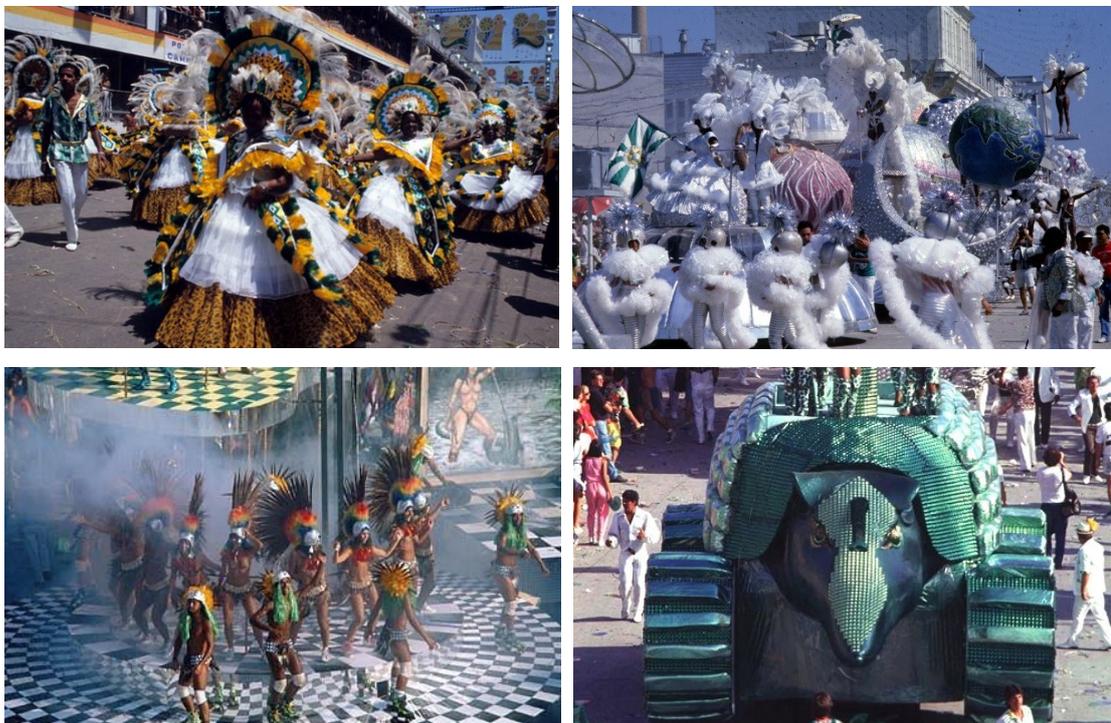
Legenda: Desfiles do GRES Mocidade (1979) e do GRES Imperatriz (1980 a 1983).  
 Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

<sup>62</sup> Arlindo Rodrigues (1931 -1987) foi cenógrafo e figurinista de televisão, além de *carnavalesco*. “Considerado por muitos como o maior *carnavalesco* de todos os tempos, Arlindo Rodrigues resumiria em sua trajetória as qualidades essenciais do mediador entre as diversas expressões da cultura brasileira”. (FERREIRA, 2004, p. 358).

Nos anos 1980, outros desfiles de grande repercussão foram os criados pelo *carnavalesco* Fernando Pinto<sup>63</sup>, para o GRES Mocidade Independente. Desde 1983, ele já mostrava uma variante estilística na linhagem visual das escolas, com uma proposta tropicalista que se diferenciava dos estilos “visual-clássico” de Arlindo Rodrigues e “visual-barroco” de Joãosinho Trinta. Um estilo “superbarroco, ocupando integralmente todos os espaços, numa acumulação excessiva de efeitos visuais, que às vezes, como nas talhas das igrejas setecentistas, quase se anulam... pelo excesso”. (MORAIS, s/d, p. 45). De acordo com Moraes [sobre 1983]:

Fernando [Pinto] usou um verde ultraconcentrado, como convinha a seu enredo, “como era verde o meu Xingu”. E para transmitir a ideia de natureza bruta, virgem, Fernando Pinto precisou exceder-se. E deu certo. [...] Fernando avançou por uma crítica ecológica, que se fez sentir no desfile com muito humor. Tropicalista, Fernando Pinto sabe explorar o kitsch, gargarhar. (MORAIS, s/d, p. 46)

Figura 44: Mosaico de imagens de desfiles do *carnavalesco* Fernando Pinto – 1983 a 1987.



Legenda: Desfiles de Fernando Pinto no GRES Mocidade: 1983, 1985 e 1987.  
Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Pinto ficou notabilizado pela irreverência tropicalista, e criou desfiles antológicos: *Como era Verde o Meu Xingu* (1983) e *Tupinicópolis* (1987), ambos

<sup>63</sup> Fernando Pinto: (Recife, 1945 – Rio de Janeiro, 1987). Foi um *carnavalesco* e cantor brasileiro. Estreou em 1971 no Império Serrano, e em 1972 consagrou-se campeão nessa mesma escola, com o enredo *Alô Alô, Taí Carmen Miranda*. Estreou na Mocidade em 1980 com o enredo *Tropicália Maravilha*, onde firmou seu estilo tropicalista e irreverente.

voltados para aspectos da cultura indígena em diálogo com a cultura urbana “civilizada”, e *Ziriguidum 2001, Um carnaval nas Estrelas*, campeão em 1985, que pode ser definido como uma ficção científica que, futurista, era inédita para a época.

Com a construção do Sambódromo para desfiles de 1984, a primazia do visual passa a ser também instigada pela arquitetura, que “exigia” um espetáculo mais grandioso para a plena ocupação dos novos espaços. Na Passarela do Sambada rua Marquês de Sapucaí, as arquibancadas atingiram grandes alturas e um distanciamento ainda maior das bordas da pista de desfile, intensificando a necessidade de verticalização dos carros alegóricos e fantasias. Conforme destaca Cavalcanti, “a ênfase no visual precedeu e, num certo sentido, preparou o Sambódromo. Com a sua construção, os carros certamente cresceram, em altura e em importância, porém dentro de uma opção anterior”. (CAVALCANTI, 1994, p. 58). Gradualmente, os carros alegóricos se tornaram mais largos e compridos, atingindo medidas inimagináveis nas décadas seguintes.

Os anos 1990 foram marcados pela competição acirrada entre duas escolas que, mantendo os mesmos *carnavalescos* em suas equipes, e com boa estrutura administrativa e financeira, ganharam juntas oito títulos entre 1990 e 2001: o GRES Mocidade Independente (1990, 1991 e 1996) com o *carnavalesco* Renato Lage; eo GRES Imperatriz Leopoldinense (1994, 1995, 1999, 2000 e 2001) com a *carnavalesca* Rosa Magalhães.

Renato Lage<sup>64</sup>, cenógrafo de televisão, trabalhava com Arlindo Rodrigues e chegou ao carnaval por intermédio de Fernando Pamplona no final dos anos 1970. Seus trabalhos em escola de samba chamaram a atenção já na década de 1980, com uma variação do visual “tradicional”, refinado e bem acabado de Arlindo acrescido de um design “moderno”, com formas vazadas e inserção de novos materiais e recursos tecnológicos. Chegou ao GRES Mocidade em 1990, escola que já havia adquirido uma tendência visual inovadora construída por Fernando Pinto (já falecido nessa época). Lage, que trabalhava com sua esposa na época, Lílian Rabelo, associou as características estilísticas que já possuía com a postura inovadora do GRES Mocidade, e juntos criaram uma fórmula muito bem sucedida,

---

<sup>64</sup> Renato Lage: (Rio de Janeiro, 1949). É cenógrafo e *carnavalesco* brasileiro. Seu primeiro trabalho como *carnavalesco* foi em 1979. Desde então, tem construído uma carreira de sucesso nesse nicho de mercado, sendo considerado um dos melhores profissionais em atividade, na atualidade.

imediatamente vencedora<sup>65</sup>. Seu estilo foi definido no meio carnavalesco da época como *high tech*, devido ao uso de luzes e demais efeitos especiais, que proporcionava um visual mais “moderno”, mas demonstrando habilidade em associar tecnologia e poesia em seus desfiles. (Figura 45).

Figura 45: Mosaico de imagens dos desfiles do carnavalesco Renato Lage – 1993 a 1999.



Legenda: Desfiles do GRES Mocidade. A “limpeza” visual, o bom acabamento e o uso de efeitos de iluminação são as principais características dos trabalhos assinados por Renato Lage.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Já Rosa Magalhães<sup>66</sup> começou nas escolas de samba quando era aluna de Fernando Pamplona na EBA-RJ. Tornou-se *carnavalesca* e, em parceria com Lícia Lacerda, foi campeã pelo GRES Império Serrano em 1982. Seus trabalhos no

<sup>65</sup> A parceria Renato e Lílian durou até 1992, tendo alcançado um bicampeonato e um vice-campeonato. Renato assinou sozinho os desfiles da Mocidade entre 1993 e 2000, sendo campeão uma vez (1996), vice-campeão uma vez (1997), quarto lugar quatro vezes (1993, 1995, 1999 e 2000). Os desfiles de 2001 e 2002, na Mocidade, assinou em parceria com Márcia Lage. De 2003 a 2017, foram carnavalescos do GRES Acadêmicos do Salgueiro.

<sup>66</sup> Rosa Magalhães: (Rio de Janeiro, 1947). É professora, artista plástica, figurinista, cenógrafa. e carnavalesca brasileira. Com uma consagrada carreira como carnavalesca, já participou de diversas exposições, como a Bienal de São Paulo de 1991 e a Bienal de Veneza de 2001. Foi a responsável pela Cerimônia de Abertura dos jogos Pan Americanos de 2007, pelo qual recebeu o maior prêmio da televisão americana, o Emmy, de melhor figurino. Foi também responsável pela Cerimônia de Encerramento dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro de 2016.

decorrer dos anos 1980 e início da década de 1990 já evidenciavam aspectos “barrocos” e “clássicos”, dentro das variações estilísticas anunciadas anteriormente por Moraes. Ao assumir a assinatura dos desfiles do GRES Imperatriz Leopoldinense em 1992, conforme nos relata Ferreira,

já tendo tido experiências entre as diversas “formas” de arte, Rosa Magalhães ao assumir com total liberdade o carnaval de uma grande escola de samba – e dispondo de uma vasta gama de recursos técnicos e humanos – iria [...] refletir este encontro em carnavais esplendorosos e repletos de referências à cultura popular e à cultura erudita.(FERREIRA, 1999, p. 123).

Figura 46: Mosaico de imagens de desfiles da *carnavalesca* Rosa Magalhães – 1994 a 1999.



Legenda: Desfiles do GRES Imperatriz Leopoldinense.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Magalhães desenvolveu – e ainda desenvolve – desfiles a partir de enredos que misturam ousadia e interesse intelectual, verdadeiros achados de passagens históricas pitorescas através das quais consegue imprimir uma abordagem carnavalesca, a partir das quais problematiza questões contemporâneas. Sobre a *carnavalesca*, Frederico Moraes fez a seguinte análise:

Há alguns anos atrás, analisando o carnaval a partir dos desfiles [...] eu fiz uma distinção entre o que eu chamo de escolas verbais e escolas visuais. [...] A Rosa Magalhães seria um exemplo exatamente deste carnaval no qual a primazia é da visualidade. Mas ao mesmo tempo ela guarda algumas características, digamos, das Escolas Verbais. Então eu acho que a Rosa Magalhães, primeiro ela tem uma formação erudita, no sentido que

ela tem uma informação sobre a cultura brasileira, sobre a cultura popular brasileira. Ela tem uma formação como artista plástica e como cenógrafa. Então a fusão dessas qualidades, o fato também dela ser professora, resulta num carnaval onde ela consegue exatamente fundir os elementos principais dessas duas escolas. (MORAIS, 199-).

A competição paralela que acabou surgindo entre as duas agremiações de linhagens estéticas contrastantes, mas nivelados pela alta qualidade, elevaram o padrão geral dos desfiles cariocas, uma vez que, caso outra escola desejasse disputar o título, teria que superar o nível de espetáculo alcançado pelas duas.

Nos anos 2000, os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro consolidaram transformações significativas que intensificaram seu caráter espetacular<sup>67</sup>. Em 2004, o GRES Unidos da Tijuca, que geralmente obtinha colocações intermediárias na competição carnavalesca, apostou na contratação de Paulo Barros<sup>68</sup>, um *carnavalesco* estreado entre as escolas do Grupo Especial<sup>69</sup>. Logo no primeiro ano, Barros propôs algumas inovações que fizeram muito sucesso, e que foram rapidamente absorvidas por outros *carnavalescos*. Nos carros, o primeiro conceito proposto foi o de “alegoria viva” – carros formados por centenas de pessoas coreografadas. Outros conceitos de alegoria são os “carros *assemblage*” [denominação minha], em que um mesmo material do cotidiano é utilizado à exaustão na construção do carro – substitui-se a representação pela presentificação objetual –, e os “carros de acontecimentos” [denominação minha], que são alegorias que se transformam de tempos em tempos no decorrer do desfile, geralmente em associação à *performances*: portas que abrem e fecham, trocas de cenários, entre outras situações. Na verdade, Barros trabalha com a redução de informações em um mesmo carro, e a partir dessa “limpeza”, ele potencializa um aspecto e o explora ao máximo. Por exemplo, as coreografias e *performances* em carros alegóricos já aconteciam, mas de forma menos incisiva, ou mescladas a um

---

<sup>67</sup> Aponto aqui algumas questões, para além das que serão abordadas no corpo do texto: crescimento da teatralização das performances das comissões de frente (que passaram a incluir alegorias em suas performances); performances altamente coreografadas dos casais de mestre-sala e porta-bandeira (que foram deslocados para o início dos desfiles, e com isso passaram a ter suas apresentações mais coordenadas com a letra do samba-enredo); construção da Cidade do Samba, que são barracões bastante estruturados para a confecção de carros alegóricos e fantasias, favorecendo o crescimento e aprimoramento desses elementos.

<sup>68</sup> Paulo Barros (Nilópolis – RJ, 1962). Iniciou sua carreira como carnavalesco em meados da década de 1990. Dez anos depois, estreou no grupo das grandes escolas de samba cariocas, se notabilizando na mídia como o carnavalesco de maior inventividade dos desfiles contemporâneos.

<sup>69</sup> Os desfiles cariocas se organizam por grupos. O Grupo Especial reúne as grandes escolas. Grupos de Acesso são formados pelas escolas que, estando níveis abaixo, desejam ascender ao grupo imediatamente acima delas. A cada ano, a última classificada no Grupo Especial desce para o Grupo de Acesso A, e a primeira colocada deste ascende para o Especial.

conjunto de informações visuais que minimizavam seu impacto. Paulo propôs, então, carros onde a *performance* se tornava o elemento de principal expressividade.

Nas fantasias, também investe em novas proposições, tanto nas alas quanto em segmentos mais tradicionais, como os casais de mestre-sala e porta-bandeira e ala das baianas. Ao trabalhar em parceria com coreógrafos de comissão de frente, lança a possibilidade de “trocas de elenco” durante o desfile, o que amplia as possibilidades de *performance* deste quesito.

Figura 47: Mosaico de imagens de desfiles do *carnavalesco* Paulo Barros – 2004 a 2007.



Legenda: Desfiles do GRES Unidos da Tijuca (2004 a 2006) e GRES Unidos do Viradouro (2007). Alegorias vivas, “carros assemblage”, “carros de acontecimento”, carro de ponta-cabeça e inovações nos figurinos dos casais de mestre-sala e porta bandeira, são algumas das inovações de Barros.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

É válido destacar que desde o surgimento dos *carnavalescos*, com Fernando Pamplona na década de 1960, essa função cruza traços de autoria artística em um contexto de coletividade criativa. O *carnavalesco* trabalha com equipes

multidisciplinares, que contribuem no processo de criação. As novas demandas do espetáculo, motivadas pelo desejo e necessidade de inovação, passam a requisitar cada vez mais profissionais, das mais diversas áreas, que contribuirão com seus saberes para o projeto liderado pelo carnavalesco. Assim, mais que uma individualidade criativa, o carnavalesco é um diretor de arte, um curador, que irá acionar outros agentes criadores que participarão do projeto de um desfile sob sua orientação. Ferreira observa essa ampla rede de criação coletiva que se constrói em torno do núcleo criativo – o *carnavalesco* – e compara ao processo curatorial de uma exposição:

Uma escola de samba não será, desse modo, uma obra de arte no sentido tradicional, mas uma reunião de obras comparável a uma exposição, agregando diversas criações sob um conceito unificador. O trabalho do carnavalesco equivale a uma espécie de curadoria propositiva, aquela que sugere temas, materiais ou significados a partir de um sentido inicial imaginado para a mostra. Os diferentes ateliês que se articulam no processo de organização de uma escola de samba são espaços de criação particulares, com questões, limitações, materiais, procedimentos e discursos específicos. Ateliês “tradicionais” como a ferragem, a pintura de arte, a carpintaria ou a escultura dialogam com novos espaços de criação plástico-visual como a coreografia, a iluminação, os “efeitos especiais” ou a mecanização cinética, por exemplo. (FERREIRA, 2011).

Assim, um *carnavalesco* contemporâneo, nas grandes escolas de samba, mais que cumprir o papel de mediador cultural, desenvolve a função de diretor artístico e agenciador de talentos para a grande cadeia criativa e produtiva desencadeada a cada novo ciclo anual carnavalesco.

## 2.2 A visualidade espetacular dos desfiles de escolas de samba interpretados como pinturas no campo expandido

*“Ela / A Imperatriz na Passarela / É Samba, É Arte, linda tela / Vem colorindo o carnaval”.*<sup>70</sup>

Os versos do samba-enredo citado sugerem poeticamente a similitude entre a visão multicolor de um desfile de escola de samba na passarela e a apreciação de uma obra de arte, neste caso, uma pintura - “linda tela”. Essa metáfora é propositora

---

<sup>70</sup> Trecho do samba-enredo *Brasil, Mostra Sua Cara em Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, de autoria de Cesar Som Livre, Waltinho Honorato, João Estevam e Eduardo Medrado para o desfile do carnaval de 1999 do GRES Imperatriz Leopoldinense.

para esta pesquisa em que a visualidade das escolas de samba encontra-se impregnada às práticas e processos artísticos em estudo na linguagem pictórica.

Cada um de nós pode, por meio dela, evocar em sua memória individual, ou mesmo amparado no levantamento de imagens e informações apresentadas até então, pensar a visualidade de um desfile carnavalesco, na sua habitual profusão cromática em movimento, com formas, texturas, brilhos e materialidades infindas e, de forma imaginativa, operar sua transfiguração em uma pintura. A pesquisa se propõe fazer este exercício de forma analítica.

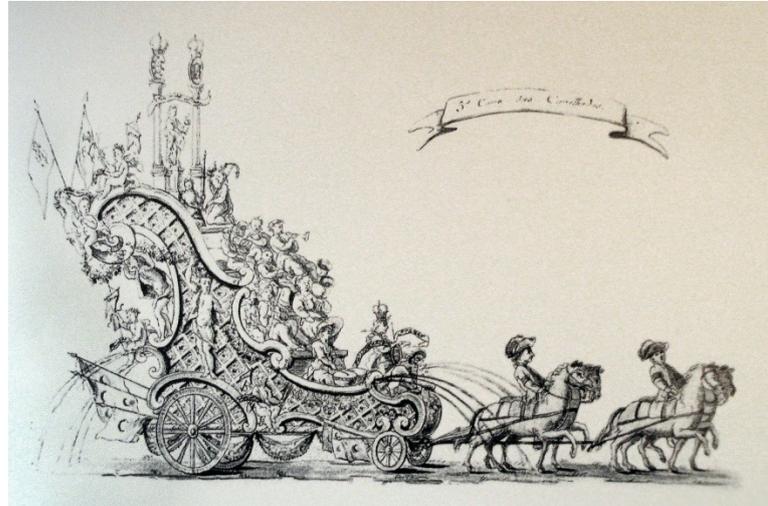
Para tal, retoma-se a afirmativa que a espetacularização das escolas de samba imprimiu-lhes características associadas ao Barroco, não apenas através de um “perfil estilístico” dos *carnavalescos*, mas dentro do contexto geral da “forma de expressão” dos desfiles. Conforme Moraes explica, “o carnaval é indiscutivelmente uma festa barroca” (MORAIS, s/d, p.42), onde não há definição de contornos, e a dissolução dos limites das formas e das massas de cor conduzem a uma percepção que tende ao todo, fazendo prevalecer a sensação de unidade do conjunto sobre a singularidade de cada parte. Tende-se à emoção do movimento e à sensação do fugidio. E completa:

Do alto da arquibancada, [...] tem a visão do conjunto. Mais do que ver, pretende alcançar a totalidade do olhar. [...]. Como na festa barroca, luta-se contra o *horror vacui*, trata-se de evitar o vazio a qualquer custo, tanto no tempo quanto no espaço. Tudo tem que estar cheio e passar rapidamente. (MORAIS, s/d, p. 42).

As festas barrocas do Brasil colonial (séculos XVII e XVIII) já utilizavam alguns dos elementos essenciais aos desfiles carnavalescos das escolas de samba, como o formato processional e o uso de alegorias. Na região das Minas Gerais, a utilização de alegorias barrocas sobre rodas nas procissões religiosas ou profanas, “convertidas” em desfiles triunfais, teve grande destaque. Assim, de acordo com o que expõe o pesquisador brasileiro José Ramos Tinhorão, nos “desfiles triunfais no Brasil colônia [...], o que iria consumir-se seria a fusão dessas duas possibilidades, ao usar-se a exuberância barroca para ostentação simbólico-espetacular do poder religioso e real perante os olhos do público”. (TINHORÃO, 2000, p. 105). Eram demonstrações públicas de fé e poder, e os limites entre sagrado e profano se tornam menos definidos nessas procissões-espetáculos, conforme nos relata o pesquisador brasileiro Affonso Ávila:

Os carros triunfantes não guardariam, entretanto, estrita obediência à simbologia religiosa, devido tanto à origem pagã da alegoria, como principalmente pelo caráter espetaculoso que assumiam algumas festividades, nas quais desfilavam outras figurações que fugiam também ao motivo piedoso. (ÁVILA, 1971, p. 221).

Figura 48: SOARES, Antônio Francisco. **Desenho de um carro alegórico**. 1786. Bico de pena sobre papel. Sem informações sobre dimensões.



Legenda: Ilustração de um carro alegórico que se apresentou nas festividades do casamento de D. João e Carlota Joaquina, no Rio de Janeiro.

Fonte: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Assim, os desfiles carnavalescos, tal como as festas barrocas dos séculos XVII e XVIII, proporcionam “o fausto e a vertigem da arte barroca, timbre fundamental e pervasivo da expressão brasileira, artística ou literária: a festa, o espetáculo, o coreográfico, o maravilhamento”. (CAMPOS, 2000).

Essas considerações sobre o Barroco possuem consonância com o que o historiador da Arte suíço Henrich Wölfflin denominou de *estilo pictórico* aplicado a Arte Barroca, e que se relaciona aos aspectos gerais dos desfiles carnavalescos. No estilo pictórico,

Temos volumes, tudo é grande, vaporoso, os contornos são indicados vagamente, em traços incertos e repetitivos, ou até faltam completamente. Não só o detalhe, mas toda a composição se estrutura em massas de claro e escuro, grupos inteiros são unificados e opostos uns aos outros por um matiz de luz. [...] O estilo pictórico só pensa em massas: luz e sombra são seus elementos. [...] As massas não podem ser limitadas por linhas nítidas, mas se ‘perdem’. (WÖLFFLIN, 1989, p. 41).

A partir destes referenciais, os pressupostos do Barroco e da pintura se tornam possibilidade para a análise da visualidade das Escolas de Samba. Entretanto, conforme já foi apresentado, os desfiles das escolas de samba reúnem

um conjunto de linguagens artísticas em intenso diálogo, envolvidas num mesmo propósito: contar o enredo da escola. O sentido de totalidade alcançado por esses desfiles, se deve, justamente, à integração dessas linguagens em torno de um elemento unificador. O pesquisador brasileiro Isaac Montes apresenta a questão com clareza:

Os desfiles das escolas de samba de sua fase contemporânea (a partir dos anos 1970) podem ser compreendidos, cada um, como uma obra única (que dilui a individualidade das modalidades artísticas quando reunidas) uma grande “obra de arte total” que articula música, artes plásticas, teatro, dança, poesia, *performance*, vídeo, enfim, todas as artes e tecnologias a ela possíveis num todo harmônico reunido na produção de um espetáculo que visa a satisfação da narrativa. (MONTES, 2014, p. 12)

As múltiplas linguagens em interação, associadas ao repertório conceitual barroco, tornam-se, nessa pesquisa, um mote para interpretações da visualidade dos desfiles pelo prisma da pintura, porém uma pintura associada à ideia de “campo expandido”. Essa expressão surgiu na discussão artística no final dos anos 1970<sup>71</sup>, e tornou-se uma referência para a problematização do hibridismo presente no processo criador de inúmeros artistas. No âmbito das linguagens, aponta para seus contornos cada vez mais fluídos, proporcionando trânsitos entre duas ou mais categorias, ampliando o repertório de possibilidades para a experimentação na contemporaneidade. Em conformidade com a pesquisadora portuguesa Ana Rita Ferreira:

Hoje, [...] continua a fazer sentido falar de “campo expandido” para a arte em geral. Mais do que nunca, as obras evidenciam dimensões dialogantes entre diferentes modos de expressão artística e entre domínios que nem mesmo pertencem à esfera da arte — como a matemática, a informática, a genética, a antropologia, etc. — pondo em marcha processos criativos híbridos e desdobramentos estéticos, que desafiam as próprias categorias artísticas. (FERREIRA, A., 2016).

No final dos anos 1990, o crítico de Arte brasileiro Tadeu Chiarelli traça um panorama sobre as transformações que a produção contemporânea brasileira em Arte a partir de em dois aspectos: o processo criativo dos artistas, e as novas configurações das linguagens artísticas e seus “limites”. No que se refere às linguagens, o crítico coloca que os “artistas propõem com suas obras certas experiências que em princípio [são] impermeáveis de qualquer descrição, pelo fato

---

<sup>71</sup>A Rosalind Krauss, em uma publicação de 1979, usou a expressão “campo expandido” aplicada à escultura e aos diálogos por ela estabelecidos com a arquitetura e com a paisagem. Rapidamente, a expressão foi sendo incorporada ao repertório artístico nas discussões que refletem sobre o hibridismo que caracteriza a produção contemporânea. (FERREIRA, A. 2016).

de serem exatamente o que são: proposições de experiências espaço-temporais”. (CHIARELLI, 1999, p. 170). E isso não se dá apenas nas produções tridimensionais, mas também na pintura, como foi exemplificado pelo crítico ao abordar a chamada Geração 80<sup>72</sup> na Arte brasileira, marcada pela retomada de pintura. Sobre este grupo, o autor colocou:

[...] uma parte considerável desse grupo, logo após o ‘estágio pictórico’, caminhou em direção ao espaço tridimensional, quer através da produção de objetos e/ou instalações, quer por meio de ‘objetos híbridos’ entre o espaço bi e tri dimensional. (CHIARELLI, 1999, p. 175).

Apesar da variação terminológica, a tônica das argumentações citadas é a hibridação das linguagens artísticas, e contribuem para a reflexão acerca da visualidade das escolas de samba como um campo expandido, que aqui busca na linguagem da pintura um referencial para se realizar uma análise das fantasias e das alegorias, seus principais meios de expressão, as quais se somam as *performances*, que nessa pesquisa será observada a partir das comissões de frente e casais de mestre-sala e porta-bandeira.

A primeira abordagem dessa análise permeia não os elementos expressivos e compositivos dessa pintura, mas o suporte sobre o qual os mesmos se articulam. O samba do GRES Império Serrano nos apresenta uma chave para essa reflexão:

*“... E o asfalto, como passarela / Será a tela / Do Brasil em forma de aquarela”<sup>73</sup>.*

A passarela do samba do Rio de Janeiro, nas instalações do Sambódromo, é, antes de tudo, uma rua – a Rua Marquês de Sapucaí. Pintada de branco para os desfiles, se converte em uma tela neutra, só não totalmente “imaculada” devido as marcas indicativas de início, meio e fim de desfile que nela são pintadas. A neutralidade buscada, para realçar as cores e formas que receberá, é o primeiro nível de instauração de um espaço privilegiado, suporte e anteparo, destinado à presença da Arte.

Adentrando no domínio desses “materiais expressivos” da “pintura carnavalesca”, abordaremos, primeiramente, as fantasias. As fantasias dos desfiles

---

<sup>72</sup> *Como vai você, Geração 80?* Foi uma importante exposição realizada no Rio de Janeiro em 1984. Tornou-se uma referência importante para a compreensão de algumas direções tomadas pelas artes visuais na década de 1980, sobretudo a retomada da pintura, que na geração 80 se distanciou da racionalidade da arte dos anos 70 - conceitual.

<sup>73</sup> Trecho do samba *Aquarela Brasileira*, de autoria de Silas de Oliveira, para o desfile do GRES Império Serrano de 1964.

das escolas de samba, além de sua função comunicativa/expressiva em relação ao enredo (função como linguagem), ela, como um objeto utilitário, deverá possibilitar ao desfilante as necessárias condições para que possam se movimentar, “evoluir” e/ou sambar. Conforme Cavalcanti explicita, “uma fantasia para escola de samba precisará satisfazer as duas funções. A primeira é ser vivida, usada e mostrada, a segunda é ser olhada, apreciada”. (CAVALCANTI, 1994, p. 52).

No âmbito da linguagem comunicativa e expressiva, a fantasia, por ser um elemento a serviço do enredo, deve atrelar-se a ele na representação iconográfica de seus subtemas. O pesquisador brasileiro Alessandro Ostelino Marques observa que, para compreendê-la,

é necessário conhecer o contexto em que ela será aplicada. Muitas vezes uma fantasia de carnaval, isolada do conjunto da escola, não possui nenhum significado, pois ela é parte de um conjunto que lhe dá sentido. Portanto, para servir como instrumento de linguagem a fantasia deve estar relacionada com um conjunto de elementos – outras fantasias, sambarenredo, representação, dentre outros. (MARQUES, 2001, p. 64).

Dentro das reflexões da visualidade carnavalesca como pintura no campo expandido, as fantasias são, em um primeiro olhar, mais facilmente relacionadas ao estilo pictórico do que os carros alegóricos. Partindo de uma premissa fundamental – ser vestida – a fantasia deve adaptar-se às formas humanas sem, contudo, limitar-se a elas. As fantasias das alas, de forma geral, buscam se avolumar, descer verticalmente, através de adereços sobre as cabeças, ombros e costas, por meio de estruturas rígidas, potencializando sua visibilidade. De acordo com Ferreira,

as fantasias, desse modo, terão que ampliar sua visibilidade, afastando-se do corpo [dos componentes]. “Ombros”, golas, palas, alegorias de mão, esplendores [costeiros] e “cabeças” aumentam de tamanho em relação aos desfiles anteriormente realizados em espaços menores [antes do Sambódromo]. Além disso, passa-se a privilegiar as grandes massas de cor em detrimento dos detalhes. (FERREIRA, 1999, p. 106).

Nas fantasias, em suas extremidades superiores, geralmente são acrescentadas plumas e penas (naturais e artificiais), ou mesmo tecidos diáfanos formando asas, entre outras possibilidades que, no conjunto da ala, numa visão distanciada, irá formar uma massa de cor em movimento, formando um tapete de cores que se estrutura como quadrados “informais”. Ferreira corrobora essa percepção, ao afirmar que

a estética da pintura está presente também na forma das grandes massas de cor representadas pela interação visual de alas e seus componentes. A visão de conjunto de uma escola de samba obtida pelo espectador após a construção do Sambódromo sugere que o próprio chão da passarela seja

entendido como uma enorme tela em branco a ser preenchida pelas “pinceladas” do artista. Uma concepção contemporânea da pintura e do ato de pintar, em que cada elemento que compõe a obra se desloca dentro de seu todo criando imagens sempre variadas.(FERREIRA, F., 2016).

As plumas, que no imaginário brasileiro, de forma geral, evocam as escolas de samba devido ao seu uso recorrente e abundante, raramente são simbólicas em uma fantasia, ou seja, não cumprem uma função de significado. Visualmente, são recursos passíveis de tingimento, usados para criar massas de cor orgânicas, que preenchem o espaço e acompanham o movimento corporal do brincante. Dentro da constante pesquisa de materiais que acontece nas escolas de samba, sempre se busca novas materialidades que, tal como as plumas, possa potencializar a formação das massas de cor, com outras texturas e possibilidades cromáticas.

Figura 49: Mosaico de imagens: massas cromáticas de alas em desfile.



Legenda: Plumais naturais, penas artificiais e outros tipos de materiais são usados para “soltar” a cor na parte superior das fantasias (adereços de cabeça e costeiros), favorecendo a formação de tapetes cromáticos em movimento.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

No que tange ao uso das cores por uma escola, a paleta cromática pode seguir critérios variados na concepção de um desfile: a prevalência das cores tradicionais da agremiação – cores da bandeira da escola –, a adequação ao significado daquilo que representa no contexto do enredo – elemento simbólico –, ou

mesmo atender a um projeto cromático geral do desfile. Alguns casos exemplares: o desfile do GRES Mangueira em 2001, privilegiava suas cores tradicionais, mas conseguia, pelas variadas nuances de verde e rosa organizadas nos setores do desfile, criar um sentido estético que as relacionava aos significados de cada trecho do desfile, mesmo que de uma forma indireta. O desfile do GRES Mocidade, no ano 2000, homenageava o aniversário de 500 anos do Brasil a partir das cores da bandeira. A proposta visual foi criar blocos totalmente monocromáticos na sequência: verde, amarelo, azul e branco. (Figuras 50 e 51). Outro fator que interfere no projeto cromático é o horário do desfile: desfiles noturnos têm escalas de cores diferentes dos – atualmente raros – desfiles diurnos. As paletas cromáticas, portanto, podem se desenvolver a partir de diferentes e elaboradas relações de cores - monocromias, analogias, contrastes.

Figuras 50 e 51: Imagens do desfile do GRES Mocidade no ano 2000.



Legenda: Pelas imagens, é possível ver o projeto cromático do desfile, organizado em blocos monocromáticos para “formar”, numa visão do conjunto, a bandeira do Brasil. O ritmo visual foi dado pelas nuances e tonalidades de cada cor.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

As variações dos tipos de alas no decorrer de um desfile possibilitam diferentes “estilos” de pinturas dentro do conjunto visual. As alas das baianas, por exemplo, podem ser consideradas “pinturas tradicionais”, com suas amplas saias que cobrem o chão da avenida, promovendo movimentações circulares de hipnotizante beleza estética e elevada carga emocional. As alas com figurinos padronizados realizam “pinturas carnavalescas convencionais”, e suas variações pedem novas conceituações: alas que aparecem acompanhadas de tripés centrais, ou estruturas sobre rodas carregadas por cada integrante da mesma, são “pinturas e

objetos”; alas onde os desfilantes se deslocam em conjunto formado por tecido único, impossibilitando que se veja o chão da passarela, podem ser definidas como “pinturas sobre suportes não convencionais”; as alas coreografadas, ao contrário, criam desenhos perceptíveis justamente pela maior exposição do “asfalto – tela”: são mais gráficas e tem menos “massa cromática”. A agilidade dos movimentos nas coreografias levam à ocupação espacial por meio dos deslocamentos e da gestualidade, criando desenhos pictóricos.

Figura 52 – Mosaico de imagens – diferentes tipos de alas em desfile.



Legenda: Diferentes formatos de alas de um desfile proporcionam formatos variados de “pinturas” sobre o asfalto “tela” da passarela do samba.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

No âmbito da coreografia e da *performance*, há dois momentos de um desfile de escola de samba que, atrelados aos recursos da fantasia carnavalesca, proporcionam reflexões em relação à “tipos” de pintura: as comissões de frente e os casais de mestre-sala e porta-bandeira.

A comissão de frente, primeiro destacamento humano de um desfile, tem como função principal a apresentação da escola. Teve, nos primórdios, um caráter solene e elegante, sendo formada pelos baluartes de cada escola, que materializavam, com sua presença, a dignidade do povo humildade que vivia em seu dia de glória, e pedia passagem para sua escola. Com o processo de

espetacularização, a comissão de frente passou a não só introduzir a escola na avenida, mas a preludiar o enredo a ser mostrado, através de recursos coreográficos, performáticos e cênicos. A partir de 1993, ano da última formação tradicional da comissão de frente no GRES Portela, este quesito tornou-se, ano após ano, um “espetáculo a parte”, como gostavam de definir alguns comentaristas das transmissões televisivas. Apresentar a escola e o enredo já não é o suficiente para as comissões de frente contemporâneas: é preciso inovar, surpreender, reter a atenção, elevar a carga emocional da plateia e dos jurados, fazendo valer a máxima de que “a primeira impressão é a que fica”. O impacto de uma comissão de frente pode perpetuar durante todo o desfile, e mesmo “sublimar” o olhar implacável dos jurados de outros quesitos para pequenos deslizes cometidos no decorrer da apresentação da escola. A “sedução” provocada pela entrada da escola é um recurso para elevar a impressão do conjunto do desfile a um nível superior de satisfação estética.

Para isso, as comissões têm investido em vários recursos para proporcionar emoções igualmente múltiplas: maravilhamento, surpresa, enternecimento, euforia, expectativa. Efeitos diversos são utilizados para este fim, em associação com as fantasias: adereços acionados em movimentos coreográficos sequenciados (leques, sombrinhas, capas, asas, etc); acrobacias circenses; caracterizações teatrais; carros alegóricos em diálogo com as coreografias; troca de figurinos e de elencos de dançarinos diante a comissão julgadora; dispositivos tecnológicos. Os desenhos [coreográficos], em comunhão com uma série de recursos visuais, criam composições pictóricas muito dinâmicas e efêmeras, que preparam nossos sentidos para a experiência estética que se inicia. (Figura 53).

O primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira de uma escola de samba são as pessoas mais importantes em um desfile. Além de conduzirem o símbolo máximo da escola, a bandeira (ou pavilhão, como também é chamado), no contexto competitivo, sozinhos, valem notas equivalentes a todos os demais quesitos, bem mais coletivizados: bateria, alegorias, fantasias, comissão de frente. A apresentação do casal diante dos módulos de julgamento, faz parar o fluxo contínuo do desfile, para que possam, em cerca de dois minutos, apresentar sua dança característica, que remonta os bailados da corte européia – o minueto –, e que, cada vez mais, busca nos movimentos do balé a sutileza gestual, a postura elegante, a aparência de leveza, mesmo sob pesados e suntuosos figurinos.

Figura 53 – Mosaico de imagens: Composições pictóricas das Comissões de Frente.



Legenda: Durante a década de 1990 e anos 2000, o coreógrafo Fábio de Melo criou cenas pictóricas de grande beleza na abertura dos desfiles do GRES Imperatriz Leopoldinense, em parceria com a *carnavalesca* Rosa Magalhães.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Conforme descreve a pesquisadora brasileira Renata Gonçalves:

Com a bandeira da escola em punho, a porta-bandeira desempenha sua dança singular e exclusiva e a coloca em ação. Ela, ativa, intocável, não se curva, não se deixa tocar por ninguém [exceto seu *partner*], nem permite que seu pavilhão seja “desfraldado”. O mestre-sala a protege e a corteja, cercando de cuidados aquela que leva o símbolo da escola. [...] O casal gira, executa um minueto, faz a corte com “mesuras e meneios”, apresentando um repertório gestual próprio; ativa a participação de quem os

assiste, levanta a arquibancada, arranca aplausos e emociona quem os vê. Todos os anos essa cena se repete. (GONÇALVES, 2010, p. 19).

Os “nobres casais” de mestre-sala e porta-bandeira, desenham linhas coreográficas no asfalto com seu bailado. A visão do sambista, embasada nos significados mais profundos e ritualísticos dessa *performance*, é expressa nos versos do samba do GRES Portela de 1979:

“Mestre-sala e porta-bandeira / riscam o chão de poesia”<sup>74</sup>.

Com sua majestosa presença cênica, “rompem a tela”, o asfalto da passarela. Estabelecem uma nova percepção do tempo, de ritmo, construindo um ambiente, uma espacialidade que nos faz lembrar o propósito maior do desfile, que é reafirmar a existência dessa escola de samba, por meio de seu símbolo máximo: a bandeira.

Assim, ao contrário do “romper do suporte” pictórico proposto pelo pintor Lucio Fontana<sup>75</sup>, no intuito de instaurar a realidade do plano pictórico em contraponto ao plano ficcional da representação, o casal de mestre-sala e porta-bandeira, “rompe o asfalto - tela” para instaurar o plano da ilusão, do sonho e magia carnavalesca. (Figura 54).

Adentrando o universo dos carros alegóricos, estes elementos notadamente tridimensionais, deslizam sobre rodas no fluxo do desfile. Seu crescimento em importância é diretamente proporcional ao aumento dos volumes, da altura e do comprimento que alcançaram. Eles reúnem sobre si, quase sempre, desfilantes que, através de suas fantasias e *performances*, se tornam recursos expressivos associados às esculturas, aos cenários, às decorações e aos efeitos mecânicos e tecnológicos – movimentos, iluminação, entre outros. Apesar de sua incontestável volumetria, identifica-se princípios bidimensionais que permeiam tanto sua concepção, quanto sua apresentação em desfile.

---

<sup>74</sup>Trecho do samba-enredo *Incrível, Fantástico, Extraordinário*, de autoria de David Correa, Tião Nascimento e J.Rodrigues para o desfile do carnaval de 1979 do GRES Portela (Grupo 1A das escolas de samba do Rio de Janeiro).

<sup>75</sup>Lucio Fontana (1899 – 1968) foi um escultor e pintor argentino-italiano. Criou um movimento artístico denominado Espacialismo em 1946, que, dentre outras questões, negava o espaço ilusório criado na pintura tradicional. (ESPACIALISMO, 2017)

Figura 54: Mosaico de imagens de casais de mestre-sala e porta-bandeira.



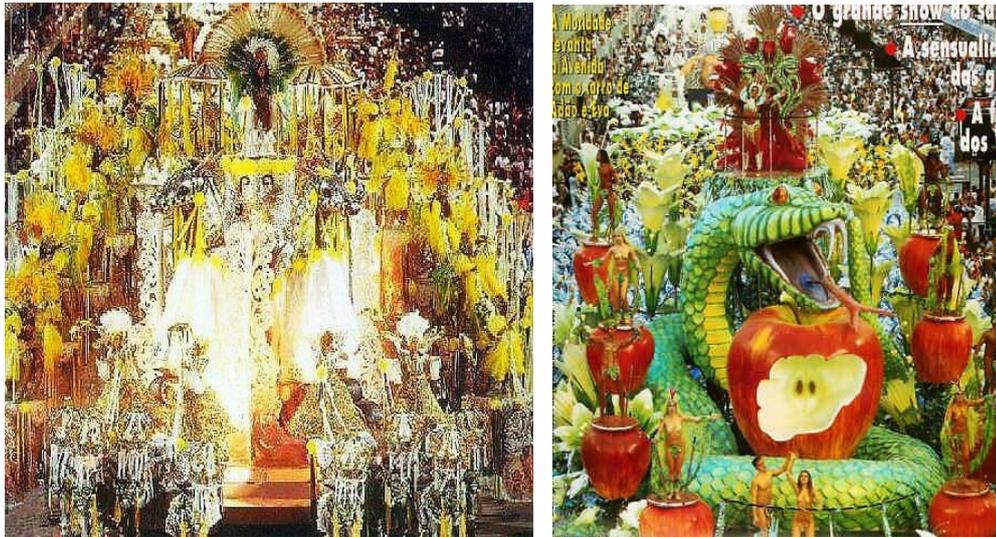
Legenda: Os casais de mestre-sala e porta-bandeira sintetizam os desfiles das escolas de samba: beleza, suntuosidade, majestade.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Na década de 1990, os carros alegóricos eram menores em relação aos que temos nos anos 2010. Naquela época, as medidas de largura e comprimento dos carros eram mais equiparadas (exemplo, 9 metros de largura x 13 metros de comprimento). Percebe-se que, de forma recorrente, os carros alegóricos desse período eram projetados com um formato de composição que privilegiava sua visão frontal, pautada na simetria bilateral organizada em planos ascendentes de altura, onde os carros começavam baixos e terminavam altos, para que seus principais elementos pudessem ser percebidos totalmente em um único olhar – o frontal. Entretanto, o ponto de vista frontal pleno, conforme já mencionado, não é possível

de ser observado das arquibancadas, sendo exclusivo da Torre de TV. Nesse “modelo” de carro alegórico, geralmente o elemento central, portador de maior relevância de significado, é cercado por elementos secundários, dispostos de forma ascendente, onde, geralmente, desfilavam as composições e semi-destaques; os destaques principais, com suas monumentais fantasias, eram o ponto mais elevado, ao fundo do carro, emoldurando a composição. (Figuras 55 e 56).

Figuras 55 e 56: Carros alegóricos com estrutura compositiva frontal.



Legenda: Carro alegórico do GRES Imperatriz (1995) e do GRES Mocidade (1996) com composições organizadas em planos ascendentes que privilegiam a visão frontal, que “achata” a percepção do comprimento.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Ao longo dos anos, os carros alegóricos cresceram em comprimento<sup>76</sup>, mas dadas as limitações da passarela, não cresceram em largura, modificando sua proporção compositiva. Com o crescimento dos carros em comprimento, a composição frontal deixa de ser tão privilegiada. Cada lado do carro passa a ter um esquema compositivo mais independente. O carro tem seu ponto máximo de altura alcançado já em sua parte anterior (não mais na parte posterior), para que se possam construir verdadeiros paredões laterais, voltados para as arquibancadas, reforçando, no conjunto, uma visão mais planejada<sup>77</sup> da alegoria, e, portanto, de princípio pictórico.

<sup>76</sup> Em 2003, o GRES Estação Primeira de Mangueira desfilou com seu abre-alas medindo 88 metros de comprimento, através da junção de três chassis e outras partes menores. Não é novidade termos, na atualidade, carros com 60 metros de comprimento, muito embora a maioria tenha por volta dos 25 metros.

<sup>77</sup> O crescimento em comprimento e altura dos carros necessitou de soluções técnicas que viabilizassem a confecção, o deslocamento desses carros pela cidade e a própria entrada no

Figuras 57 e 58 – Carro alegórico do GRES Portela em 2017.



Legenda: Neste “carro alegórico de acontecimento”, as canoas aparecem e desaparecem nas laterais. Observa-se que, numa possível vista frontal plena, não se pode saber o que acontece nas laterais. Cada lado do carro tem uma informação que surge a partir de um plano de fundo, como em um relevo.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Como foi evidenciado, existe um pensamento pictórico que se inicia na concepção estrutural dos carros alegóricos, tanto nos de composição frontal, quanto nos de composição tendente à lateralidade.

No que tange seus elementos compositivos – esculturas, cenários, desfilantes, performances, luzes, materialidades –, juntos são formadores de um “quadro vivo”. Não é por acaso que, na Renascença Italiana do século XV e XVI, onde os carros alegóricos já existiam, eles eram assim designados, mostrando uma clara comparação entre carros alegóricos e pinturas, como nos relata Ferreira:

Por volta de 1470, os Triunfos<sup>78</sup> se tornaram mais grandiosos, com as alegorias sendo executadas pelos grandes pintores e escultores da época, como Michelangelo<sup>79</sup>, por exemplo. Cada carro costumava representar uma cena, também chamada de “quadro vivo”, em que diversas pessoas fantasiadas encarnavam personagens ou figuras alegóricas que simbolizavam, por exemplo, os fundamentos divinos das monarquias. (FERREIRA, 2004, p. 42).

---

Sambódromo. Para o comprimento, a solução são os chamados “carros acoplados”, ou seja, um conjunto alegórico formado por chassis separados, que se unem apenas na passarela. A solução para os limites de altura é conceber o carro em andares, geralmente três, sendo que os mais altos se recolhem dentro do primeiro, sendo erguidos na entrada avenida.

<sup>78</sup> Nos festejos denominados Triunfos, as dinastias italianas do século XV realizavam “impressionantes desfiles pelas ruas da cidade, onde grupos a pé e alegorias sobre rodas se alternavam numa verdadeira parada de roupas e carros fabulosamente enfeitados, apresentando-se o som de cornetas e tambores”. (FERREIRA, 2004, p. 41).

<sup>79</sup> Michelangelo Buonarroti (1475-1564): Pintor, escultor, poeta, arquiteto do Renascimento Italiano. Responsável pela pintura da Capela Sistina, e escultor de Davi, duas de suas obras mais difundidas.

Figuras 59 e 60: ALSLOOT, Denis van. *Ommeganck – A Festa* (detalhes), 1616. Óleo sobre tela, 687 x 210 cm. Museu do Prado, Madri.



Legenda: Os quadros vivos – carros alegóricos elaborados pelos grandes artistas renascentistas, foram também temática para a pintura, como vemos nessas figuras.

Fonte: <<http://francehistoire.free.fr/moyen/commerce.html>>. Acesso em: 2017.

Nos carros alegóricos – quadros/pinturas vivas – das escolas de samba, as esculturas são os seus principais elementos expressivos. Na transmissão televisiva dos desfiles de 2009, a comentarista da TV Globo e carnavalesca Maria Augusta Rodrigues fez a seguinte colocação sobre a importância das esculturas nos desfiles:

Para representar nos carros alegóricos, o enredo – fantasia e alegoria é o enredo visualmente mostrado –, você precisa de escultura. O símbolo visual, a linguagem não-verbal, ela vem na forma, na cor e nos materiais, e, basicamente, a escultura é fundamental pra isso. (RODRIGUES, 2009).

Porém, as mesmas apresentam uma característica peculiar: geralmente esculpidas em isopor, elas recebem uma preparação posterior para lhes conferir maior resistência, e se tornam verdadeiras “telas” tridimensionais, recebendo outros tratamentos artísticos e de decoração, como a chamada pintura de arte, que irá ressaltar sua expressividade através de cores e efeitos pictóricos. Em alguns casos, as esculturas são recobertas com tecido, que, posteriormente recebem um o trabalho pictórico de sombreamento, para destacar ainda mais as volumetrias da peça. Ferreira aprofunda essa questão:

A beleza do elemento escultórico, louvada e valorizada como a “verdadeira” arte pelos profissionais do barracão, acaba, quase sempre, tendo a função de base para acréscimos posteriores que [...] terminam por mascarar e eclipsar sua força original. A escultura em isopor oferece-se, desse modo, como uma tela sobre a qual se realizam outras criações. (FERREIRA, 2008, p.13).

Figuras 61 e 62: Escultura de carro alegórico do GRES Beija-Flor em 2017.



Legenda: Nessas fotos, vê-se a peça escultórica em isopor, antes e depois da pintura de arte.  
 Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

A luz também tem se tornado um material expressivo muito importante nos carros alegóricos, sobretudo desde os anos 90, e mais recentemente, em fantasias. Além da luz cenográfica, que reelabora o cromatismo da alegoria, criando pontos de maior protagonismo na “cena” alegórica, temos os efeitos luminotécnicos que, em casos específicos, constituem a potência expressiva do carro alegórico. Um exemplo disso é o carro *Coração*, do GRES Mocidade de 1997. Os efeitos de circulação do sangue pelas veias e artérias, bem como o batimento cardíaco, foram expressos por meio de luz néon. (Figura 63).

A luz também tem sido utilizada nos carros alegóricos através do recurso das imagens em vídeo. Em 1992, em um enredo sobre a televisão, o GRES Beija-Flor, trouxe aparelhos de televisão no seu carro *Abre-Alas*, mostrando imagens da transmissão de seu próprio desfile em tempo real. Em 2001, o GRES Mocidade trouxe um grande telão em um dos carros alegóricos, onde um vídeo era exibido. Com o aprimoramento tecnológico e expansão das luzes e telões LED, esse recurso se alastrou nas alegorias carnavalescas. Em 2011, o GRES Salgueiro projetou, em um telão de seu *Abre-Alas*, imagens captadas ao vivo na Sapucaí, fazendo com que o público presente na passarela se tornasse, também, espetáculo. (Figura 64). Já o GRES Beija-Flor, em 2014, trouxe um imenso globo de LED em um de seus carros, onde eram veiculadas imagens enviadas por meio de um aplicativo de celular, possibilitando a interação com pessoas em qualquer lugar do planeta.

Figuras 63 e 64: Carros alegóricos utilizando recursos luminotécnicos como principal elemento expressivo.



Legenda: Carro alegórico do GRES Mocidade Independente (1997) e do GRES Acadêmicos do Salgueiro (2011).

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

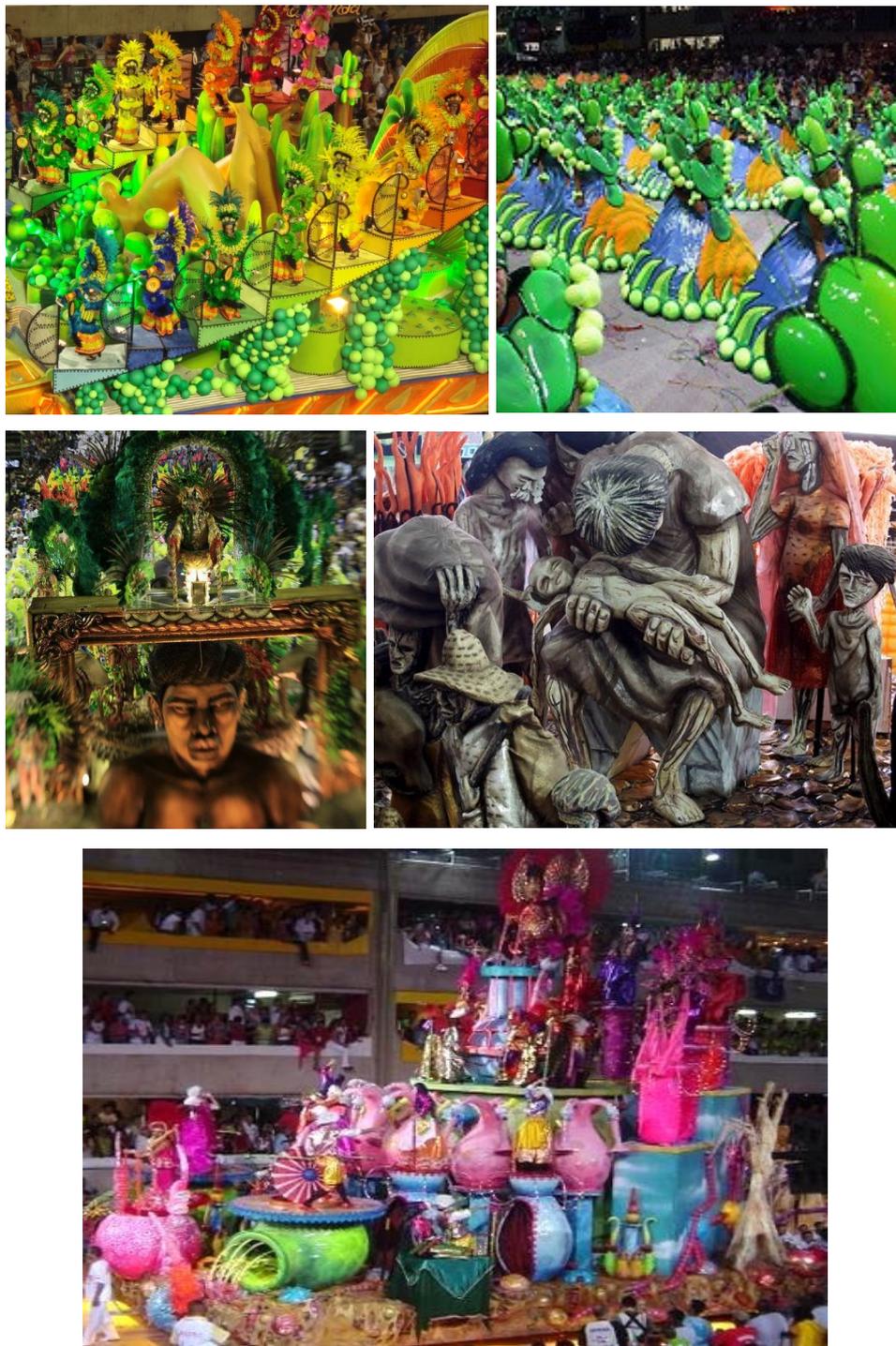
Uma relação mais ampliada entre pintura e a visualidade das escolas de samba pode ser estabelecida em uma via de dois sentidos: as pinturas do contexto instituído da Arte que se tornam referência para a visualidade das escolas de samba; e as escolas de samba que se tornam referência para a produção artística / pictórica ne artistas plásticos no contexto instituído.

Em inúmeras ocorrências, o público das escolas de samba teve a oportunidade de ver representadas pinturas do contexto instituído da Arte por meio de alegorias carnavalescas, sobretudo através de esculturas – a tridimensionalização do plano pictórico. Alguns exemplos: *O Jardim das Delícias*, do pintor holandês Hieronymus Bosh (1450 – 1516); *O Abapuru*, da pintura brasileira Tarsila do Amaral (1886 – 1973); *O Mestiço* e *Criança Morta*, do pintor brasileiro Cândido Portinari (1903 – 1962) – que foi enredo de escola de samba –, tiveram suas versões escultóricas.

Nas fantasias isso também já aconteceu em outras tantas ocasiões, configurando uma forma de intercâmbio entre diferentes formas e contextos de expressão da Arte. (Figura 65).

Outras referências às artes plásticas em sua produção contemporânea foram os azulejos da artista plástica brasileira Adriana Varejão (1964), e mais recentemente, as pinturas da artista brasileira Beatriz Milhazes (1961) que, inclusive, desfilou como destaque do carro alegórico que a homenageava, na escola de samba carioca Paraíso do Tuiuti em 2017 (Figuras 66 e 67).

Figura 65: Mosaico de imagens de Carros alegóricos e fantasias referentes à pinturas.



Legenda: Obras de Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e Hieronymus Bosch ganharam sua versão em esculturas de carros alegóricos e em fantasias carnavalescas.

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

Figuras 66 e 67: Carros alegóricos com referência à arte contemporânea.



Legenda: Pinturas de azulejos inspirados em Adriana Varejão, e plotagens de pinturas de Beatriz Milhazes (a artista está indicada pela seta), em carros alegóricos do GRES Imperatriz (2008) e GRES Paraíso do Tuiuti (2017).

Fonte: <<https://www.facebook.com/memoriaevisualidade/>>. Acesso em: 2017.

No que tange a “via oposta”, onde a visualidade das escolas de samba se torna referência para artistas plásticos/visuais, a própria Beatriz Milhazes pode ser destacada. A relação entre a pintura de Milhazes e a visualidade carnavalesca é apontada por alguns críticos de Arte e também mencionada pela artista como uma referência pessoal de seu processo criativo que, segundo a própria Milhazes, se presentifica no uso da cor – policromia, contrastes – e pelo uso de ornamentações – flores, arabescos, babados, etc.

Figura 68: Legenda: MILHAZES, Beatriz. **Beleza Pura**, 2006. Acrílica sobre tela. 199,5 x 400,5 cm. Coleção Particular.



Fonte: <<http://www.conexaocultural.org/blog/2012/02/conexao-rio-de-janeiro-com-beatriz-milhazes/>>. Acesso em: 2017.

Nas palavras da artista,

[...] no trabalho com a cor, faço uma ligação entre vida e pintura. O carnaval - uma festa popular brasileira frenética - sempre me estimulou com seu visual, atmosfera, loucura, beleza etc. Os desfiles, com suas combinações de cores e conceitos, são muito malucos, mas por outro lado todas essas coisas estão muito longe da pintura, do meu ateliê, do meu cotidiano. Ao contrário de Hélio Oiticica, que também trouxe referências do carnaval para o seu trabalho, eu jamais, em nenhum momento, fiz parte do mundo do samba ou do carnaval. E nunca quis fazer parte. Sou uma carnavalesca conceitual. (MILHAZES, 2002, p. 92).

De fato, 15 anos após essa declaração, Milhazes se “rende” ao universo das escolas de samba, participando de um desfile que mencionava suas obras como um desdobramento da antropofagia cultural do Brasil.

Outro artista que pode ser destacado nessa relação poética com o carnaval é o brasileiro Glauco Rodrigues (1929 – 2004). O artista trabalhou, desde o início da década de 70, com temáticas que norteavam as investigações pictóricas. Sobre estes temas, e a forma com a qual os explorava, o próprio artista associou com o processo criativo de uma escola de samba, onde o enredo é propulsor de toda visualidade.

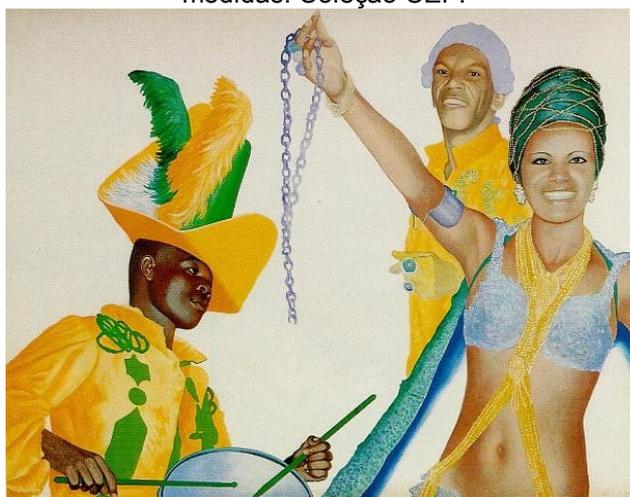
Eu diria que sou uma espécie de escola de samba. O meu enredo em 1970 foi *Terra Brasilis*; em 1971, *Carta de Pero Vaz de Caminha*; em 1972, *Os olhos do Senhor estão em todo o lugar contemplando os Maus e os Bons*; em 1973, *Adivinhações*; em 1974, *Acuratissima Brasiliae Tabula*; em 1975, *Pau Brasil*; em 1976, *Tradições Gaúchas* e, em 1977, *Visão da Terra: a Lenda do Caotipurú*. O quadro precursor de todos esses enredos é *De Natureza tão Sutil*, pintado em 1970, onde aparece a porta-bandeira Neide e o mestre-sala Delegado, com arara, arco-íris, bananas etc. Como toda escola de samba, eu obedeco ao regulamento: minhas cores são o verde-amarelo-azul e branco, sendo permitido o dourado, o prateado e as cores de pele. (RODRIGUES, 1991).

Cada um desses “enredos” foi trabalhado por Rodrigues, na linguagem pictórica, através da referência à pintura histórica brasileira, de onde personagens e/ou composições são apropriados e ressignificados, a partir da inserção de outros elementos da cultura do Brasil. Segundo Frederico Moraes, Glauco Rodrigues realiza, a partir dos anos 1970, uma pintura voltada para temas brasileiros, adotando recursos oriundos da pop e do hiper-realismo, mas encarando nossa cultura pelo prisma alegórico ou da carnavalização<sup>80</sup>. (MORAIS, 1986).

<sup>80</sup> Carnavalização: Em "Problemas da Poética de Dostoiévski", Mikhail Bakhtin lançou as bases da teoria crítica da carnavalização. Esta forma crítica de pesquisa veio dizer-nos que há textos literários que foram elaborados sob o signo da carnavalização. Esses textos mostram a cultura de um povo em seus efeitos cômicos e paródicos proporcionados pelo inconsciente social manifestados nos rituais de máscaras, no riso, na busca do grotesco, nas festas, nas orgias, no carnaval, nos rituais religiosos. A carnavalização, segundo Bakhtin, pode ser um desvio e também uma inversão dos costumes

Assim, o carnaval, que o próprio artista relacionou ao seu processo criativo, através do desenvolvimento de suas temáticas/enredos, se presentificou tanto através da carnavalização desses temas, como também aparece representado sob a forma de personagens característicos dos desfiles carnavalescos: o ritmista da bateria, a passista (dançarina de samba), o mestre-sala e a porta-bandeira, convertidos em ícones do imaginário nacional.(Figura 69).

Figura 69: RODRIGUES, Glauco. **Samba-Enredo**, s/d. Óleo sobre madeira, sem informações das medidas. Coleção CEF.



Fonte: <<http://www.fazenda.gov.br/portugues/cultura/html/espaco/galeria/colecoes/coleco14.htm>>. Acesso em: 2009.

O artista visual brasileiro Hélio Oiticica (1938 – 1980) teve no ambiente das escolas de samba uma importante referência para seu processo de criação, resultante em uma produção que se destacou pelo caráter experimental e inovador. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, geralmente eram acompanhados por textos, comentários e poemas.

Nos anos 1960, colaborou com a confecção de carros alegóricos no GRES Mangueira e, ao envolver-se com o samba e a comunidade do Morro da Mangueira, dá início aos *Parangolés*, que tratavam-se e de “tendas, estandartes, bandeiras e capas de vestir que fundem elementos como cor, dança, poesia e música e pressupõem uma manifestação cultural coletiva. (HÉLIO, 2017). (Figura 70).

A junção entre cor, música e corporeidade nasce de uma necessidade em integrar arte e vida, a partir da desintelectualização da experiência estética. Seus

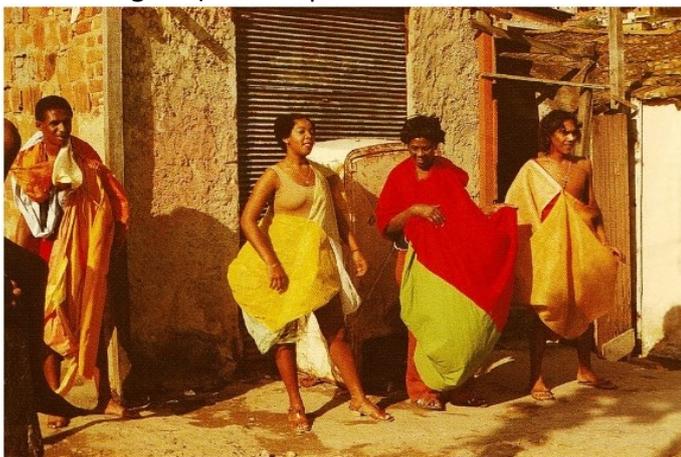
---

consagrados, que sobrepõe o sacro e o profano, o velho e o novo, sem atender a certas normas de interdição social. A carnavalização é de alguma maneira o mundo às avessas e pode ter a leitura de uma parodização. (FERREIRA, 2004).

parangolés são pinturas que rompem com os meios tradicionais (materiais e suportes) e “acontecem” no espaço real a partir do corpo em movimento. De acordo com o pesquisador brasileiro José Maria Justino,

a música e a dança são para ele ‘uma espécie de comunhão com o ambiente’. O espectador de Oiticica, desnudando o seu próprio corpo através da interação com as capas, faz aparecer estruturas de comportamento. O corpo, por meio da dança, é enriquecido por outros sentidos. O espectador dança, movimenta-se, desloca-se envolvido-envolvendo as capas, os estandartes coloridos, e, por meio dessa ação, inaugura outros valores. O samba e as capas são os novos elementos que vão juntar-se aos pigmentos, pedras, areia, etc. Mas esses elementos só adquirem um sentido mais pleno com a incorporação do elemento mais rico, o participante, que se torna corpo e obra. (JUSTINO apud SANTOS, 2008, p. 529).

Figura 70: OITICICA, Hélio. **Parangolés**(vestidos pelos moradores do morro da Mangueira). 1967.



Fonte: <[http://artcontexto.com.br/artigo-edicao04-wesley\\_stutz.html](http://artcontexto.com.br/artigo-edicao04-wesley_stutz.html)>. Acesso em: 2017.

Percebe-se, em Oiticica, que as escolas de samba se tornam referência em Oiticica pelos seus aspectos ligados ao samba e à comunidade, e não propriamente à visualidade dos desfiles. Mas contribuem em nossas reflexões sobre as fantasias das escolas de samba como pinturas no campo expandido, uma vez que também são objetos criados para *performar*, que constroem seu sentido a partir do momento que são vestidas, como um passaporte que permite ao desfilante viver a experiência de desfilarmos, estabelecer uma relação de pertencimento ao agrupamento humano que dá corpo à escola de samba, constituindo o sentido máximo da festa.

A partir do estudo desses artistas brasileiros cujo processo de criação se relaciona às escolas de samba de maneira geral, e das reflexões em torno da visualidade dos desfiles como pinturas no campo expandido, adentro na abordagem da produção artística pessoal, à busca de uma maior compreensão dos aspectos poéticos, memoriais, carnavalescos, visuais e de linguagem envolvidos, e que culminam na produção recente dos *Inventários Pictórico-Carnavalescos*.

### 3 “INVENTÁRIOS PICTÓRICO-CARNAVALESCOS”

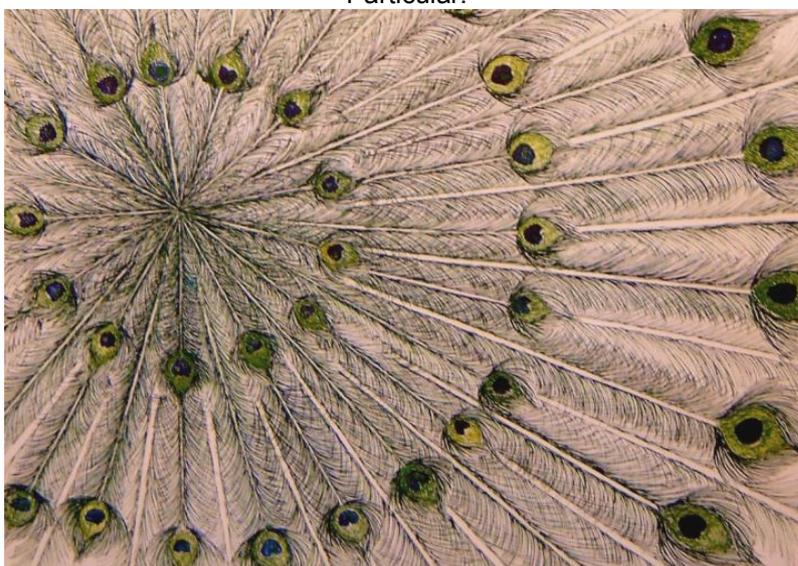
#### 3.1 Memória da Pesquisa plástico-visual: trabalhos anteriores relacionados à visualidade das escolas de samba

A pesquisa é, conforme já relatado, um desdobramento de investigações teórico-práticas anteriores, desenvolvidas durante a graduação em Artes Plásticas, realizada na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) entre 2003 e 2009, e em experimentações artísticas posteriores – entre 2010 e 2014 –, enquanto membro do NUPPE<sup>81</sup> – Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino / UFU.

Essas produções podem ser compreendidas como uma “memória da pesquisa plástico-visual”, que revela as maneiras como a visualidade das escolas de samba tem sondado o fazer artístico particular. Os primeiros trabalhos são exercícios de ateliê realizados no decorrer da graduação, em algumas linguagens bidimensionais: desenho, pintura e arte computacional, entre 2003 e 2008.

Neste desenho, um dos primeiros exercícios de composição e cor realizados no contexto de formação, a disposição das penas de pavão representadas faz menção ao seu uso nas fantasias carnavalescas. (Figura 71).

Figura 71: RODRIGUES, Sérgio. **Sem título**, 2003. Bico de pena sobre papel. 30 x 42 cm. Coleção Particular.



Fonte: Acervo do artista.

<sup>81</sup> O NUPPE, vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, reúne pesquisadores da área da pintura – produtores, teóricos e educadores – em nível local, nacional e internacional. Para maiores informações: [http:// www.nuppe.art.br](http://www.nuppe.art.br).

Nas experimentações realizadas nas disciplinas de Pintura, os motivos ornamentais – arabescos, volutas e panejamentos – podem também ser relacionados à visualidade carnavalesca. Na pintura abaixo onde se vê um panejamento em vermelho, observa-se a presença de colagens de pedrarias brilhantes sobre os elementos representados, que, embora tímida em comparação à produção mais recente, pode ser entendida como um marco inaugural do pensamento da pintura associada ao objeto. (Figuras 72 e 73).

Figura 72: RODRIGUES, Sérgio. **Sem título**, 2004. Óleo sobre tela. 85 x 115 cm. Coleção Particular.

Figura 73: RODRIGUES, Sérgio. **Sem título**, 2004. Óleo sobre tela e pedrarias coladas. 85 x 115 cm. Coleção Particular.



Fonte: Acervo do artista.

Em ambos os casos, o repertório memorial semântico relacionado à visualidade dos desfiles afluía nas experimentações, não como temática, mas como uma origem iconográfica.

A referência direta à visualidade carnavalesca aparece nas experimentações de 2007, em exercícios de criação em arte computacional que solicitavam a apropriação de imagens. Nestas, tiveram início a percepção da visualidade das Escolas de Samba como uma possibilidade poética que se despontava.

A pintura digital de 2007, *Regozijo de uma Raça*, resulta da apropriação de uma fotografia de um carro alegórico do GRES Mocidade do seu desfile de 1999. O carro, denominado *Regozijo de uma Raça*, era composto por três enormes esculturas de rostos masculinos. Para representar a mistura das três raças-base da população brasileira – indígena, europeu e africano –, essas esculturas foram divididas ao meio e mescladas entre si. A principal intervenção realizada sobre a fotografia foi sobrepor cada parte das esculturas com fotografias do meu próprio

rosto. Nestas, através de manipulações digitais, a cor da pele foi alterada para que eu pudesse me caracterizar como índio, europeu e africano. (Figuras 74 e 75).

Figuras 74 e 75: RODRIGUES, Sérgio. **Regozijo de uma Raça**. Pintura digital. 2007. Coleção particular.



Fonte: Acervo do artista.

Despontava aí uma necessidade representativa dessas imagens advindas da visualidade dos desfiles: imagens-memória impregnadas de afetos, desencadeadora de processos criativos que traziam à tona, não só o “gosto” pelas imagens, mas também as reflexões sobre forma, cor, materialidades, que a visualidade do carnaval desencadeava. Assim surgiu o que foi denominado de “*proposições pictórico-carnavalescas*”, experimentações artísticas originárias de apropriações de imagens de desfiles, reelaboradas por meio da pintura – já numa perspectiva de campo expandido – através das quais era possível externar as inquietações e as paixões em relação ao carnaval, e ao mesmo tempo, refletir sobre formas de exploração pictórica, sobretudo sua relação com o espaço real.

*Proposição Pictórico-Carnavalesca “Magia das Águas”*, realizada em 2008 e 2009, foi o experimento realizado como parte integrante da pesquisa de conclusão do curso de Artes Plásticas. Neste, o desejo era representar o carro alegórico *Magia das Águas*, apresentado pelo GRES Mocidade no seu desfile de 1991, e traduzir sua beleza e monumentalidade por meio da pintura, de forma que o mesmo pudesse ser não apenas visto, mas “vivido”. Os processos tradicionais da pintura convencional hiper-realista, com suas volumetrias, eram pertinentes para a representação das figuras escultóricas, mas os suportes de formatos e estruturas convencionais não eram adequados para contê-lo, ou melhor, ofereciam contingências para uma pintura que desejava o espaço real. Assim, deu-se a opção por uma pintura

fragmentada, realizada em suportes que foram recortados no contorno das formas pintadas. Estes foram dispostos no espaço expositivo constituindo uma composição tridimensional onde o público poderia transitar dentro do trabalho, se tornando, momentaneamente, um “desfilante” dessa pintura-alegoria. (Figuras 76 e 77).

Figuras 76 e 77: RODRIGUES, Sérgio. **Proposição Pictórico-Carnavalesca “Magia das Águas”**. 2009. Pintura / Cenário / Instalação. 4 m x 4 m x 4 m. Coleção Particular.





Legenda: Nas duas figuras, temos a vista frontal e uma parcialmente lateral, permitindo ver os planos pictóricos distribuídos no espaço.  
Fonte: Acervo do artista.

Além das questões afetivas que envolveram a opção por essa alegoria, minhas reflexões sobre o pensamento pictórico expresso nas composições visuais dos carros alegóricos, que privilegiam a frontalidade – sucessão ascendente dos planos visuais em torno de um elemento central, também foi partícipe da escolha.

Ao desprendimento da convencionalidade do suporte e à possibilidade de interação com os planos pictóricos, se somaram as experimentações matéricas, por meio da inserção de materiais oriundos do universo carnavalesco, tanto “na pele” da pintura, em interação direta com a tinta, quanto à incorporação de adereços e objetos para a formação de uma ambientação da pintura no espaço.

Dessa forma, o trabalho consistiu em uma pintura híbrida, resultado das relações entre pintura, matéria, espaço e cenografia, que conduziram à definição conceitual da obra como uma *pintura / cenário / instalação*, que ressignificava a visualidade carnavalesca no contexto da discussão contemporânea da Arte.

Segui nessa linha experimental após o período de formação acadêmica e, em 2012, utilizei o mesmo procedimento de apropriação e ressignificação da imagem carnavalesca para o contexto institucional da Arte, realizando outra *proposição*

*pictórico-carnavalesca*, dessa vez a partir da referência de uma fantasia em desfile, que consistia em uma porta-bandeira cujo figurino intitulado *Caleidoscópico de cores* fez parte do desfile do GRES Mocidade em 1992. (Figuras 78 e 79).

Figuras 78 e 79: RODRIGUES, Sérgio. **Proposição Pictórico-Carnavalesca “Caleidoscópico de Cores”**. (lados 1 e 2). 2012. Pintura e objeto sobre MDF. 2 m x 2 m. Coleção Particular.



Fonte: acervo do artista.

Realizada através dos meios pictóricos convencionais, *Proposição Pictórico-Carnavalesca “Caleidoscópico de Cores”*, consistiu em uma pintura figurativa realizada em suporte de madeira compensada (MDF) recortado nos contornos da figura. A mesma personagem foi representada dos dois lados do suporte – destacando-se a alteração fisionômica e a variação da paleta cromática nas “plumas” da base do “vestido” – convertendo-o em um elemento com duas frentes de mesmo valor expressivo, ou seja uma pintura “frente–frente”. À pintura, foi adicionada um objeto – uma bandeira de tecido, a bandeira da Mocidade –, promovendo a interação entre objeto real e pintura representativa. A apropriação da imagem dessa personagem emblemática das escolas de samba – a porta-bandeira –, a presença objetual da bandeira, tornou a referência com as escolas de samba mais direta do que *Magia das Águas*.

O modo de apresentação idealizado para o trabalho foi pendurá-lo a partir de um único ponto de apoio no teto, ligado à obra em um ponto mediano de sua porção superior, e levemente suspenso do chão, criando um eixo central que o permitisse

girar, reproduzindo o bailado próprio da personagem representada. Esse movimento giratório só seria possível mediante intervenção e manipulação do público que se converteria, através desse gesto performático, em seu “mestre-sala”.

Conceitualmente, o experimento é entendido, em termos de linguagem, como um híbrido entre *pintura*, *objeto* e *performance*, dadas as suas características formais e a forma de interação com o espaço e com o fruidor.

Em 2013, a pesquisa plástica envolvendo a visualidade carnavalesca alterou seu fluxo, saindo da perspectiva da apropriação de imagem por meio da representação, para a apropriação de objetos provenientes da visualidade carnavalesca, que foram presentificados na experimentação pictórica, resultando no trabalho *Meu Des-file carnavalesco*. Este experimento se constituiu de um suporte de camadas de tecido transparente – *tule*<sup>82</sup>– dispostas no espaço, livre de qualquer anteparo, tal qual uma cortina, possibilitando a visualização de seus dois lados. Nesse suporte não convencional, objetos carnavalescos – partes de fantasias e adereços confeccionados para dois desfiles do carnaval de Uberlândia em atuei como carnavalesco – e materiais relacionados a estes desfiles – tecidos, pedrarias, plumas e ornamentos –, foram distribuídos *sobre* e *entre* as camadas de tule, criando uma composição visual que reinventava a narrativa da memória evocada pelos objetos. Assim, o termo “des-file” assumia sentido duplo: o próprio desfile de escola de samba que teve seu ordenamento subvertido, e o desarquivar (do inglês *file*, arquivar) de objetos de um acervo pessoal, de valoração memorial. Neste, a pintura não-convencional se dava pelas massas de cor, de diferentes texturas e materialidades, provenientes desses objetos e elementos carnavalescos presentificados no trabalho. (Figuras 80 e 81).

O último resgate memorial dos antecedentes plástico-visuais dessa pesquisa são as fotografias denominadas *[IN] Mascara*. O conjunto de seis imagens foi produzido por meio de sobreposições de fotogramas na própria máquina fotográfica, nos quais tento “vestir” virtualmente uma máscara de uma fantasia carnavalesca.

---

<sup>82</sup> Tecido comumente usado em véus de noiva.

Figuras 80 e 81: RODRIGUES, Sérgio. **Meu Des-file Carnavalesco** (lados 1 e 2). 2013. Objetos sobre tule. 3 m x 2 m (medidas aprox.). Coleção Particular.



Fonte: acervo do artista.

Operacionalmente, fotografava meu rosto, e ainda com o obturador aberto, fotografava uma fantasia<sup>83</sup> montada sobre uma espécie de manequim na tentativa de uma superposição, de um encaixe. No deslocamento da câmera com o obturador aberto, elementos do espaço foram também sendo capturados na imagem, gerando fotografias de grande apelo pictórico: cromatismo, sobreposições, superposições, veladuras, transparências, volumes, efeitos de luz e sombras. (Figuras 82 e 83).

Figuras 82 e 83: RODRIGUES, Sérgio. **[IN] Mascarar**. 2011. Fotografias com manipulação digital. 30 cm x 40 cm. Coleção Particular.



Fonte: acervo do artista.

<sup>83</sup> A partir do adereço de cabeça que me foi apresentado na primeira ida ao Sambódromo do Rio de Janeiro, confeccionei outras peças (gola, capa e máscaras), que foram montadas em um suporte de arame, para então proceder as experimentações fotográficas.

A reflexão sobre esse conjunto de experimentos, aparentemente díspares, mas unificado pela interação com a visualidade das Escolas de Samba, evidenciou o papel preponderante da memória, que se manifestou por meio de variados aspectos: na apropriação de imagens, objetos e materiais que remetem a episódios em específico; na presença de elementos do imaginário carnavalesco que fazem parte de um repertório semântico. Surge, desse processo, o entendimento da necessidade de aprofundamento na questão da memória e sua atuação no processo de criação.

Entende-se que tais antecessores da pesquisa no contexto de suas instaurações, converteram-se em anteparos que motivaram esta pesquisa. Desta forma, concorda-se com Ostrower, ao afirmar que

evocando um ontem e projetando-o sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer.[...] Acompanhamos a interpenetração da memória no poder imaginativo do homem e, simultaneamente, em linguagens simbólicas. Além de renovar um conteúdo anterior, cada instante lembrado constitui uma situação nova e específica. [...] Nossa memória seria, portanto, [...] uma memória de vida vivida. Sempre com novas interligações e configurações, aberta às associações. (OSTROWER, 2001, p. 18-19)

Os deslocamentos temporais propiciados pela memória conduzem a exercícios de análise e percepção dos estudos progressos co-relacionados, atualizando e renovando seus conteúdos. A partir da perspectiva apresentada, compreende-se que rememorar não é reviver algo da mesma forma, mas refazer, reconstruir, ressignificar com a percepção atual as investigações do passado. Ecos de “vida vivida” que apontam um não esgotamento de inquietações, externando seu potencial gerador de novas vivências, e novas criações. Salles complementa que “a memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória”. (SALLES, 2011, p. 104-105). Assim, as bases do criar que envolvem a pesquisa se fundamentam na memória viva, operante na atividade imaginativa que suscitaram novas proposições no âmbito do fazer artístico.

### **3.2 “Inventários Pictórico-Carnavalescos”: primeiros experimentos (2015/2016)**

#### **3.2.1 Materialidade, objetualidade e suportes não-convencionais**

Após o “diagnóstico” da necessidade de se entender melhor a presença da memória pessoal relacionada às escolas de sambana produção em Arte, iniciou-se a

elaboração mental das possibilidades de reforçar o indício memorial nos trabalhos vindouros. Algumas perguntas surgiram neste momento: além da apropriação de imagens de antigos carnavais, como essa memória pode aparecer? A exploração de suportes não-convencionais – recortados, livre de anteparos – tem sido uma constante. Há como agregar um aspecto significativo ao suporte, contribuindo como elemento memorial? Os materiais expressivos podem ser também elementos de memória?

Somado a estes fatores, havia questões circunstanciais: a iminência da participação em uma exposição na Colômbia<sup>84</sup>, em que o transporte dos trabalhos deveria ser considerado: ou optar por trabalhos em pequenos formatos, ou trabalhos em suportes maleáveis, sem chassis.

Os experimentos fotográficos *[IN] Mascarar*, de pequenos formatos (30 x 40 cm), trouxeram o desejo de realizar novos trabalhos em pequenas dimensões, mas que permitissem, de alguma forma, abordar a monumentalidade dos desfiles de carnaval.

Nessa efervescência de problematizações, chegou-se a seguinte reflexão: a grandiosidade da visualidade das escolas de samba foi por mim acessada, inicialmente, por uma pequena tela de vinte polegadas: a televisão. Recordei-me que o antigo aparelho em que assisti os primeiros desfiles ainda existia, embora inutilizado, na casa da minha família em Uberaba-MG. Esse foi o *spunto*<sup>85</sup> inicial do fazer, nos termos de Pareyson:

O *spunto* é o ponto de partida do processo de formação da obra de arte, “é um todo, embora de formas apenas germinal”. Ele é responsável por iniciar o processo formativo, é germe, pontapé inicial que dá origem à atividade artística. O *spunto* evoca, antecipa e sugere todos os aspectos necessários à realização da forma. (PAREYSON, apud OLIVEIRA, 2008, p. 46-47).

Este aparelho de televisão foi resposta para alguns anseios: fornecer um suporte de pequeno formato, mas com teor memorial, significativo ao trabalho. O modo de se obter esses suportes foi logo visualizado: através do empapelamento ou empastelamento, que foi realizado com papel de revistas e jornais e adesivo à base de PVA, colados em camadas sucessivas sobre a tela do televisor previamente

<sup>84</sup> O NUPPE havia sido convidado a participar da *III Desde Aquí* - Bienal Internacional de Bucaramanga, cidade colombiana, ocorrida no mês de outubro de 2015.

<sup>85</sup> *Spunto* é um termo em italiano utilizado por Pareyson que encontra dificuldades para ser traduzido sem que haja prejuízo conceitual. Na obra *Estética: teoria da formatividade*, a tradução pra o português utiliza o termo *insight*, mas optaremos pela sua manutenção no idioma original.

untada, promovendo seu o amoldamento. Após a secagem, despregou-se a modelagem da matriz, obtendo-se suportes no formato desejado. (Figuras 84 e 85).

Figuras 84 e 85: Processo de empapelamento da tela do aparelho de TV, para a confecção do suporte moldado.



Fonte: Fotografia do artista.

A convexidade da tela, em relação à borda do aparelho de televisão, criou uma espécie de caixa rasa com cerca de um centímetro de profundidade nas proximidades das bordas, a qual diminui progressivamente até a área central do suporte. Ao longo do fazer artesanal e repetitivo do empapelamento, surgiram novas indagações, relacionadas às produções que seriam realizadas nesses suportes. Pinturas convencionais? Figurações de imagens carnavalescas vistas através deste televisor – matriz? A característica de caixa dos suportes, ao criar uma interioridade, se mostrou bastante convidativa ao procedimento de “guardar”, uma vez que a memória pode ser entendida como “aquilo que se guarda”.

Dei início a um levantamento de materiais, entre as sobras dos trabalhos realizados para os desfiles do carnaval em Uberlândia que dispunha em meu ateliê, verificando possibilidades de seu uso em experimentações. Os suportes foram preparados com tinta branca, mas a textura lisa proporcionada não se mostrou satisfatória. Foi então que o tecido *tule* foi utilizado, não só para proporcionar uma textura, mas justamente para proporcionar uma textura significativa, uma vez que as tramas do tecido vazado se assemelham a uma micro colmeia, formando uma superfície pontilhada, tal qual a imagem televisiva. (Figura 86).

Figura 86: Suporte sendo preparado para a pintura.



Legenda: A pintura do fundo com tinta branca, antecede a colagem do tecido tule, para então se proceder a experimentação propriamente dita.

Fonte: Fotografia do artista.

Com um suporte – caixa preparado, realizei uma experimentação com materiais próprios do feitiço carnavalesco, a partir dos materiais que conforme já mencionado, era remanescente dos últimos desfiles confeccionados: retalhos de tecidos brilhantes, espelhos, galões, pedrarias plásticas (*chatons*), paetês, lantejoulas, galões, aljofres, entre outros, utilizados em associação necessidade de utilizar também com a pintura “convencional”, de tintas e pincéis.

Os processos operativos do fazer se iniciaram com colagens de alguns retalhos de tecidos brilhantes sobre o suporte, intercalados com pinturas, criando as primeiras áreas de cor. Com os materiais *lineares* – filete de espelhos milimétricos, galões e aljofres –, fui desenhando limites, criando subespaços na composição. Em seguida, iniciei o procedimento de colagem dos elementos individuais, *pontuais*: micropontos de paetês e lantejoulas, formando manchas, colados aos punhados; macropontos com as pedrarias, pedaços de espelho.

Não houve um pensamento compositivo prévio, ou mesmo realização de croquis: os procedimentos operativos conduziram à configuração compositiva final. Pintar, colar, sobrepor, repintar, recolar, recompor. Além de afixar, a cola promovia impregnações, misturava-se às tintas, que, vez ou outra, voltava ao fazer, pintura *sobre* os materiais, criando veladuras, alternando planos, diluindo alguns contornos entre áreas pintadas e coladas – *cicatrizando* esses elementos.

Figura 87: Alguns materiais utilizados na confecção de adereços para desfiles de escolas de samba.



Legenda: 1 – Paetê em fio; 2 – Tecido com pastilhas metálicas (pastilhado); 3 – Galões (fitas plásticas metalizadas e picotadas. Existem variados tipos de galões, podendo conter bordados, rendados, etc); 4 – Etaflon laminado; 5 – Acetato metalizado; 6 – Acetato holográfico; 7 – Aljofre; 8 – Pena de pavão; 9 – Pluma de avestruz (aqui aparece desfiada); 10 – Espelhos milimétricos em faixas; 11 – Pedrarias plásticas (*chatons*); 12 - *Strass*; 13 – Paetês, lantejoulas e vidrilhos.

Fonte: Fotografia do artista.

Nos experimentos, utilizei uma ampla gama de cores, investindo nos contrastes e efeitos de brilho, (sobreposições de brilhos, aliás), de forma que a composição, excessiva, uma miríade de pontos luminosos, pudesse remeter à profusão e grandiosidade proporcionada visualmente das escolas de samba.

Ao concluir essa etapa pictórica/matéria, acrescentei uma moldura de PVC recoberto de adesivo fosco na cor preta, que remete à borda da tela de TV. Um literal enquadramento, que impôs limite entre o interno e o externo. Assim é a imagem de televisão: um recorte, um ponto de vista. A moldura reafirmou a percepção objetual da pintura: uma caixa – um “porta-memórias”.

A sequência de realização desses experimentos se deu em grupos de trabalhos - 02 inventários iniciais (os que fizeram parte da exposição na Colômbia

em outubro de 2015); 03 inventários intermediários (realizados para a exposição *Confluências Pictóricas*, uma coletiva do NUPPE na cidade de Uberaba – MG, em novembro de 2015); 03 inventários finais (realizados para a exposição *Extensões Picturais*, uma coletiva do NUPPE na cidade de Uberlândia – MG, em maio de 2016). Acho importante observar esses trabalhos a partir desses subgrupos, pois é possível perceber algumas alterações na forma de pensar as composições.

Os *Inventários Pictórico-Carnavalescos #1 e #2* destacam-se por uma despreocupação com o *formar*, ou seja, sem um interesse prévio de criar formas significantes, ou alusivas à determinado aspecto da visualidade carnavalesca. A “novidade” da materialidade prevaleceu no gesto criador, que fluiu de forma mais livre, voltada mais para o exercício compositivo e a sucessão de camadas de colagem e pintura, o *velar* e *revelar* dos brilhos provenientes dos materiais, a “brincadeira” de interpenetrar planos, onde um mesmo elemento ora está por cima e ora está por baixo, distribuir cores, equilibrando as cores dos materiais com as cores-tinta na composição. Os materiais lineares, conforme já dito, criam subespaços, mas há áreas livre de contornos, onde as áreas de cor / materiais se mostram mais diluídas.

As imagens resultantes, de característica abstrata, assumiram uma característica geral pontilhista<sup>86</sup>, dada às características dos materiais empregados, como as lantejoulas, paetês e vidrilhos. Mesmo as áreas sem a materialidade, onde a tinta aparece diretamente sobre o suporte, fica evidenciado a textura pontilhada do *tule*.

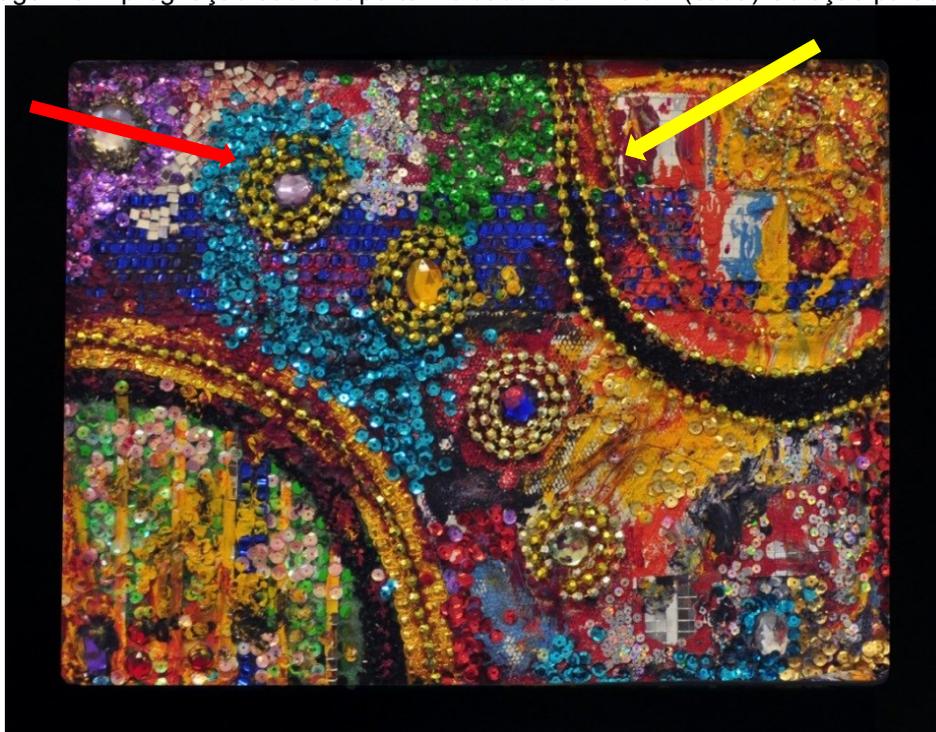
Tanto pela ampla paleta cromática, quanto pela variedade de materiais, pelo brilho pontilhado dos mesmos, pelas sobreposições e camadas, a intenção era obter uma estética que sugerisse a profusão visual dos desfiles carnavalescos dentro da concepção barroca que os caracteriza.

Após a feitura dos dois experimentos, percebi duas recorrências que eram potentes para experimentos futuros: os elementos compositivo lineares – os fios de aljofre *pendentes* – e a formação de objetos com pedrarias contornadas por fios de aljofre: os *broches* (Figuras 88 e 89).

---

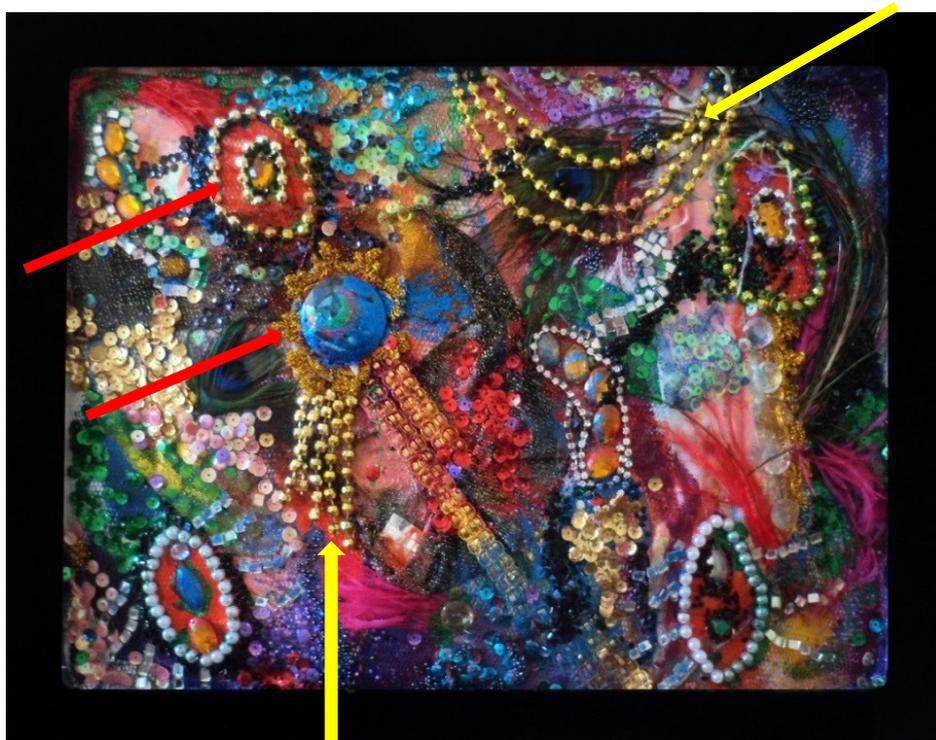
<sup>86</sup> O Pontilhismo na pintura remete à uma vertente do neo-impressionismo também denominada de Divisionismo, cujos principais artistas foram Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935). Consistia numa investigação artística baseada em preceitos científicos da percepção da cor, que era trabalhada na forma de pontos, onde inúmeras pinceladas regulares de cores puras que cobriam as telas para serem recompostas pelo olhar do observador e, com isso, recuperar sua unidade, longe das misturas feitas na paleta. (PONTILHISMO, 2017).

Figura 88: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. *Inventário Pictórico-Carnavalesco #1*. 2015. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Legenda: As seta vermelha indica o que denomino como broche. A seta amarela indica o que denomino como pendentes – fios presos por 1 ou 2 pontos, e que são passíveis de movimento.  
Fonte: acervo do artista.

Figura 89: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. *Inventário Pictórico-Carnavalesco #2*. 2015. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Legenda: As setas vermelhas indicam os broches. As setas amarelas indicam os *pendentes*.  
Fonte: Acervo do artista.

Essa identificação de formas recorrentes conduziu à prática compositiva dos três inventários posteriores. Os inventários #3 e #4 exploraram o uso intenso dos broches, que ocupam toda a composição em ambos os casos.

No inventário #3, os broches são em formato de gotas. Alguns com o contorno bem delineado, outros mais diluídos com o fundo. As pedrarias maiores (*chatons*) atuam como núcleos dessas formas, originárias de uma estilização / abstração dos “olhos” das penas do pavão.

Já no inventário #4, os broches são predominantemente circulares. Alguns possuem “raios”, se tornam núcleos de irradiação de linhas retas espelhadas, criando formas “solares”, que sugerem expansão.

Em ambos, percebe-se um princípio formador no processo compositivo, mesmo que em segundo plano em relação a exploração dos materiais, que continua sendo a grande motivação do fazer. Nestes, o “formar” é um recurso para dispor materiais, organiza-los na composição.(Figuras 90 e 91).

Figura 90: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. *Inventário Pictórico-Carnavalesco #3*. 2015. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Fonte: Acervo do artista.

Figura 91: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. *Inventário Pictórico-Carnavalesco #3 e #4*. 2015. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Fonte: acervo do artista.

O *Inventário Pictórico-Carnavalesco #5*, que se junta a este grupo intermediário, tem características formais/ compositivas que o diferencia dos últimos dois. Os pendentives, voltam à composição em vários lugares, tendo broches como ponto de início e fim. Pendentives com um e três pontos de apoio. Um elemento ainda não explorado surge neste experimento: as formas *arabescadas* – volutas que, algumas vezes, terminam em broches – linhas que levam nosso olhar a pontos de maior destaque visual, as “figuras” sobre o fundo, que aqui aparece mais diluído, livre de contornos rígidos, estabelecendo uma nova dinâmica compositiva, em que as formas se equiparam à materialidade enquanto elementos significantes da visualidade das escolas de samba. (Figura 92).

As características compositivas e formativas desse trabalho foram a base para os experimentos posteriores, que foram realizados com um maior distanciamento temporal, onde a construção de formas, estabelecendo maior diferenciação entre figura e fundo, se torna bem evidente.

Figura 92: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. *Inventário Pictórico-Carnavalesco #5*. 2015. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Fonte: acervo do artista.

Todos os cinco trabalhos descritos acima ocorreram antes do carnaval de 2016. Já os inventários #6, #7 e #8 foram confeccionados após o carnaval 2016, depois de ter realizado mais um trabalho como carnavalesco em Uberlândia, e após a ida ao Rio de Janeiro para assistir ao desfile das escolas de samba campeãs. Isso refletiu diretamente na confecção dos trabalhos, e implementou uma nova possibilidade para o uso da cor, dos materiais, e do processo formal.

Um novo método de criação se estabeleceu nestes trabalhos: cada um destes três inventários foi realizado a partir da paleta cromática de um dos desfiles assistidos no Rio de Janeiro, do qual, além das cores, elementos formais e materiais se tornaram referência para o fazer artístico.

O *Inventário Pictórico-Carnavalesco #6* foi realizado a partir do desfile do GRES Beija-Flor em 2016. A apresentação da escola utilizou tons dourados e acobreados em profusão, acompanhados do amarelo, do laranja, do vermelho e do roxo, sendo o azul explorado do início e do fim do desfile. Foi uma apresentação altamente barroca, de acordo com as denotações já apresentadas nessa pesquisa.

O resultado do trabalho é bem diferente dos experimentos iniciais, com uma paleta cromática mais reduzida e novos materiais –começou-se então o processo de aquisição de materiais de carnaval que dialogassem com o desfile-referência –. Formalmente, a composição se estrutura a partir de figurações objetuais que se destacam sobre os planos de fundo, através desse “sol radiante” que ocupa a parte mais central da composição.

Figura 93: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. *Inventário Pictórico-Carnavalesco #6*. 2016. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Fonte: acervo do artista.

Figuras 94, 95 e 96: Alegorias do GRES Beija-Flor de Nilópolis em 2016.



Legenda: A escala cromática, materiais e formas desse desfile foi referência para confecção do inventário #6.

Fonte: Fotografias do artista.

Os broches e pendentos aparecem em profusão. As plumas, até então pouco exploradas nos trabalhos anteriores (aparecem alguns vestígios no inventário #2), aparecem com maior representatividade nesta composição, que dá também mais espaço para que as camadas de tinta apareçam. É um experimento com menos interpolações de camadas de materiais e tintas, o que torna a composição mais ordenada, onde quase é possível identificar a sequência operativa do fazer.

O *Inventário Pictórico-Carnavalesco #7* teve como referência o desfile do GRES Acadêmicos do Salgueiro de 2016. Neste, tivemos a predominância do vermelho e tons de rosa, acompanhados do preto e do dourado. A composição, organizada em relação à diagonal ascendente da esquerda para a direita, traz como figura dois semicírculos formados por babados em vermelho e preto, em uma referência direta à ala das baianas da escola, que veio fantasiada com figurinos de espanhola. O rosa intenso, quase choque, relacionava-se a um dos setores do desfile que representava o ambiente dos cabarés. O quadriculado do assoalho do carro, em preto e rosa, foi incorporado à composição na parte superior esquerda. As franjas desta mesma alegoria aparecem reconfiguradas, a partir das diagonais que cortam a composição. O azul, que apareceu na abertura do desfile do Salgueiro, de forma sutil, é utilizado no trabalho para equilibrar o cromatismo da composição. Os arabescos aparecem em toda a composição, com a função de integrar planos compositivos, diluindo, em alguns momentos, a obviedade da relação figura-fundo.

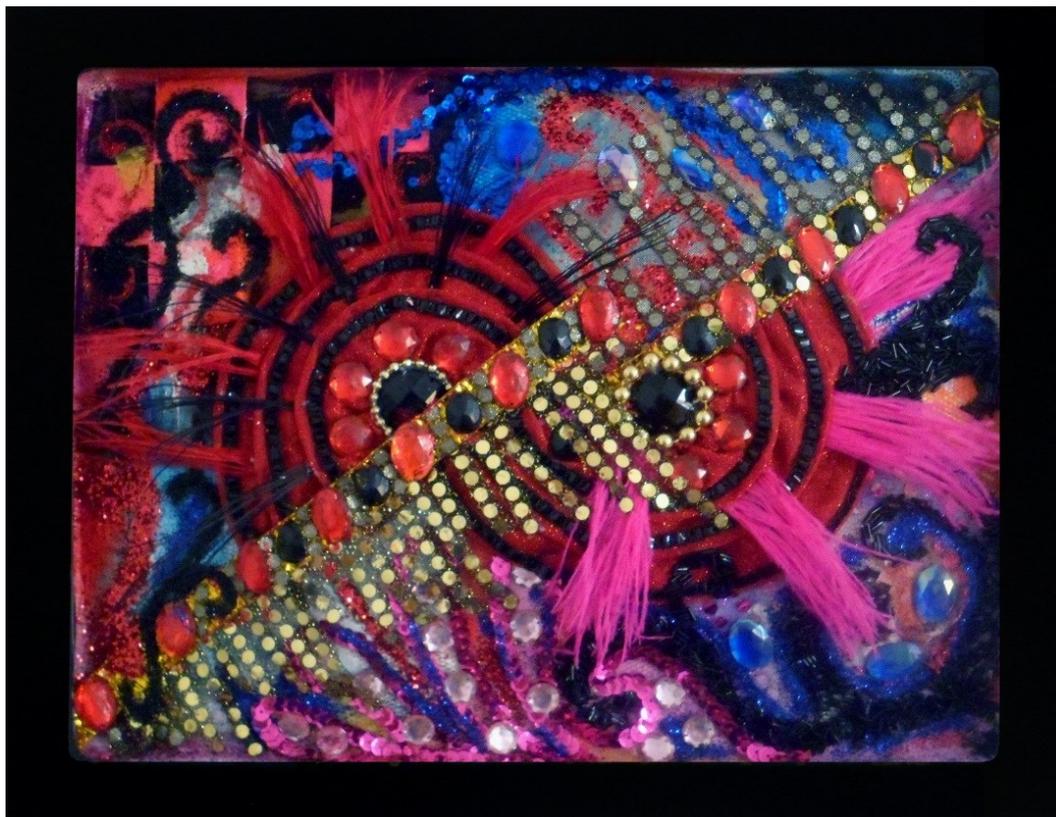
Figuras 97, 98 e 99: Elementos do desfile do GRES Acadêmicos do Salgueiro em 2016.



Legenda: O vermelho e preto das fantasias das baianas, o preto e pink do carro alegórico, com seus arabescos e o quadriculado do assoalho, e o azul na “água” da fonte do abre alas e da fantasia da destaque: referências para o inventário #7.

Fonte: Fotografias do artista.

Figura 100: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. *Inventário Pictórico-Carnavalesco #7*. 2016. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Fonte: acervo do artista.

O *Inventário Pictórico-Carnavalesco #8* teve como referência o desfile do GRES Portela, do mesmo ano. O azul, cor da escola, aparece em diferentes tonalidades por todo o desfile, e destacam-se no final do desfile da escola, quando um carro alegórico utiliza-se de massas de pluma para simular o céu, por um de um “avião /águia da Portela”, totalmente recoberto por espelhos, sobrevoa.

Figuras 101, 102, 103: Elementos visuais do desfile do GRES Portela em 2016.



Legenda: a profusão de azuis de um carro alegórico, o dourado intenso de outra alegoria, e o espiralado em preto e branco das baianas foram referências para o *inventário #8*.

Fonte: Fotografias do artista.

Figura 105: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. *Inventário Pictórico-Carnavalesco #8*. 2016. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Fonte: acervo do artista.

O movimento espiralado, em preto e branco, da fantasia da ala das baianas, aparece na composição, irradiando de um broche de pedrarias verdes-limão, que relaciona-se às enormes esculturas de extraterrestres presentes em uma das alegorias. O uso de espelhos, constante no desfile, está também distribuído no inventário. O dourado, acompanhado dos amarelos e laranjas, distribuem-se na composição estabelecendo contrastes, e também se relaciona a um dos setores do desfile da escola.

No trabalho, esses elementos e cores aparecem distribuídos por toda a composição, constituindo formas objetuais que, diferentemente dos dois experimentos anteriores, se apresentam menos definidos na relação figura-fundo.

### **3.2.2 Análises: montagem, correlatos artísticos e a presença da memória**

Quando concluí a produção da série de oito inventários, e com o retorno dos trabalhos expostos na Colômbia, senti a necessidade de dar um tratamento mais bem acabado aos suportes moldados, tanto por uma motivação técnica e visual,

quanto no intuito de ampliar sua relação com a televisão. Neste intento, caixas de MDF recobertas por adesivo vinílico preto foram confeccionadas, de forma que cada inventário pudesse ser encaixado em seu topo. Optei por caixas em três diferentes alturas, relacionadas às etapas de produção dos trabalhos: dois iniciais (setembro 2015); três intermediários (outubro de 2015); três finais (março e abril de 2016). Essas variações, no meu entender, estabelece um deslocamento perceptivo que pode ser associado passar do tempo. Ou mesmo às variações da memória: rememorações mais vívidas que se projetam ao primeiro plano, e outras mais turvas que ocupam planos mais profundos. As caixas com maior altura atingiram uma correlação formal mais direta com o aparelho de TV, e na montagem em conjunto, transporta essa denotação às demais (Figura 106 e 107).

Figuras 106 e 107: Montagem dos Inventários #1 a #8 no MUnA.





Fonte: Fotografias do artista.

Observando o conjunto de experimentos, aos quais já foram detalhados no seu processo construtivo, pode-se ampliar a reflexão sobre os mesmos considerando três aspectos: Como se pode ler as imagens em seus aspectos gerais, tanto poéticos quanto formais? Como as linguagens artísticas, partindo-se da pintura como escopo analítico, foram utilizadas nessas composições? Como os conceitos de memória se manifestam nestes experimentos – como a “memória carnavalesca” foi presentificada?

Os trabalhos, em pequenos formatos, caracterizam-se pela policromia, predominando o contraste de cores e tons. Essa variação cromática é obtida através de materiais convencionais à pintura – tinta –, mas também por materiais outros, aos quais podemos chamar de não-convencionais no universo pictórico, mas convencionais ao repertório visual das escolas de samba, materiais brilhantes e reflexivos em sua maioria. Nestes trabalhos, a tinta é, basicamente, o elemento fosco; o brilho dos materiais, juntamente com o fosco da tinta, cria possibilidades de

tratamentos pictóricos – brilho sobre brilho / brilho velado pela tinta / brilho que sobrepõe a tinta, diferentes tipos de brilho (laminados, cintilantes, nacarados, brocados, espelhados). Os trabalhos se constroem nas interpolações entre áreas foscas, pintados, e áreas brilhantes, colados sobre a superfície pictórica.

As camadas de materiais e pinturas tornam imprecisas, em muitos momentos, as definições de figura e fundo. Entretanto, em alguns momentos, materiais díspares criam formas que se avolumam, e pela dimensão ocupada em relação ao todo compositivo, se configuram como objetos em interação com a pintura. Em algumas composições, a presença de elementos gráficos matéricos criam subespaços preenchidos por outras matérias e tintas. Há também composições onde massas cromáticas interagem sem contornos rígidos, às vezes construindo formas. Predomina, nos experimentos, a organicidade e a expansividade das formas. Tudo aponta para uma percepção de excesso: cores, materiais e suas texturas. Porém as bordas do suporte, projetadas um nível a frente do espaço pictórico, apresentam um contorno rígido, preto, que se contrapõe à expansividade já citada.

Assim, os trabalhos se constroem a partir de dicotomias entre fosco e brilhante, interno e externo, excesso e contenção, movimento e estaticidade, maleabilidade e rigidez, tradição e ruptura. Poeticamente, outra contraposição: a monumentalidade expansiva do carnaval, e a imagem cerceadora e enquadrada da tela da TV. (DIOGO, 2016).

O suporte, conforme já explicitado, é moldado sobre a tela do aparelho televisor onde assisti aos primeiros desfiles na década de 1990. São, portanto, de origem artesanal, mas não se enquadram a categoria de peças únicas, uma vez que se trata de uma produção seriada. Estes foram fixados na borda de caixas de MDF que, e sobrepostos por bordas frontais, as quais, assim como as laterais externas das caixas, foram recobertas de adesivo vinílico preto, conferindo um aspecto mais industrializado aos objetos. São suportes alternativos que, por si mesmos, são objetuais, tanto por sua volumetria (formato de caixas), quanto pelo fato de presentificarem um objeto ausente do qual advém um importante dado de significado da obra. Trata-se, portanto, de simulacros do aparelho de televisão, que por suas características atribuem temporalidade aos trabalhos, uma vez que o formato convexo da tela e sua proporção 4:3 se contrapõem aos atuais televisores de telas planas em formato proporcional ao 16:9 – são “televisões” do passado.

Pensando nos significados possíveis dos experimentos, a policromia, associada aos materiais utilizados que, no contexto brasileiro (pelo menos), são facilmente relacionáveis aos desfiles de escolas de samba. Tornam-se, dessa forma. Os elementos significantes da visualidade carnavalesca dos experimentos. O suporte, por sua vez, é um significante contextualizador, atribuidor de uma temporalidade – e de um “modo” pelo qual este “carnaval” indicado pelos materiais e cores é acessado: a visualidade do carnaval vista pela televisão em um tempo passado. O suporte é, portanto, o elemento memorial mais evidente.

No âmbito das linguagens, temos *pinturas–objeto* portadoras de *pinturas matéricas* resultantes da *apropriação/ prsentificação* de materiais e incrustação de *objetos* por meio de *colagens*. O termo *apropriação*, no contexto das artes plásticas/visuais, origina-se no início do século XX, quando a inserção de materiais não-artísticos passa a ser realizada, notadamente, nos experimentos realizados pelo artista francês Georges Braque (1882-1963) e pelo artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973), através da colagem de materiais, como jornais em madeira, sobre o plano pictórico. O gesto de inserir elementos da realidade sobre a tela – um espaço até então virtualizador, destinado à representação –, reafirmava a superficialidade do suporte, sua bidimensionalidade, representando uma grande ruptura no próprio conceito de pintura, uma vez que “a tela pictórica assim se converte em tela plástica”. (ARGAN, 2002, p. 427).

A superficialidade da pintura, instituída nesse contexto, abriu uma brecha para produções que transitassem para além dos limites entre a linguagem pictórica e a escultórica, pois a pintura passa a permitir a adição de matérias cada vez mais projetadas do plano, se tornando relevos. A pintura, concebida como construção sobre um suporte, torna cada vez mais difícil o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura. (COLAGEM, 2017).

Em meus experimentos, o processo de colagem, a policromia, as relações entre planos compositivos e a própria temática do carnaval permitem uma analogia com a produção pictórica da artista plástica brasileira Beatriz Milhazes.

A pintura de Milhazes, desde o início da carreira – começo da década de 80 – aponta para a utilização de elementos ornamentais/decorativos na elaboração de suas composições. Seu interesse pela profusão da ornamentação barroca se soma, nos trabalhos, ao desejo pela cor. Assim, as formas “abarrocadas” se tornam também a base para a exploração cromática, se desdobrando por inúmeras telas da

artista, estabelecendo, em cada uma, padronagens que criam ritmo para suas composições visuais, e dialogam com a maneira como penso a cor e a forma em meus trabalhos.

O princípio de construção geométrica está presente nas formas circulares, e na própria organização do espaço, onde estabelece diálogos visuais com a sinuosidade das ornamentações. (Figuras 108 e 109).

Figura 108: MILHAZES, Beatriz. **O Selvagem**, 1999. Acrílica sobre tela. 189 x 249 cm. Coleção Particular.

Figura 109: RODRIGUES, Sérgio Ricardo. **Inventário Pictórico-Carnavalesco #7**. 2016. Pintura, colagem e impregnação sobre suporte moldado. 36 x 46 cm (cada). Coleção particular.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/428897564500191949/>>. Acesso em: 2017.

Fonte: Acervo do artista.

A profusão formal em suas pinturas – círculos, flores, arabescos, etc – geram movimentos ora concêntricos ora expansivos, gerando tensões entre planos, figuras e o fundo pictórico, que nem sempre é possível de ser identificado. Essa multiplicidade de camadas interpoladas dialoga com as composições que realizo, e conferem, em ambos, uma conexão com o Barroco.

A colagem, em Milhazes, se dá pelo processo do decalque, em que os elementos das imagens são pintados sobre plástico transparente, que, como películas, são despregadas dessa base e aplicados sobre a tela. Este procedimento faz com que a gestualidade seja quase apagada por completo, atribuindo um grande rigor formal que ratifica sua tendência construtiva. Desta maneira, a colagem é um procedimento operativo, mas não se destina, na maioria das vezes, à utilização de materialidades não usuais em pintura, e também não cria volumes que descaracterizem a bidimensionalidade pictórica, diferentemente dos meus trabalhos, onde matéria e volumetria estão presentes. Outra diferença a se destacar,

relacionada à materialidade, é que o brilho não é explorado na maioria dos trabalhos de Milhazes, enquanto nos meus, associa-se com a cor como principais questões plásticas em discussão.

Trata-se, portanto, de uma pintura que, apesar da sedução visual, traz um conteúdo pertinente à discussão da pintura enquanto linguagem artística passível de novas proposições na contemporaneidade, dentro do que a artista coloca como “insistência em discutir questões fundamentais para a pintura sem ter medo dos estereótipos do Brasil”. (MILHAZES, apud KATO, 2007, p.44). Nos meus trabalhos, a pintura se permite novas proposições e diálogos com o espaço e com a matéria, mas se mantém como centro da discussão no âmbito das linguagens.

No que tange os processos de colagem de materiais não convencionais sobre o corpo pictórico, ou seja, a apropriação de elementos da realidade na Arte, desde os primeiros experimentos do início do século XX, se tornou largamente empregada, assumindo sentidos muito variados ao longo de mais de um século de instauração no repertório artístico. (APROPRIAÇÃO, 2017). Um de seus desdobramentos é a denominada “pintura matérica”, uma das vertentes do Informalismo, quando alguns artistas se dedicaram ao estudo da matéria aplicada à pintura, seja por meio de volumosos empastes de tinta, seja pela utilização de materiais não-convencionais. Seus precursores, no final dos anos 1950, são os pintores franceses Jean Fautrier (1898 – 1964) e Jean Dubuffet (1901 – 1985), o italiano Alberto Burri (1915 – 1995) e o catalão Antoni Tàpies (1923 – 2012). (TACHISMO, 2017).

Nos experimentos pessoais, a materialidade se dá por meio do uso de materiais não convencionais em pintura, A matéria dos elementos expressivos e os objetos afixados por meio de colagens são, predominantemente, de origem industrial, produzidos em série, com exceção das plumas e penas de origem animal (mas passíveis de pigmentação em cores não naturalistas). Sua utilização não se presta, de forma geral, à tentativas de representações / figurações. Neles, a matéria não sofre qualquer reação químico-física, não se coloca à ação do tempo: cada elemento diz de si mesmo, e, em interação com os demais, com suas propriedades intrínsecas, remetem à visualidade do carnaval. Estes, em interação com a tinta, o único tipo de alteração ao qual a matéria pode sofrer é a alteração de suas qualidades cromáticas, texturas de brilhos, quando sobrepostas pela tinta. Os materiais criam texturas diferenciadas, e um relevo perceptível em relação às áreas

que são apenas pintadas. Em raras exceções, as matérias ultrapassam o espaço interno da caixa-suporte, a não ser pelas plumas que, eventualmente se projetam para frente. De modo geral, os trabalhos mantêm a relação de interioridade.

O conceito de *assemblage* (p.28), também desdobramento da colagem e possibilidade de pintura matérica, se aplica no caso destes trabalhos. Contudo, além das justaposições que caracterizam as *assemblages*, há sobreposições de materiais (material sobre material / tinta sobre material), de forma que, nem sempre, há a possibilidade de identificá-lo no contexto pictórico.

As caixas como depositário de objetos e acumulações remontam ao Novo Realismo dos anos 1960 e aos trabalhos do artista francês Arman(1928- 2005), um dos fundadores do movimento. Em suas acumulações em caixas, Arman não seguia um padrão compositivo: tanto poderia dispor os objetos em composições justapostas, de organização tendente ao geométrico, quanto poderia criar verdadeiros emaranhados de sobreposições. Também não se detinha a um determinado nicho de objetualidades / materialidades para realizar suas apropriações. No trabalho *Ali Baba's Stash* (guardados de Ali Baba) em especial, (Figura 110), a materialidade acumulada por Arman se afiniza com meus trabalhos: bijuterias, colares de contas e outras pedrarias, materiais brilhantes e coloridos, delimitados pela borda escura da caixa.

Figura 110: ARMAN. **Ali Baba's Stash**. 1967. Acumulação dentro de caixa. 67 x 48 x 8 cm.



A banalidade conferida pelo artista à matéria empregada— para quem o gesto acumulador é mais importante do que o tipo de elemento a ser acumulado – difere do meu processo, onde o que mais importa é a carga de significados oriunda dos materiais acumulados. Nesse sentido, estabelece maior relação com as caixas do artista plástico brasileiro Alexandre França, cuja materialidade “encaixotada” tem como temática o espaço da casa e do ateliê de arte, que são temáticas recorrentes de seus trabalhos (Figura 111). Nos trabalhos de França, assim como nos meus, observa-se o perfil “inventariador” dessas caixas, o que não se observa nos objetos propostos por Arman. E nisso, dialoga com os inventários de Artur Bispo do Rosário, anteriormente citados na pesquisa (p. 28 e 29), muito embora Rosário não tenha utilizado o suporte no formato de caixas para realizar suas obras.

Figura 111: FRANÇA, Alexandre. **Sem Título**. 2005. Materiais em caixa de MDF. 60 x 60 x 5 cm.



Fonte: Imagem cedida pelo artista.

No que tange às questões memoriais que envolvem os aspectos poéticos das experimentações, o suporte objetual, simulacro do aparelho de TV, se torna elemento de memória episódica, remetendo à maneira como os desfiles chegavam até mim. Relacionam-se, portanto, ao inventário memorial carnavalesco 1 (p. 35).

Ainda sobre os suportes, de confecção própria por meio do empapelamento, os mesmos podem ser considerados inventários de um “modo de fazer” bastante usado no labor carnavalesco, conforme a classificação dos inventários imateriais enunciada por Simão (p. 32). O procedimento de colagem de materiais enquadrar-se neste mesmo caso, sendo também um modo de fazer bastante usual na confecção da visualidade das escolas de samba.

O uso de materiais próprios da visualidade das escolas de samba – notadamente materiais de aspecto brilhante – constituem um inventário / listagem visual, que fazem parte de uma memória semântica relacionada às escolas de samba. Os primeiros inventários (de #1 a #5) foram confeccionados com sobras de materiais advindos do feitiço de adereços para o desfile do GRBES Unidos do Chatão em Uberlândia no ano de 2016. Podem, portanto, estabelecer uma relação de memória episódica – mesmo que de relevância secundária no processo de criação dos trabalhos – com este desfile. Ao relacionar-me com esses materiais, lembranças e memórias são evocadas, acerca da confecção de objetos para o referido desfile. Já os últimos inventários (#6 a #8), tem a memória episódica dos desfiles do Rio de Janeiro de 2016 como principal referência para a construção dos experimentos: a paleta cromática, alguns materiais e formas têm relação direta com desfiles assistidos no Sambódromo carioca. Nestes últimos trabalhos, iniciou-se uma maior formação de figuras, e a matéria, que se expressava por si mesma – suas características materiais de cor, brilho e textura, passam a ser utilizadas como constituintes de figuração. Essa mudança operativa na relação com a matéria é o ponto chave para se pensar em novas formas de “inventários”.

### **3.3 Desdobramentos: trânsitos entre figuração, abstração e materialidade**

Essa característica se tornou muito evidente a partir de uma produção específica, realizada para uma exposição temática sobre o feminino, denominada *Moi / Femme / Encore*, realizada em Bordeaux, França, em março de 2016, para a qual os membros do NUPPE foram convidados para participar, por meio de trabalhos em pequenos formatos.

No exercício criativo de dialogar a temática proposta à investigação pessoal, desenvolvi o trabalho *Mulher brasileira no carnaval à francesa*, no formato de 22 x 22 cm. Neste, fiz a fusão da pintura figurativa convencional, com as colagens de materiais que já estava experimentando nos “Inventários Pictórico-Carnavalescos”. Já havia o interesse pela mescla entre figuração e a abstração, e a proposta da exposição viabilizou a oportunidade da experimentação, realizada sobre suporte de MDF, posteriormente emoldurado.

FIGURA 112: RODRIGUES, Sérgio. **Mulher brasileira no carnaval à francesa.** Pintura e colagem sobre MDF, 22 x 22 cm. Coleção Particular.



Fonte: Acervo do artista.

Neste, a distinção representativa entre figura e fundo esbarra nas questões matéricas, uma vez que partes da figura também utilizam materiais que caracterizam o plano de fundo (o cabelo, formado por pequenas miçangas, o boá de plumas e os pendentes da sua fantasia). Também gera a situação da volumetria do fundo se projetar em um plano mais elevado que a figura, ou seja, um fundo que não se estrutura na camada de fundo, e se projeta para o primeiro plano da pintura.

O suporte deixa de ser um elemento atribuidor de significado, e perde a característica de caixa, sendo que a materialidade permite-se romper os limites dado pela moldura, o que também abriu novas possibilidades para experimentações.

Os trabalhos do artista visual brasileiro Vik Muniz (1961), sobretudo sua produção investigativa oriunda da construção de imagens com lixo, interessam minha pesquisa no diálogo estabelecido entre figuração e abstração a partir da materialidade utilizada. Nestes, Muniz dá um tratamento diferenciado à figura, mais gráfico, onde a matéria contribui com a figuração sem gerar acúmulos ou volumetrias acentuadas. A volumetria nas figuras é trabalhada por meios

representativos – efeitos de claro-escuro – e a materialidade presente visa contribuir nesse sentido. No fundo das imagens, por sua vez, temos a profusão volumétrica de tendência abstrata, gerada pelo acúmulo de lixo, mas obedecendo a uma organização compositiva, seleção de objetos e materiais que ora são decodificáveis, ora se apresentam como massas cromáticas indefinidas. (Figura 114).

Figura 114: MUNIZ, Vik. **Marat (Sebastião)**, Pintura com lixo, 2008. Fotografia.



Fonte: <<http://www.artcritical.com/2011/01/08/muniz-walker/>>. Acesso em: 2017.

Nesse sentido, percebo semelhanças processuais na construção da imagem, muito embora se tratem de matérias bastante dissonantes, tanto em dimensões, como em outras propriedades, o que também interfere no processo de feitura. Em Muniz, a matéria é precária, de evidente desgaste pelo uso, pelo tempo – matéria descartada – e de grande escala, gerando trabalhos igualmente grandiosos cujo registro final é a fotografia, e não a presentificação da matéria. Nos meus trabalhos, a matéria mostra-se em sua integridade, sem evidenciar sinais de uso pregresso – matéria imaculada -, e suas dimensões tornam possível sua presentificação direta do trabalho.

Em ambos os casos, é uma matéria carregada de conteúdo significativo dentro das propostas poéticas em que se enquadram. À respeito das imagens representadas, a apropriação – de fotografias e/ou obras de arte – é o recurso empregado, estabelecendo um citacionismo que também conflui para os sentidos da obra. Enquanto Muniz evidencia questões sócio-econômicas e a discussão do próprio valor da arte, ao reelaborar obras de elevado valor artístico e financeiro com lixo, meus trabalhos se focam na questão memorial e espreita a questão do valor artístico, ao trazer imagens e materiais dos desfiles das escolas de samba para o contexto da arte instituída.

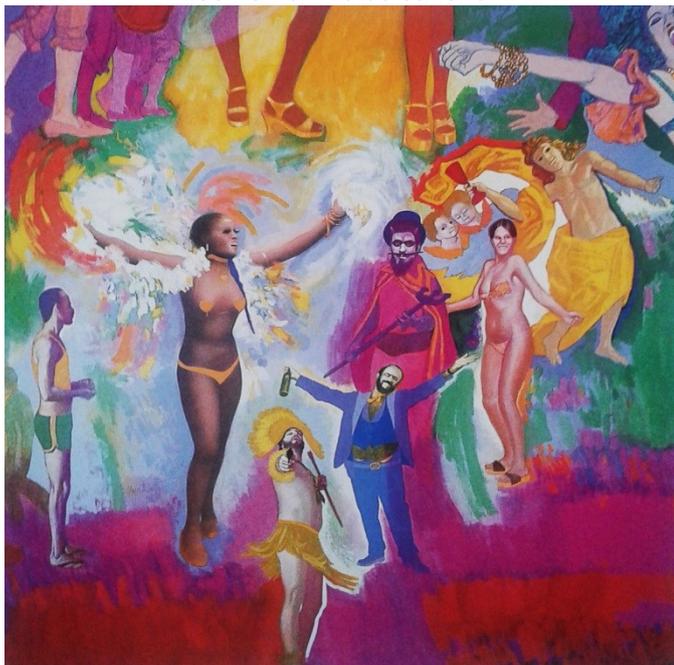
A dialética entre arte e vida fica evidente em Muniz, sobretudo por meio do documentário *Lixo Extraordinário*<sup>87</sup>, que mostra o trabalho social envolvido na realização desses trabalhos. A escolha de pessoas que trabalham diretamente com a coleta e reciclagem do lixo para representarem os personagens das pinturas-referência traz essa dimensão vivencial que permeia o processo criador e se manifesta na imagem propriamente dita. Nos meus trabalhos, nestes em particular, a relação arte-vida numa dimensão coletiva se distancia da imagem, embora materialize a relação vivencial e memorial que permeia a escolha da imagem apropriada/representada.

Em alguns trabalhos do artista brasileiro Glauco Rodrigues, que também teve como referencialidade as escolas de samba, percebe-se uma diferenciação entre o tratamento pictórico das figuras e dos planos de fundo da imagem. A representação figurativa de personagens de diversos contextos, incluindo as escolas de samba, o futebol, esculturas do Barroco mineiro, entre outras, obedece a uma preocupação com a verossimilhança - hiper-realismo – que se contrapõe às ambiências abstratas em que as mesmas se encontram, formadas por grandes áreas policromáticas. Em Rodrigues, o suporte e a pintura convencional planejada se distancia da materialidade e objetualidade atrelada às pinturas que realizo, mas ajudam a refletir sobre o uso da figura humana e sua interação com o plano de fundo compositivo.

---

<sup>87</sup> Lixo Extraordinário: documentário anglo-brasileiro lançado em 2010 sobre o trabalho de Vik Muniz com catadores de material reciclável em um dos maiores aterros de lixo do mundo, localizado no Jardim Camacho, em Duque de Caxias, RJ. Direção de Lucy Wilker, João Jardim e Karen Harley.

Figura 115: RODRIGUES, Glauco. **Luxúria**. Acrílico sobre tela. 190 x 190 cm. 1985. Coleção Narciso Carvalho. Rio de Janeiro.



Fonte: VERÍSSIMO, 1994, p. 39.

Essas questões desencadearam reflexões sobre maneiras de permitir que a figura se projetasse sobre o plano de fundo, sem, contudo, perder a conexão com o mesmo, que encaminharam para os trabalhos apresentados a seguir.

### 3.4 “Inventários Pictórico – Carnavalescos”: experimentações recentes (2017)

#### 3.4.1 Inventários pictórico – carnavalescos: *Alegorias alusivas às Estações do Ano e aos Elementos da Natureza: processos e experimentos*

*“Hoje a minha verde e rosa, toda majestosa / Nos convida para desvendar / Os segredos do número quatro / Já sinto a magia pairando no ar / Os elementos da natureza : água, terra, fogo e ar / Primavera, Verão, outono e inverno / Tem seus mistérios”.*<sup>88</sup>

Após ter realizado experimentos em formatos menores, havia o desejo de continuar a investigação da materialidade / objetualidade em trabalhos de grandes dimensões. Para tal, seria necessário pensar novas possibilidades de suporte, bem como novas configurações imagéticas.

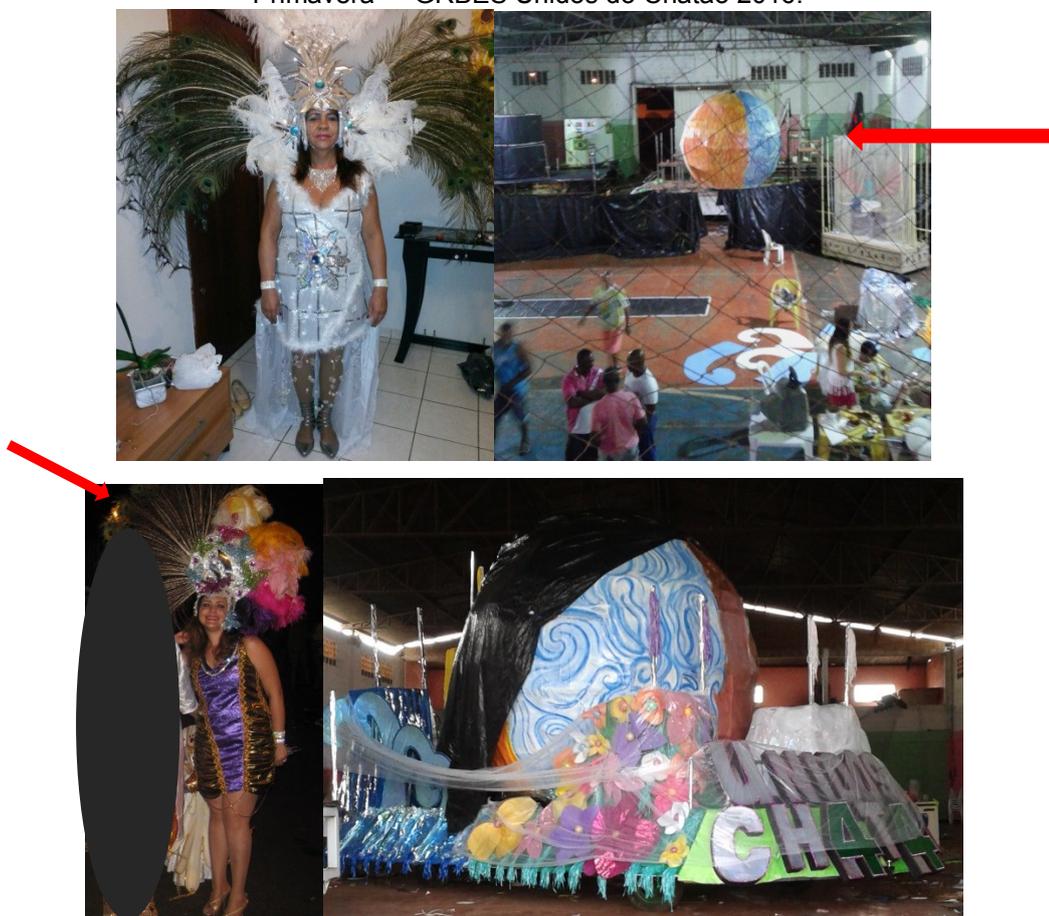
O trabalho *Meu des-file carnavalesco*, de 2013 (p. 117) era uma referência inicial, uma vez que foi a primeira experimentação em que matéria e objeto se

<sup>88</sup>Trecho do samba-enredo *Quatro: o Número da Virada*, de autoria de Gilmar Batista para o desfile do carnaval de 2016 do GRBES Unidos do Chatão (escolas de samba de Uberlândia-MG).

presentificaram como “corpo” do trabalho, e não apenas como elementos complementares à pintura convencional. Ao utilizar partes de fantasias carnavalescas na composição – adereços de cabeça, figurinos, sapatilhas –, atribuiu-se um proporção humana ao trabalho. Para trabalhar novamente com essas dimensões, a materialidade / objetualidade necessitaria também crescer em escala.

No acervo de objetos guardados dos últimos desfiles carnavalescos criados e confeccionados para o GRBES Unidos do Chatão, destacavam-se dois adereços de cabeça, utilizados por destaques que desfilaram no carro Abre- Alas da escola no carnaval de 2016. Este carro alegórico representava os quatro elementos da natureza – terra, água, ar, fogo – e os componentes do mesmo representavam, individualmente, cada uma das quatro estações do ano<sup>89</sup>.

Figura 116: Mosaico de imagens: Carro alegórico “Elementos e Estações” / figurinos “Inverno” e “Primavera” – GRBES Unidos do Chatão 2016.



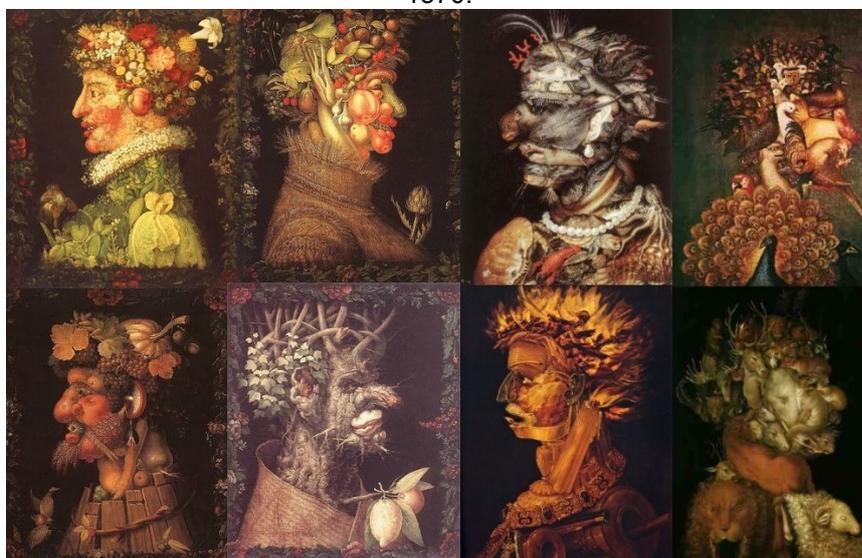
Legenda: Imagens do carro alegórico no barracão (em processo de confecção e sendo embalado para sair do galpão no dia do desfile), onde percebemos as referências aos quatro elementos no globo, e às estações nas laterais. Imagens de duas componentes representando as estações Inverno e Primavera, que desfilaram neste carro. Fonte: Acervo pessoal.

<sup>89</sup> O enredo da escola denominava-se *Quatro: o Número da Virada*. Abordava a recorrência do número quatro em diversos aspectos do planeta, seus ciclos, e também marcando a existência do homem: suas criações, as religiões, os jogos e as festas.

Assim, fiz a escolha desses objetos (adereços de cabeça com a temática “inverno” e “primavera”) para integrarem os trabalhos a serem realizados – se tornaram *spunto* desse novo processo de criação.

Com todas essas questões em mente, recordei-me que alguns artistas, ao longo da História da Arte, haviam se dedicado a representações alegóricas relacionadas às estações do ano, geralmente associando-as à figuras humanas. O pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1525 -1593) realizou pinturas alegóricas para representar tanto as quatro estações, quanto o quatro elementos. O pintor/ilustrador checo Alphonse Mucha (1860 – 1939) representou alegoricamente as quatro estações através de jovens mulheres inseridas em cenários que remetem ao clima de cada fase do ano. (Figuras 117, 118 e 119).

Figuras 117 e 118: ARCIMBOLDO, Giuseppe. **As quatro estações**, 1573 / **Os quatro elementos**, 1570.



Fonte: <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/tag/flores/>>. Acesso em: 2017.

Figura 119: MUCHA, Alphonse. **As quatro estações**. 1896.



Fonte:<[http://www.artinthepicture.com/paintings/Alphonse\\_Mucha/Four-Seasons/](http://www.artinthepicture.com/paintings/Alphonse_Mucha/Four-Seasons/)>. Acesso em: 2017.

A partir dessas questões, ficou definida a proposição de um quadríptico de grandes formatos, em que associaria elementos da natureza e estações do ano, remetendo ao último desfile realizado no carnaval de Uberlândia – especificamente o carro abre-alas já citado – de forma a poder incorporar os adereços de cabeça preservados, sendo que os faltantes deveriam ser refeitos.

Ao buscar mentalmente soluções sobre como esses elementos iriam ser inseridos às pinturas, surgiu a ideia de criar corpos que se projetassem do suporte, onde suas cabeças pudessem ser o suporte para os adereços. Nesse momento, as reflexões sobre a relação entre figura e fundo desencadeadas pelo trabalho *Mulher brasileira no carnaval à francesa* (p. 140), na relação estabelecida entre figura e fundo, se articulam com esses novos experimentos.

Para a confecção desses corpos, foi utilizado um manequim feminino de fibra de vidro como matriz para realizar quatro cópias do mesmo através da técnica do empapelamento. Os quatro simulacros de corpos a serem moldados deveriam estar em posições diferentes, e como algumas dobras e contorções não eram possíveis de se fazer com o manequim, foram necessárias intervenções e modelagens posteriores –, caracterizando-os como objetos únicos que sugerissem movimento e deslocamento espacial. (Figura 120).

O fazer artesanal desses corpos se aproxima, no âmbito da técnica e dos materiais, da produção dos suportes dos “inventários – caixas”, moldados sobre a tela de televisão. Nesses corpos confeccionados de papel e cola, cuja materialidade será disfarçada por outros tratamentos, tem-se nessa vivência uma interação muito significativa com a matéria, um fazer artesanal repetitivo e demorado que, embora não propriamente “artístico”, tem sido recorrente na minha prática. Percebo uma necessidade desse labor mais mecânico, onde se cria um tempo de reflexão sobre os demais aspectos do trabalho.

Ainda sobre os suportes, foram utilizadas placas de poliuretano como suporte de fundo, aos quais recobri totalmente com tecido pastilhado em cores escolhidas para serem alusivas aos elementos: azul / água; prata / ar; vermelho / fogo; acobreado / terra. O simulacro de corpo a ser atrelado a cada suporte foi recoberto com o mesmo tecido, nas cores correspondentes. O encaixe dos mesmos no suporte de fundo deveria ser bastante preciso, dando a impressão de ser uma coisa única, como se os corpos estivessem atravessando o suporte. Na verdade, os próprios corpos são entendidos, nesses trabalhos, como suportes, tanto pelo fato de

ser uma base para tratamentos plásticos posteriores, quanto por servir de base para os adereços de cabeça – a “figura”, ou elemento principal de cada trabalho.

Figura 120: Mosaico de imagens do processo de confecção dos simulacros de corpos.



Legenda: Camadas sucessivas de papel e aglutinante base PVA modelaram o corpo do manequim em diferentes posições, e sempre com fragmentações, uma vez que o simulacros de corpos deveriam fundir-se ao plano de fundo. O revestimento com tecido se dá por meio de colagens, sendo que as emendas ficam praticamente invisíveis devido ao pastilhado do tecido, que as disfarça.

Fonte: Fotografias do artista.

Dessa forma, cada plano de fundo e seu respectivo corpo moldado formam um suporte pictórico brilhante, objetual, sobre o qual intervenções com tinta e colagens foram realizadas, buscando-se materiais, tratamentos, formas, que

contribuíssem para a representação do elemento da natureza a ele designado, em associação com a cor já oferecida pelo mesmo, já bastante representativa.

As estações do ano, representadas pelo adorno de cabeça, estabeleceram “duetos” com os elementos da natureza, constituindo os seguintes pares: verão / terra; inverno / água; outono / fogo; primavera / ar. (Figura 121 e 122).

Figuras 121 e 122: Trabalhos em processo de confecção.



Fonte: Fotografias do artista.

Os elementos decorativos da visualidade das escolas de samba identificados nos “inventários-caixas” – broches, pendentes e arabescos – retornam nestes experimentos, buscando associá-los às temáticas propostas. Alguns materiais também foram escolhidos como recorrentes, devendo ser utilizados em todos os quatro trabalhos: plumas (com cores diferentes em cada trabalho) e penas de pavão (*in natura*, e portanto, iguais em todos os trabalhos), utilizados nos adereços de cabeça; pendentes de aljofre e placas de acetato e panejamentos, utilizados nas formas objetuais aderidas sobre o plano de fundo e como elementos de conexão / fusão entre o simulacro de corpo e o plano de fundo.

As cores, os brilhos e as texturas dos tecidos que revestem os suportes são o ponto de partida do fazer pictórico. A tinta se torna um elemento não só de variação cromática, mas de opacidade, ou melhor, de “embaçamento” do brilho em algumas áreas de cada composição. Destaca-se a intenção de se obter trabalhos com muitas camadas de materiais, gerando sobreposições de diferentes brilhos e texturas, e uma percepção de excesso, ratificada pela extrapolação do plano de fundo em todos os sentidos: os quadros lados e avançando o escapo a frente.

Embora os simulacros de corpos avancem sobre o plano de fundo do suporte, vários recursos foram utilizados nas composições no intuito de integrá-los, para além do revestimento com mesmo tecido já mencionado: tratamento pictórico semelhante, mesma paleta de cores e materiais; formas que iniciam no plano de fundo e avançam sobre os corpos, tanto pintadas, quanto em aplicações coladas.

Assim, as composições buscam se instaurar através de dualidades, propondo jogos entre o bi e o tridimensional, entre “figura” e “fundo”, entre “pintura-tinta” e “pintura-objetual-matéica”, e, em última instância, entre escolas de samba e o espaço institucional da Arte.

Segue uma análise mais detida em cada parte do quadríptico, aqui apresentados na ordem de confecção:

Figura 123: RODRIGUES, Sérgio. **Alegoria “Outono / Fogo”**. 2017. Pintura, objetos, colagens sobre suporte moldado revestido de tecido. 230 x 130 cm (aprox.). Coleção particular.



Fonte: Acervo do artista.

O outono é a estação do ano caracterizada pelo amarelamento e queda das folhagens das árvores. Sua representação carnavalesca, no adereço de cabeça, formalmente foi realizada por meio de uma folha seca estilizada, e pela cor, através do amarelo, laranja e vermelho das plumas.

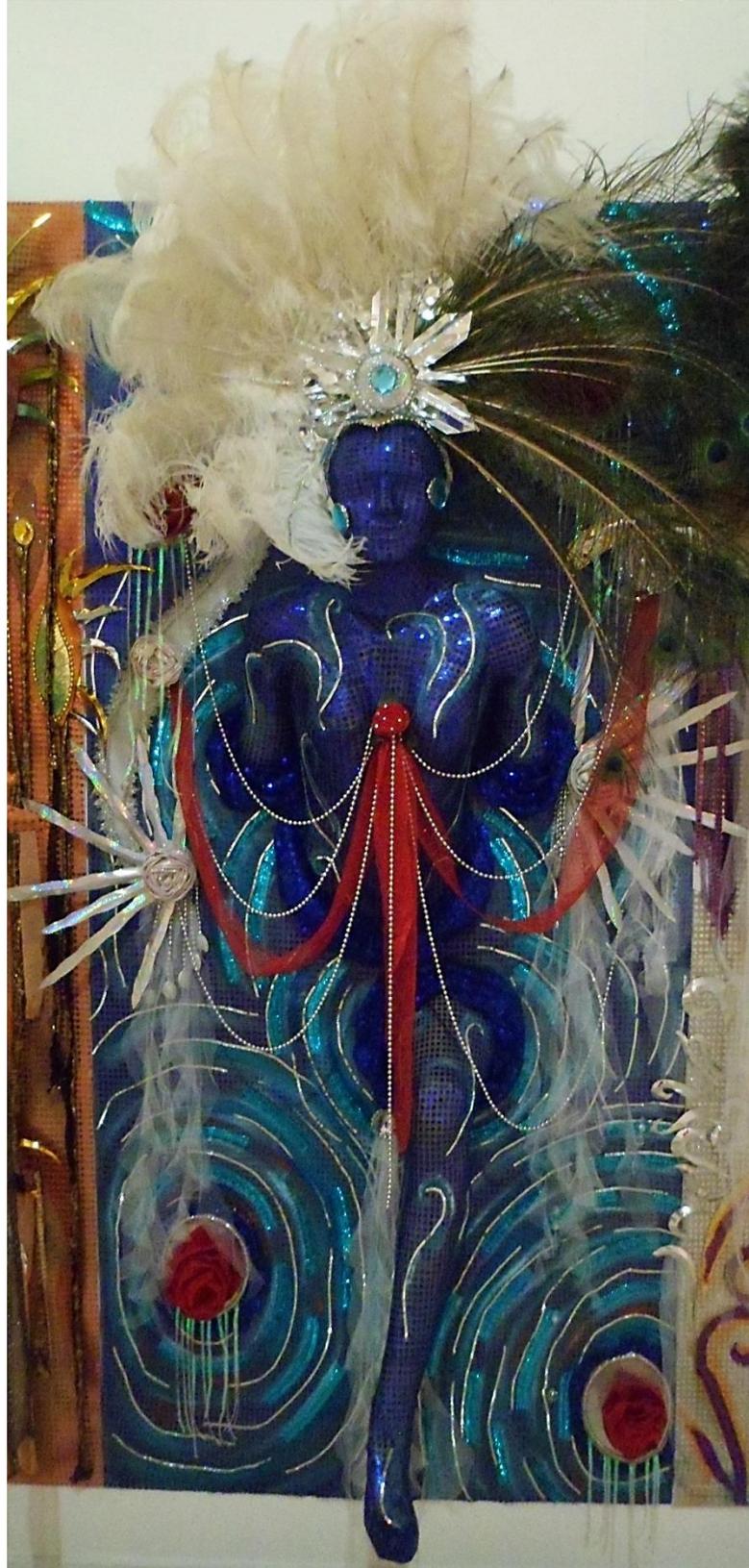
O elemento fogo foi representado pelo vermelho brilhante que recobre o suporte, sobre o qual foi realizado pinturas e aplicações de materiais carnavalescos em camadas sucessivas. A pintura – tinta utilizou uma paleta cromática variada: amarelo, laranja e magenta, reforçando a relação com o fogo, em contraste com azuis e arroxeados, que apareceram também como cor-matéria, através de materialidades brilhantes que construíram formas sinuosas, remetendo a labaredas.

Elementos objetuais solares aparecem na composição. O maior deles projeta raios sinuosos dourados que ultrapassam os limites do suporte. Posicionado na parte posterior da forma escultórica acoplada à pintura, pode remeter a um costeiro<sup>90</sup> carnavalesco. Entretanto, este elemento também avança sobre o corpo, contribuindo para reforçar a integração deste ao plano do suporte. Aliás, o mesmo tratamento pictórico dado ao corpo e ao fundo visa diminuir essa distinção. Pendentes de aljofre e tecidos, também se distribuem pela composição promovendo essa junção, “retendo” o avanço da forma para o espaço. Há também, sobre o plano de fundo, pendentes lineares verticais, que criam uma textura sobre o fundo e reforça a ideia de sobreposições de camadas e de excesso visual.

---

<sup>90</sup> No contexto das escolas de samba, costeiro ou esplendor, é o nome dado aos adereços de um figurino que são ajustados às costas do desfilante.

Figura 124: RODRIGUES, Sérgio. **Alegoria “Inverno / Água”**. 2017. Pintura, objetos, colagens sobre suporte moldado revestido de tecido. 220 x 110 cm (aprox.). Coleção particular.



Fonte: Acervo do artista.

Neste trabalho, o adereço de cabeça representa o inverno, e o faz através do branco das plumas, e da representação formal estilizada de um cristal de neve, confeccionado com acetato prateado e holográfico.

Ao fundo coube representar o elemento água. Coberto pelo tecido brilhante, na cor azul (próximo ao cobalto), recebeu um tratamento pictórico com incrustação de materiais carnavalescos (galões azuis claros e filetes de espelhos milimétricos), simulando a reverberação da água a partir dos elementos objetuais dispostos na composição, aos quais se destacam rosas prateadas e vermelhas, e o corpo que se projeta, como se estivesse emergindo do espelho d'água. A monocromia predominante é quebrada pelo vermelho das rosas e da faixa de tecido translúcido que, assim como os pendentos de aljofre, reforça a comunicação entre o corpo e o plano de fundo.

As rosas, que compositivamente cumprem a função de broches objetuais, aparecem como elementos simbólicos e de memória neste trabalho. Simbólicos por que remetem ao princípio feminino da água, e, sobretudo, porque ilustram a origem mitológica grega das rosas<sup>91</sup>, que se dá no mar. Elemento de memória por que essas rosas fizeram parte do primeiro desfile carnavalesco criado para carnaval de Uberlândia, que se intitulava *Rosas Expressões de Amor*, conforme já mencionado.

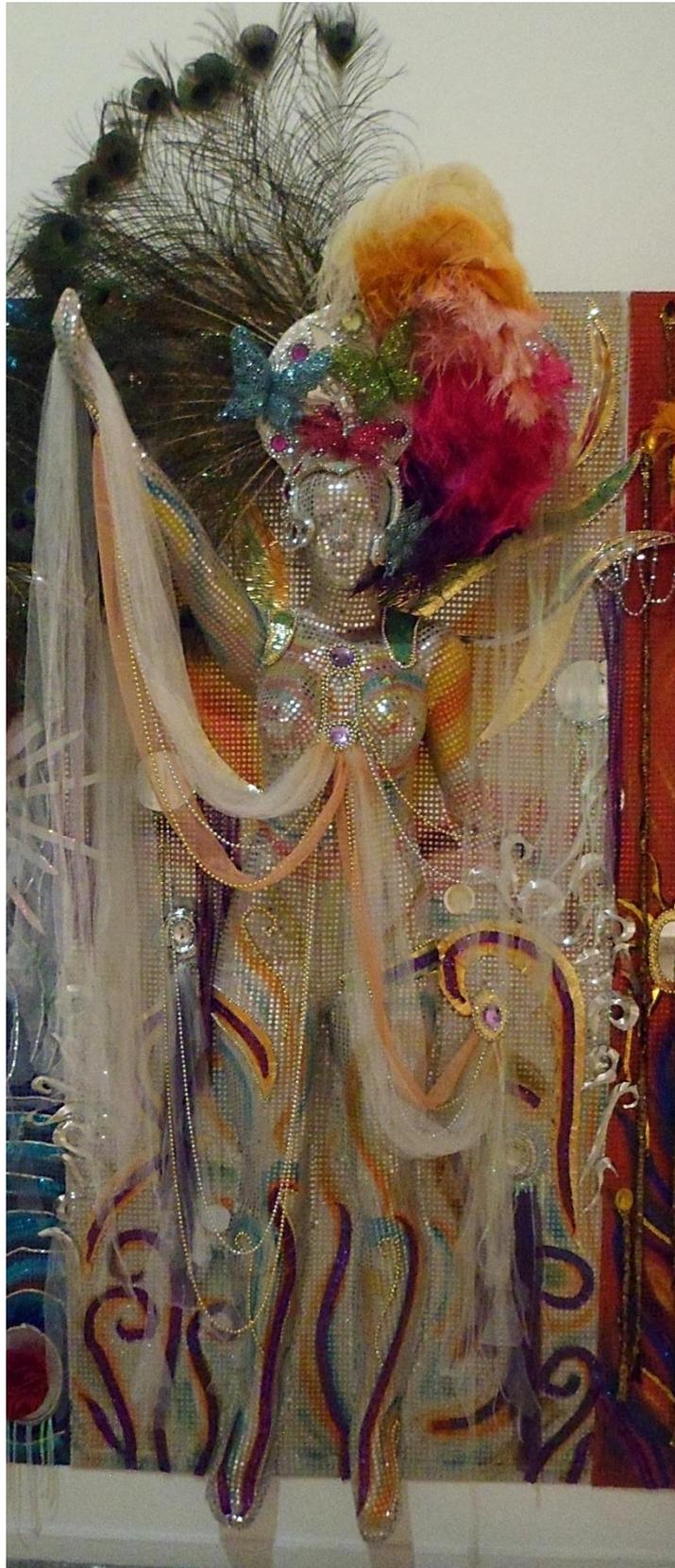
A postura corporal do simulacro de corpo, projetando o tronco para frente, remete à figura da sereia representada na pintura *Magia das Águas*, e se torna elemento de memória também por este aspecto, numa espécie de citacionismo no conjunto de trabalhos que tenho realizado.

Dos broches, caem pendentos verticais, translúcidos, criando camadas sobre o plano de fundo, e também irradiam lanças onduladas de acetato holográfico, que ultrapassam os limites laterais do suporte.

---

<sup>91</sup> Segundo uma das versões da Mitologia Grega, as rosas brancas nascem no mar, a partir das lágrimas da deusa Afrodite, que chora sobre as águas em virtude da morte de seu amante, Adônis. Ao ferir-se nos espinhos, o sangue da deusa as tingiu de vermelho.

Figura 125: RODRIGUES, Sérgio. **Alegoria “Primavera / Ar”**. 2017. Pintura, objetos, colagens sobre suporte moldado revestido de tecido. 230 x 110 cm (aprox.). Coleção particular.



Fonte: Acervo do artista.

A representação da primavera, no adereço de cabeça, explorou a variação cromática das plumas, em associação com três borboletas objetuais. Tanto as cores quanto as borboletas remetem às flores que caracterizam essa estação do ano, que não aparecem representadas ou como objetos deste trabalho.

O fundo branco / prateado foi escolhido para representar o elemento ar. Por sua invisibilidade e imaterialidade, este elemento da natureza se presentifica, tal como as flores, por meios indiretos. Do simulacro de figura humana, em simbiose com o fundo, surge com asas estilizadas, resultado de pintura-tinta e aplicações de colagens de materiais, que não se limitam ao plano posterior ao corpo, mas o sobrepõe. A “pinturas-tinta” aparece mais aquarelada, reforçando sua transparência, que também é bastante explorada por meio de tecidos diáfanos que pendem de broches espelhados, e envolvem a figura feminina, criando diversas camadas.

Formas arabescadas ocupam a porção inferior da composição, e assim como as asas, na porção superior, ultrapassam o limite do suporte.

A paleta cromática utilizada nesta composição é a mesma trabalhada em *Outono-Fogo*, sendo interessante observar como a alteração da cor do fundo modifica a percepção das cores-tinta. A utilização do panejamento com o tecido *tule* também ocorre em *Inverno-Água*, mas a forma como o tecido é cortado cria uma textura diferente em ambos.

Figura 126: RODRIGUES, Sérgio. **Alegoria “Verão / Terra”**. 2017. Pintura, objetos, colagens sobre suporte moldado revestido de tecido. 230 x 110 cm (aprox.). Coleção particular.



Fonte: Acervo do artista.

O verão é a estação que reúne o calor do sol e a abundância das águas, tanto pelo volume das chuvas quanto pelo convite ao usufruir dos banhos refrescantes. Dessa forma, escolheu-se a junção desses dois elementos para representar essa estação – sol e água (onda), em associação às plumas verde-água.

O elemento terra, caracterizado no plano de fundo e simulacro de corpo humano, recebeu tratamento pictórico em tons terrosos, e sutilezas de verde distribuídas pela composição, visando criar um contraponto para as plumagens. Broches e pendentes ocupam todo o suporte. Os pendentes, em grande quantidade, caem dos broches e integram a figura feminina ao plano de fundo e sugerindo raízes e cipós, criando tramas. Embora de materiais brilhantes, a disposição destes elementos sobre a composição sugere um aspecto rústico. Os broches, por sua vez, sugerem aberturas, fendas que se abrem para revelar riquezas minerais da terra, e por isso assumem cores que remetem aos metais – prata, dourado, cobre –, ao petróleo – preto –.

De forma geral, paleta cromática utilizada é bastante reduzida nesta composição, que no geral se torna praticamente monocromática, fazendo destacar, ainda mais, o elemento objetual sobre cabeça do simulacro de corpo.

Desta forma, cada trabalho constrói uma narrativa própria, e vai buscando, por meio dos tratamentos pictóricos, materiais, manipulação desses materiais, (formas construídas com os mesmos), favorecer essa pequena história de recursos linguísticos alegóricos que mobiliza o criar. A todo o momento, por meio do uso recorrente de determinados materiais, busca-se conferir uma unidade ao conjunto. Isso se torna desafiador, pois sugere diferentes formas de se trabalhar o mesmo material.

Cada trabalho existe na sua singularidade, “conta” um aspecto da “história” que constrói sentidos por si mesmo. Contudo, as possibilidades de leitura e construção de significados se ampliam no conjunto, a partir da interação entre todos, quando se pode observar, tanto as recorrências quando as diferenças que os caracteriza.

Desta forma, a disposição dos trabalhos no espaço expositivo é também um fator relevante para a proposta artística que envolve a confecção dos mesmos, e que será analisada a seguir.

### **3.4.2 Análises: correlatos artísticos, a presença da memória, montagem no espaço expositivo.**

As reflexões sobre a pintura no campo expandido permeiam todo o processo construtivo dos trabalhos, tentando equalizá-los entre a planificação e a volumetria, ratificando sua condição de “pinturas objetuais-matéricas”, e evitando que se convertam em “objetos pictóricos-materiais”. Essa questão é sempre muito importante no meu processo de criação. Cada elemento ou questão nova que se apresenta como possibilidade no gesto criador, é observado e refletido no âmbito das linguagens plástico-visuais. Muito embora não exista nenhuma restrição ao hibridismo – como pode se observar –, existe uma atenção maior voltada para a discussão da pintura: parto da premissa de que sou um “pintor”, e a linguagem pictórica se torna um ponto de referência para a auto-compreensão de cada nova proposição artística.

Dessa forma, nestes trabalhos, que cruzam aspectos de “carros alegóricos” com aspectos de “fantasias” carnavalescas, as reflexões levantadas anteriormente sobre como esses elementos podem ser interpretados como pinturas no campo expandido (p. 87) são revisitadas, desde as massas de cor criadas pelas plumas e penas, até as esculturas que se tornam base para pinturas e outros revestimentos pictóricos. Na produção plástica, tais reflexões são incorporadas aos trabalhos que, no espaço da galeria ou museu de Arte, estabelecerão outras maneiras de interação com o espectador, diferentes daquelas proporcionadas no Sambódromo: espacialidades, temporalidades e relações corporais bastante distintas, bem como públicos diversificados – e com expectativas igualmente díspares. De forma mais ou menos direta, esse deslocamento contextual entre escolas de samba e meio institucional é algo presente em minhas reflexões artísticas (o texto aponta isso) e, conseqüentemente, permeia o criar, conduz determinadas escolhas que reverberam no resultado final dos trabalhos e, inclusive, nos projetos e recursos de montagem dos mesmos.

Retomando as questões referentes aos trabalhos em si, tanto por suas características alegóricas, quanto pela fusão entre figura e fundo, e também pelo predomínio do brilho, os relaciono com algumas pinturas do artista austríaco Gustav Klimt (1862 – 1918). (Figura 127).

Figura 127: KLIMT, Gustav. **Retrato de Adele Bloch-Bauer I**. 1905. Óleo e ouro sobre tela marinha, 138 X 138cm.



Fonte: <<http://noticias.universia.com.br/tempo-livre/noticia/2012/12/18/989573/conheca-retrato-adele-bloch-bauer-i-gustav-klimt.html>>.  
Acesso em: 2017.

Esta pintura de Klimt – *O Retrato de Adele Bloch- Bauer* – em especial, traz características que contribuem para a reflexão destes trabalhos. A primeira delas é a predominância do brilho, que ocupa praticamente todo o trabalho, excluindo-se, basicamente, as porções de pele da figura retratada – rosto, colo e mãos. O dourado, prevalecendo nas vestes da figura, na poltrona sobre a qual está sentada, e no fundo da composição, diminuindo a delimitação entre os três planos compositivos. O brilho se apresenta como uma força expressiva por meio do dourado, sendo trabalhado com a variação de texturas e pinceladas, que gera uma variação perceptiva dos reflexos do brilho, que é, de fato, o que permite uma maior diferenciação dos planos da imagem. O brilho, em Klimt, é próprio da matéria – o ouro em folhas–, e embora seja um artista anterior ao surgimento do conceito de “pintura matérica”, de fato sua investigação sobre materialidade está presente neste e em outras produções de sua autoria no mesmo período. Não há volume aparente de matéria nessa obra, o que reforça sua bidimensionalidade.

O ouro, elemento nobre, agrega toda a conotação de riqueza material à pintura, bem como os significados simbólicos que esse mineral carrega, de elevação espiritual, de eternidade, de Beleza.

Além do brilho predominante, Klimt se dedica à minuciosa ornamentação que constitui a estampa das vestes da personagem e o [aparente] tecido que recai sobre o encosto da poltrona. Visualmente, esse tecido até permite uma associação com um esplendor de fantasia de escola de samba, adornando as costas da personagem.

Nos meus trabalhos, assim como em Klimt, o brilho é predominante (plano de fundo e corpo moldado), e cumpre uma função planificadora, diminuindo o contraste entre figura humana e plano de fundo. Com a aplicação de outros materiais de brilho sobre o suporte, tem-se também a ocorrência de brilho sobrepondo brilho, ficando as áreas mais opacas destinadas à pintura com tinta. O brilho, nestes, não denota riqueza: vem de materiais não nobres, próprios da criação carnavalesca, onde o que se busca não é o luxo real, mas a impressão de luxo. O significado dos materiais, nos trabalhos, atrela-se ao próprio meio de onde são apropriados – desfile das escolas de samba –, e, em cada trabalho em específico, irá adquirir significações relacionadas ao que representam, no caso, os elementos da natureza. A ornamentação que se distribui pelas composições, está presente na figura humana e no fundo, também com função integradora.

Embora diferenciados nos formatos dos suportes, a figura humana ocupa, tanto em Klimt, quanto nos meus experimentos, toda a altura dos suportes, reforçando a verticalidade.

Em outra obra do artista, a pintura *A Medicina*, percebe-se que Klimt também se dedicou às pinturas alegóricas, que era uma característica do movimento Simbolista<sup>92</sup> do qual fazia parte. Nesta, a representação feminina em destaque é parte do grande painel, projetado para o teto da Sala Magna da Universidade de

---

<sup>92</sup>Simbolismo foi um movimento literário da poesia e das outras artes que surgiu na França, no final do século XIX, como oposição ao realismo, ao naturalismo e ao positivismo da época. Movido pelos ideais românticos, estendendo suas raízes à literatura, aos palcos teatrais, às artes plásticas. Dentre suas características principais, está o subjetivismo (A visão objetiva da realidade não desperta mais interesse, e, sim, está focalizada sob o ponto de vista de um único indivíduo), o Transcendentalismo (os simbolistas se valem da intuição e não da razão ou da lógica. Preferem o vago, o indefinido ou impreciso, o simbolismo almeja apreender valores transcendentais - o Bem, o Belo, o Verdadeiro, o Sagrado). Nas Artes plásticas, predomina o uso da linguagem alegórica, os temas mitológicos, visando a retomada a paixão, o sonho, a fantasia e o mistério, explorando um universo situado além das aparências sensíveis.

Viena. Na obra, o simbolismo está na serpente que a figura feminina traz enrolada em seu braço, a serpente - símbolo da medicina, e o alegórico loca-se na própria personificação atribuída e esta área do conhecimento. Nessa pintura, além do brilho dourado, reafirma-se o apreço de Klimt pela ornamentação, presente nas representações do figurino e no próprio corpo feminino – cabelos, pescoço e braços – sugerindo camadas de materiais, o que, nos meus trabalhos, acontece pela via da presentificação das matérias e objetos. (Figuras 128 e 129).

Figura 128: KLIMT, Gustav. **A Medicina** (detalhe). 1900. Sem informações sobre medidas. Obra destruída em 1945.

Figura 129: RODRIGUES, Sérgio. **Alegoria “Verão / Terra”**(detalhe). 2017. Pintura, objetos, colagens sobre suporte moldado revestido de tecido. 230 x 110 cm (aprox.). Coleção particular.



Fontes: <<http://www.pigmum.com/blog/klimtemfotografia>>. Acesso em: 2017.

E acervo do artista.

Após a realização deste conjunto de trabalhos, o resultado visual evocou a lembrança de um carro alegórico de 1987, que integrou o desfile do GRES Imperatriz Leopoldinense, coordenado pelo *carnavalesco* Arlindo Rodrigues. Esta alegoria era constituída por vários manequins prateados com asas de borboleta, dispostos como se flutuassem à frente de uma cortina de recortes de espelho, que refletiam a claridade da manhã em que a escola desfilou. (Figuras 130 e 131).

Figuras 130 e 131: Carro alegórico do GRES Imperatriz Leopoldinense em 1987.



Legenda: As mulheres borboletas representavam as coristas do teatro de revista, no enredo em homenagem à cantora brasileira Dalva de Oliveira.

Fonte: <<https://www.facebook.com/tantoscarnavais/photos/a.8/406286976140117/?type=3&theater>>. Acesso em: 2017.

No que tange a objetualidade e materialidade pode-se dizer que, enquanto nos “*inventários-caixa*” a materialidade construída por meio de colagens foi mais proeminente que a objetualidade, uma vez que a materialidade conduzia à objetualidade pictórica –, nos “*inventários – elementos da natureza*”, a objetualidade se destaca em relação à materialidade, uma vez que são trabalhos em que os objetos incorporados é que são portadores de materialidades diversas. Nestes, os objetos de maior relevância são os adereços de cabeça que representam as estações do ano, que, no meu entendimento, são as “*figuras principais*” das composições, enquanto os demais elementos, incluindo os simulacros de corpos femininos, são figuras secundárias ou extensões do plano de fundo das pinturas.

A presença de objetos do mundo no contexto artístico remonta aos *ready-mades*<sup>93</sup> surgidos anos 1910. Tratava-se de proposições em que objetos utilitários,

<sup>93</sup>O termo é criado pelo artista Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados

geralmente de origem industrial e sem nenhum valor estético, eram retirados aleatoriamente pelo artista de seu contexto original e, ao ser colocados em exposições artísticas em museus e galerias, se elevavam à condição de obra de arte, vindo geralmente acompanhados da assinatura do artista apropriador. Através dos *ready-mades*, se propunha uma crítica ao sistema de arte e o próprio questionamento do conceito de arte, sobre o que a caracteriza em termos de autenticidade e autoria. (READY-MADY, 2017).

Em contraponto ao *ready-made*, o objeto do mundo como obra de arte também pode se alinhar ao conceito de *objet trouvé* ou seja, objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte, mas escolhido em função de suas qualidades estéticas, incluindo juízos de gosto – noção de beleza e singularidade. (READY-MADY, 2017).

Figuras 132 e 133: DUCHAMP, Marcel. **Secador de garrafas**. 1914. Objeto de ferro galvanizado. ANDRADE, Farnese. **Natureza-Morta**. 1982-1985. Gamela e objetos diversos. 20 x 35 cm.



Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra36380/porte-bouteilles-secador-de-garrafas>>. Acesso em: 2017.

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25199/natureza-morta>>. Acesso: 2017.

Em meus trabalhos, os objetos se aproximam mais do conceito de *objet trouvé*, no sentido em que há uma escolha destes embasada nas suas características estéticas. Entretanto, no caso dos adereços de cabeça representativos das estações do ano, objetos principais dos trabalhos em questão,

---

sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro *ready-made*, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*). Duchamp chama esses *ready-mades* compostos de mais de um objeto de *ready-mades* retificados. Posteriormente, expõe um escorredor de garrafas e, em seguida, um urinol invertido, assinado por R. Mutt, a que dá o título de *Fonte*, 1917. (READY-MADE, 2017).

não se tratam de objetos encontrados: são objetos selecionados /objetos colecionados / objetos únicos / objetos artesanais /objetos de autoria própria. No âmbito poético, são objetos apropriados de outros contextos com finalidade memorial – objetos-memória –. Incorporados, por meio da obra, no contexto artístico instituído, mantém relação com a função que possuía no meio de origem: o simulacro de corpo que constitui uma extensão do suporte da obra “veste” o objeto com a função de adorno.

Conforme mencionado, os objetos em questão cumprem função memorial, sendo o principal elemento inventariado pelo trabalho. No âmbito das lembranças e memórias pessoais, os quatro trabalhos constituem-se de reminiscências episódicas, ao reportarem-se a um desfile carnavalesco em específico. As cores-base para os planos de fundo remetem às cores escolhidas para representar os elementos da natureza no carro alegórico rememorado (p. 145), em associação com os adereços de cabeça (alguns apropriados do próprio desfile, e outros refeitos e/ou reelaborados devido o extravio dos originais ou adequação à sua utilização no trabalho de arte em questão), que aludem às fantasias de destaque que representavam as estações do ano. Este quadríptico se relaciona, dessa forma, aos relatos do Inventário Memorial Carnavalesco 3 (p. 52).

Na construção de cada composição, há uma série de outras relações de memória relacionadas aos objetos e materiais incorporados e formas construídas. É possível perceber formas recorrentes, que remetem a outros trabalhos realizados anteriormente, que cumprem também um papel memorial que intervém no gesto criador. Nas comparações abaixo é possível visualizar melhor alguns casos de formas recorrentes.

Figura 134: Mosaico de imagens – formas “solares” recorrentes em três trabalhos.



Legenda: Formas presentes dos trabalhos *Meu des-file carnavalesco*, *Inventário Pictórico-Carnavalesco #6* e *Alegoria Outono / Fogo*.

Fonte: Acervo do artista.

Figura 135: Comparação entre trabalhos: recorrência temática, cromática e formal ( a mesma projeção corporal de tronco) em *Proposição Pictórica-Carnavalesca Magia das Águas e Alegoria Inverno /Água*.



Fonte: Acervo do artista.

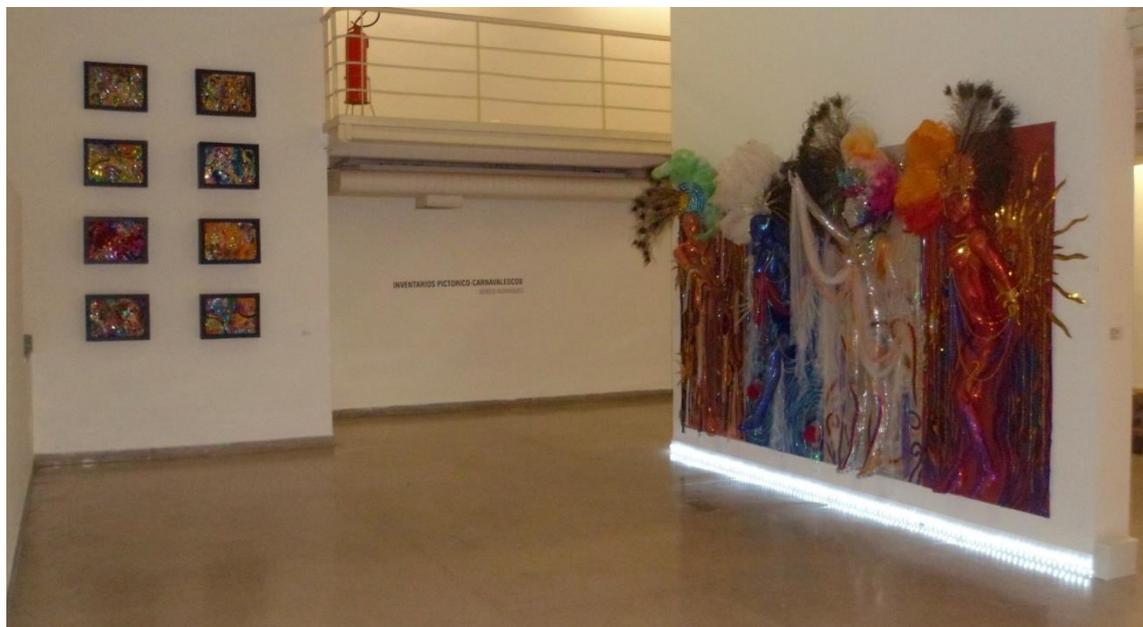
Sobre a montagem desses trabalhos como um quadríptico, na exposição realizada no MUnA – Museu Universitário de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, intitulada *Inventários Pictórico-Carnavalescos*, possui traços cenográficos e instalacionais, sobretudo, na montagem dos “*inventários – elementos da natureza*”.

O termo Instalação surge no vocabulário artístico na década de 1960, quando o espaço expositivo deixa de ser um anteparo para abrigar a obra, e passa a ser um elemento constitutivo da mesma, atribuindo significados que contribuem na construção de seus significados. Nesta modalidade artística que lança a obra no espaço, por meio de materiais e recursos muito variados, tenta-se construir uma ambiência, na relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a sua percepção, é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, vivenciar as relações que ela constrói no espaço por meio da disposição das peças, cores e objetos. O espaço expositivo, seja por suas características arquitetônicas, seja pela sua bagagem contextual, na instalação, interfere na construção da obra, podendo se tornar, por fim, a própria obra. (INSTALAÇÃO, 2017).

No caso deste quadríptico, suas características instalacionais se iniciam na sua própria dimensão: o comprimento do trabalho foi pensado para ocupar totalmente a parede que lhe foi destinada no MUnA, considerando o contexto de

uma exposição coletiva<sup>94</sup>. A intenção era que, montado ao nível do olhar, o trabalho pudesse incorporar esse espaço, romper momentaneamente com o contexto da exposição, deslocando o observador para o “ambiente” da obra. (Figuras 136 e 137).

Figuras 136 e 137: Exposição “Inventários Pictórico – Carnavalescos”,



Fonte: Acervo pessoal do artista.

<sup>94</sup> Os trabalhos participaram da exposição coletiva dos mestrandos em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, entre os dias 11 e 29 de abril de 2017. Artistas participantes: Jamerson Rezende, Maísa Tardivo e Sérgio Rodrigues.

Dispostos sem nenhum espaço intermediário entre os suportes – sem nenhum respiro – os trabalhos transbordam uns nos outros, promovendo sobreposições que tanto se alinham ao seu significado, uma vez que não existe intervalo entre uma estação do ano e outra, pelo contrário, elas se justapõem temporalmente, mas sobrepõem suas características para além de suas datas limítrofes, quanto, no âmbito da relação com os desfiles carnavalescos, promovem o *horror vacuie* o transbordamento associado ao Barroco e ao próprio desfile de escola de samba, onde tudo acontece ao mesmo tempo. A proposição de camadas que acontece em cada uma das composições se expande para o seu conjunto.

Dentro das possibilidades de interação com o espaço, pensou-se inicialmente em dispor os trabalhos a uma altura superior, uma vez que a parede permitiria tal montagem, e isso poderia ratificar a associação dos trabalhos a um carro alegórico. Entretanto, percebeu-se, para este momento, a inadequação desse deslocamento em vários aspectos: erguer os trabalhos diminuiria o impacto dos corpos “saindo” do suporte, minoraria a expressividade do “encarar” que essas figuras estabelecem com o fruidor, e, ao criar um vão de parede entre o chão e os trabalhos, cessaria a percepção do *horror vacui*, criando um espaço de fuga. Assim, os trabalhos foram dispostos a aproximadamente 20 centímetros do chão, alcançando uma altura de 2,50 a 2,70 metros do chão, o que já permite um “englobamento” do fruidor pelo trabalho. No vão inferior, foi colocadas fileiras de mangueiras de luz (LEDS), que ampliaram a sensação de “suspensão” dos trabalhos, um leve flutuar dessas figuras, instaurando uma ambiência própria para o trabalho, relacionando-o às luzes dos carros alegóricos, e ainda contribuindo para a sensação de preenchimento total dos espaços. Nessas reflexões, firma-se concordância com a pesquisadora brasileira Lisbeth Gonçalves ao afirmar que

na instalação, com a metáfora estética que constrói, pressupõe virtualidade, cenário de dramatização [...], um espaço transitório para o discurso artístico. Constroem ambientes para comunicar uma ideia estética, marcando fortemente a recepção do público que entra em contato com seu trabalho. Tanto no uso da cenografia dramatizada, em exposições de arte, como na construção da instalação artística acontece a [...] intertextualidade da linguagem, onde materiais e recursos técnicos ou tecnológicos cumprem papel fundamental na projeção da ideia artística. Ao interagir com a instalação ou a exposição cenográfica dramatizada, o receptor procederá a uma decodificação, tanto mais ampla quanto maior for o seu envolvimento com o repertório cultural do campo da arte e da sociedade. (GONÇALVES, 2004, p. 45-6).

Desta forma, o recurso da iluminação inferior, a ocupação do anteparo pelos trabalhos –buscando incorporá-lo à obra – permite que consideremos o trabalho como uma pintura instalada.

Outro aspecto que ressalta a característica instalacional deste trabalho é de natureza contextual, ao se entender que espaço onde uma obra se instaura pode trazer uma carga de informações que se cruza com as da própria obra, construindo assim seu significado. Neste caso, entende-se que o MUnA se apresenta para a comunidade em geral como espaço instituído da Arte, e que, ao longo dos anos, tem exposto, eventualmente, obras de seu acervo (predominantemente formado por obras de arte moderna e contemporânea), e, de forma recorrente, recebido exposições individuais e coletivas, de artistas contemporâneos instituídos.

Ao propor estes trabalhos relacionados à visualidade das escolas de samba para o MUnA, optou-se por reforçar a literalidade da “estética carnavalesca” nestes trabalhos – sobretudo através do objeto deslocado do contexto dos desfiles para o espaço institucional – para ratificar a discussão de algumas questões que, inevitavelmente, permeiam a problematização artística empreendida pela pesquisa, e convidam o fruidor a estabelecer um olhar para a visualidade dos desfiles das escolas de samba que permita identificar nela um “valor artístico” independente de rotulações classificatórias<sup>95</sup>.

Os trabalhos de arte que apresento reúnem características que são provocativas na Arte contemporânea: a extrema plasticidade e artesanaria em contraponto às novas mídias que conduzem à uma virtualização ou imaterialidade da Arte; a insistência na pintura, linguagem já declarada “morta”, e que tem assumido novas adjetivações, como “reencarnada”, “estendida”, “em distensão”; o investimento no brilho e no ornamental; a valorização do belo; os “lugares” da Arte: rua / galeria / museu; e as segmentações entre arte popular e instituída. Ao propor este quadríptico para o MUnA, algumas dessas questões podem ser evocadas, cabendo, ao fruidor, encontrar suas próprias respostas. Como propositor, identifico todos esses aspectos, e entendo que todos eles se articulam como instâncias de uma poética artística em construção, sobre as quais se apresentam, em seqüência, algumas ponderações.

---

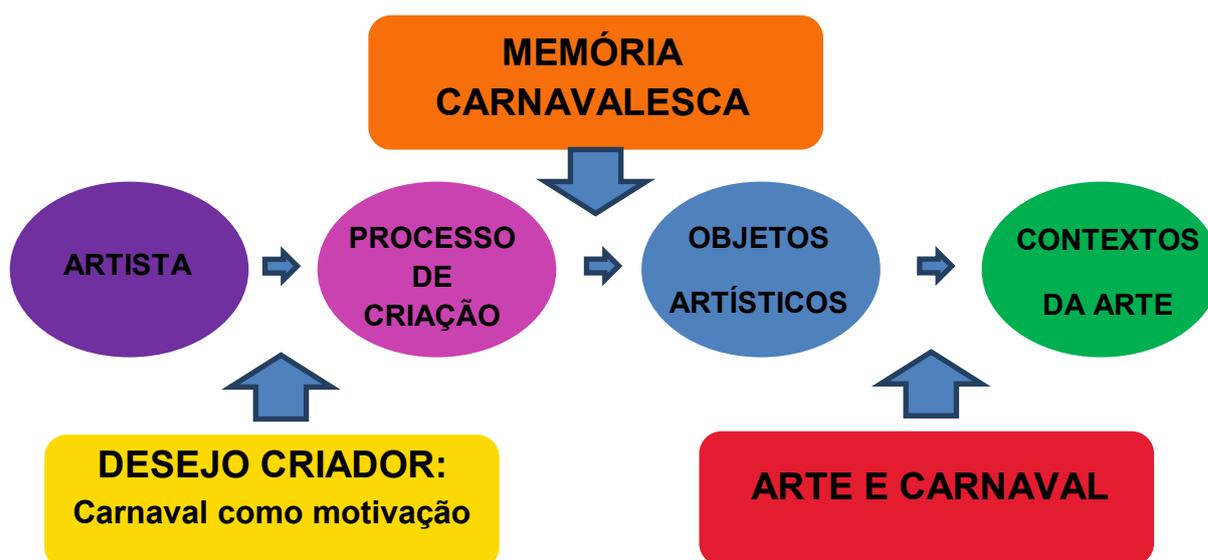
<sup>95</sup> Por esse motivo, não quis inserir qualquer dispositivo sonoro na instalação, como a execução de sambas-enredo, por exemplo. Não é o “espírito festivo” que se pretende instaurar por meio da exposição, mas promover novos olhares para a visualidade dos desfiles carnavalescos, ressignificados por meio dessas proposições artísticas.

### 3.5 Instâncias de uma poética artística em construção

Nessa pesquisa, a presença do que denomino de “memória carnavalesca” no processo de criação é a problemática central, o elemento original da mesma, considerando o conjunto de investigações que tenho realizado até então no âmbito teórico-prático, e pode ser entendida como uma das instâncias fundamentais de minha poética artística, permeando as produções de maior relevância que tenho realizado, conforme pôde ser observado em todo o levantamento de informações até então apresentadas.

No decorrer das análises, outras instâncias se evidenciam: a primeira delas é a instância do desejo, que envolve a escolha das escolas de samba e seus desfiles como temática para a produção em Arte e, a partir disso, de aspectos plásticos-visuais que se incorporam aos trabalhos. A derradeira, por sua vez, situa-se na relação entre Arte e Carnaval/Escolas de Samba no contexto da produção artística contemporânea. O esquema abaixo ilustra, de forma genérica, como e quando cada uma dessas três instâncias se manifesta no âmbito poético.(Figura 138).

Figura 138: Instâncias da poética artística pessoal.



Legenda: O desejo criador surge, para o artista, como *spunto* para o processo de criação. A visualidade dos desfiles das escolas de samba, como motivador do fazer, traz características de seu repertório visual que irão tangenciar as reflexões sobre forma, cor, dimensão, materiais, entre outros. Mais que uma relação direta com a visualidade carnavalesca, a poética se apoia na memória que esta visualidade gerou, e com isso estabelece relações vivenciais que irão permear o processo de criação e se manifestar nos objetos artísticos resultantes. Estes, por sua vez, considerados no amplo contexto da Arte, além de gerarem reflexões sobre as linguagens artísticas envolvidas, irão também levantar questões acerca de como o carnaval se articula com a discussão artística, e como isso reverbera no âmbito poético.

Fonte: o artista.

### 3.5.1 Instância do desejo: o brilho, a materialidade e o belo como valores pictóricos neobarrocos

A instância do desejo no contexto de uma poética artística é fundamental, e relaciono a ela dois aspectos fundamentais assumidos pelos trabalhos, que já deram pistas desde *Proposições Pictórico-Carnavalescas “Magia das Águas”* e foram gradualmente se tornando protagonistas nas experimentações: a presença da realidade – expressa através de materiais e objetos que podem ser associados a um repertório visual carnavalesco –; o uso recorrente do brilho como um valor pictórico, em associação com o cromatismo – este, por sua vez, tem alternado entre trabalhos mono e policromáticos; e o Belo como um propósito.

Embora já tenha sido mencionado a existência de materiais próprios do fazer carnavalesco, o fato é que os materiais expressivos utilizados na visualidade das escolas de sambas são incontáveis em sua variedade. Há materiais que se tornaram convencionais ao longo dos anos, como o isopor, os tecidos brilhantes, as placas de acetato, espelhos, entre tantos outros. Mas independente desses itens convencionais, as escolas de samba podem incorporar qualquer tipo de materiais, tanto naturais, quanto artesanais e industriais, na instauração de sua visualidade. Para a pesquisa, é interessante ressaltar não só os tipos de materiais, mas aquilo que pode ser entendido como uma das maiores expressões da criatividade do carnaval, que é a capacidade de transformação desses materiais, e sobretudo, os materiais não-carnavalescos, em grandes efeitos, ou seja, a habilidade nos “enganar”. Moraes abordou a questão da transformação de materiais cotidianos em grandes alegorias:

[Sobre Joãozinho Trinta] Em suas mãos, uma bacia amassada transforma-se em escultura: uma bóia de isopor partida ao meio, as partes posteriormente juntadas e pintadas, em símbolo plástico alusivo à cultura africana. O que importa não é o material, seja ele rico ou pobre, nem os usos e funções originais do objeto, mas o gesto criador que transmutou esse material/objeto em algo novo e original. O artista, o verdadeiro criador, tem algo de demiurgo: ele é o homem das passagens, aquele que, com seu gesto, como num passe de mágica, muda a natureza das coisas e dos objetos, instaura novos significados, enriquecendo assim nossa vida material e espiritual. (MORAIS, s/d, p. 41).

Tanto a incorporação da realidade do carnaval por meio dos materiais e objetos do contexto dos desfiles de escolas de samba nas obras é um desejo que conduz ao fazer artístico, quanto a transformação de materiais em outras coisas, criando situações que iludem o espectador/fruidor. Por exemplo, nos “inventários-

*caixas*”, o uso de materiais de bordado, na forma como se apresentam, gera a ilusão de que a confecção perpassou pelo fazer do bordado, e por isso, remete a um fazer moroso e difícil. Entretanto, esses materiais integram às obras por meio de colagens, que é um fazer mais ágil e menos trabalhoso. Os manequins que compõem os suportes dos “*inventários – elementos da natureza*” são confeccionados, conforme já relatado, pelo processo de empapelamento, que atribui grande leveza aos objetos. Muitos espectadores me questionaram sobre como tinha sido o processo de fragmentação dos corpos dos manequins, imaginando ser objetos de plástico ou fibra de vidro, ou se eram corpos de gesso, ou mesmo sobre as dificuldades técnicas da montagem, devido ao peso desses elementos.

Desta forma, em minha poética artística, tanto a matéria/objeto que engana, quanto a matéria que legitima a presença das escolas de samba, são meios para a construção de experimentações, que promovem a inclusão da realidade no campo ficcional da pintura.

O brilho geralmente é intrínseco à materialidade e tem sido a característica que, geralmente, fundamenta a escolha dos materiais. Adentra o processo de criação pessoal por meio de sutis intervenções (aplicações de material plástico de brilho nacarado nas escamas dos peixes e da cauda da sereia em *Magia das Águas*, ou pequenas pedrarias na bandeira de *Caleidoscópio de Cores*). Em *Meu des-file Carnavalesco*, o brilho assume o protagonismo, que se mantém nos “*inventários – caixas*” e “*inventários – elementos da natureza*”. Brilhos de diferentes naturezas – metálicos, cintilantes, nacarados, laminados, espelhados, adamantinos, vítreos, em interação numa mesma composição, justapondo-se e sobrepondo-se. A característica brilhante ratifica o compromisso com uma plasticidade transbordante, matérica.

Existem duas tipificações de brilho que podem ser consideradas, quando do seu uso: o brilho “nobre”, dos metais, das jóias, das pedras preciosas, e que abarca em si a dimensão do eterno, e à metáfora da elevação, da transmutação, do sagrado. Morais contribui para esta reflexão com uma de suas crônicas, em que discute o brilho da arte.

[...] eu citava São Tomás de Aquino, para quem “são necessárias três condições para a beleza: primeiro a integridade ou perfeição, pois o que é incompleto é feio por isso mesmo; depois a devida proporção ou harmonia, e por último, a claridade, pois aquilo que chamamos de belo tem cor brilhante”. Outro sábio medieval, São Denis, o Cartuxo, diz que a sabedoria, a ciência e a arte são essências luminosas, iluminando o espírito com seu

brilho. Na idade média, portanto, o prazer estético sempre foi expresso pelo “brilho luminoso”. Brilho que é a manifestação da luz, que é Deus. (MORAIS, 1995, p, 88-89).

O brilho como expressão do divino é o “brilho nobre” dos materiais preciosos, e não gratuitamente está presente na arte religiosa. Outro tipo de brilho é o brilho *fake*, o “falso brilhante”, o que “reluz, mas não é ouro”. Este é o brilho do carnaval, advindo da sua “impressão de luxo”<sup>96</sup>, que, ao contrário da sua acepção nobre, remete à transitoriedade das coisas materiais, em contraponto às questões espirituais. De acordo ainda com Morais,

O caráter mesmo do brilho é a transitoriedade e fugacidade, e mais ainda na sociedade do desperdício e do descartável como a nossa.[...] E na ausência do ouro 24 quilates ou das pedras preciosas, muita purpurina, como nas alegorias do carnaval ou no décor dos shows de música. Importa o brilho. (MORAIS, 1995, p. 90).

Em meus trabalhos, o brilho aparece como menção ao brilho próprio do carnaval, mas assume também um papel de exaltação ao belo, ao féérico, ao maravilhamento, a partir de uma perspectiva particular de beleza, pautada em um gosto pessoal. Dessa forma, ao “eternizar” seu brilho por meio da Arte, ressignificando objetos e materialidades oriundas dos desfiles carnavalescos, ao “encaixotar” seus brilhos fugazes e ao arquivar objetos de seus desfiles efêmeros, há um processo de sacralização desses elementos, e dessa forma as conotações de brilho “sagrado” e “profano” se cruzam no contexto dos trabalhos.

Desde as primeiras presenças da menção às escolas de samba, com o desenho representativo das penas do pavão, o desejo pelo belo é uma constante das minhas proposições visuais. O belo é um conceito variável ao longo da História da Arte, e no contexto dos meus trabalhos, associo o belo à exuberância das formas, das cores, o belo instituído na sociedade ocidental contemporânea no que tange às formas humanas, à sensualidade das figuras femininas, que se relaciona também à jovialidade.

Tal como o brilho, que traz conotações ao sagrado e ao profano, percebo em meus trabalhos uma exaltação ao belo “clássico” – um ideal de perfeição, harmonia, equilíbrio e graça (BELO, 2017), a imponência, a majestade, o soberano, em

---

<sup>96</sup>Muito embora seja possível observar que, cada vez mais, insere-se no contexto dos desfiles o uso de brilhos de pedras semipreciosas, como os cristais *svarovsky*, presentes em destaques de luxo, e figurinos exclusivos, como os casais de mestre-sala e porta-bandeira.

associação ao belo “romântico” – da sensualidade, das paixões, do mundo onírico, do maravilhamento. (BELO, 2017).

Estes elementos, em comunhão com vários outros aspectos discorridos ao longo do texto – o alegórico, o transbordamento das formas, o ornamental, o interpolamento de camadas – ratificam uma identificação com a estética barroca, que, atualizada pelas questões de nosso tempo, pode então ser denominada como neobarroco. De acordo com o pesquisador brasileiro João Adolfo Hansen, o neobarroco ressalta o intervalo temporal entre o presente e a ideia de um “barroco histórico” entendido nos termos de Wölfflin, que remete ao século XVII. (HANSEN, 2002, p.17).

Assim, o neobarroco parte dos pressupostos históricos, identificando traços gerais da concepção estética barroca, ressignificadas no contexto contemporâneo por meio de novos materiais, recursos técnicos e linguagens. No conjunto de trabalhos produzidos ao longo dos anos, esses traços têm se tornado recorrentes, talvez pela influência indireta da visualidade das escolas de samba no gosto pessoal, que, ao se tornar temática, se potencializa, incorporando as características intrínsecas dos desfiles-referência, expressos na maneira de se lidar com a materialidade, de se incorporar o brilho, e representar o belo, por meio de “procedimentos específicos de práticas de apropriação do passado na invenção artística contemporânea”. (HANSEN, 2002, p.15 - 16)

### **3.5.2 - Instância da relação entre Arte e Carnaval no contexto da produção contemporânea**

A presença de elementos da visualidade das escolas de samba em contextos instituídos da Arte, conforme acontece em meus trabalhos por meio de apropriações objetuais, não é inédita. A artista-carnavalesca Rosa Magalhães realizou exposições com “obras carnavalescas” em contextos bastante relevantes para a produção artística contemporânea nacional e internacional, como a exposição *Salgueiro no Parque*, ocorrida na Escola do Parque Lage (1990), a Bienal Internacional de São Paulo (1991), e Bienal Internacional de Veneza (2001). Nesta última participação, diversos adereços de cabeça presentes nos carnavais assinados por Rosa Magalhães foram expostas no Palazzo Fortuny.

Figura 139: MAGALHÃES, Rosa. Exposição de figurinos de Escolas de Samba por ela criados, na 49ª Bienal de Veneza. 2001.



Fonte: <<http://www.klickeducacao.com.br/2006/enciclo/encicloverb/0,5977,PPR-11395,00.html>>. Acesso em: 2009

Acerca dessa participação, a jornalista de moda e escritora brasileira Diana Galvão teceu as seguintes considerações:

Nestes tempos de globalização, o Carnaval é o maior exemplo de que através da valorização da identidade local é possível conquistar o mundo. [...] As fantasias do Carnaval são fascinantes artes visuais, que refletem os elementos da riqueza cultural do Brasil, verdadeiras "vestimentas das idéias" de impacto universal. (GALVÃO, 2001).

A visualidade produzida para compor um desfile de escola de samba, vista fora de seu contexto original, se ressignifica ao submeter-se a novas formas perceptivas interpretativas, adquirindo autonomia em relação às funções precípuas de funcionalidade e atrelamento ao enredo.

O Carnaval, de acordo com o entendimento do curador de arte alemão Alfons Hug<sup>97</sup>, é uma “*uma formidável máquina de criar imagens*”. (HUG apud KATO, 2004, p. 50). Tal afirmação baseia-se numa percepção ampla da festa, não se resumindo aos desfiles das escolas de samba, ou mesmo ao carnaval brasileiro: refere-se ao caráter transgressor do carnaval, onde o improvisado e o experimentalismo se mesclam, o que dialoga com “*o espírito perseguido pela produção contemporânea*”. (KATO, 2004, p. 48). Nas palavras de Hug,

A afinidade entre arte e carnaval é manifesta. Ambos procuram a transgressão do cotidiano com meios estéticos, ambos criam um mundo paralelo no qual são possíveis atitudes que o mundo real já não permite mais. Eles colocam as condições sociais de ponta-cabeça e questionam a realidade sob uma perspectiva crítica. Arte e carnaval caracterizam um espaço em que a realidade e a imaginação estão em conflito mútuo. Como

<sup>97</sup> Alfons Hug foi curador da XXV e XXVI Bienal de São Paulo (2002 e 2004). Será o curador da XI bienal do Mercosul, em 2018.

a arte, o carnaval também reside além do 'mundo administrado'. (HUG, 2004, p.13)

A partir dessa perspectiva, Hug organizou e curou a exposição coletiva internacional *Carnaval*, no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, realizada entre janeiro e março de 2004, onde reuniu trabalhos de 13 artistas e/ou coletivos, cujas produções se relacionavam, em algum nível, com o carnaval, muitas delas produzidas especialmente para a mostra. Alguns dos artistas internacionais que integraram a exposição acompanharam os processos de criação nos barracões e os desfiles das escolas de samba cariocas do ano anterior, para realizarem pesquisas e coletas de materiais para seus trabalhos.

O catálogo da exposição traz algumas ponderações importantes que contribuem para a reflexão dos cruzamentos entre arte e carnaval na contemporaneidade:

O Carnaval, cujos atores apresentam grandes feitos no âmbito da música, da dança, do vestuário e da *performance*, é a forma mais conhecida e da mais alta qualidade da cultura popular brasileira. Além disso, é um contra projeto estético para a “alta cultura” eurocêntrica burguesa, a qual não raro ele sobrepuja em autenticidade, criatividade e potencial emancipador [...] Portanto, o Carnaval não pode de modo algum ser compreendido como folclore desinteressante e obsoleto, e menos ainda como “ópio do povo”: pelo contrário, ele precisa ser visto como um gerador de força política e reorientação estética. (HUG, 2004, p.10-11)

Através das mais variadas linguagens, ou mesmo através de hibridismos entre elas – desenho, pintura, fotografia, instalação, vídeointalação, escultura – o carnaval foi ressignificado por esses artistas a partir da sua característica elementar: a capacidade de se reinventar por meios estético-visuais.

Sendo o carnaval uma festa barroca por excelência, conforme já apresentado, é interessante observar que no ano seguinte, Hug organiza e faz a curadoria da exposição coletiva internacional *Alegoria Barroca na Arte Contemporânea*, também realizada no CCBB-Rio de Janeiro.

Tanto as exposições de Rosa Magalhães com adereços e alegorias carnavalescas quanto às exposições organizadas por Alfons Hug acerca do carnaval e da alegoria barroca são referenciais para que eu possa refletir sobre a poética pessoal e os trabalhos artísticos dela decorrentes no contexto da produção contemporânea em artes visuais. A estas contribuições, somam-se as ponderações de Ferreira, que englobam diversas questões que me interessam poeticamente:

Legítimas representantes das articulações características do sentido atual de cultura e arte populares (ou seja, de processos criativos subordinados às

múltiplas contingências da cotidianidade, como destacam os estudos culturais) as escolas de samba valorizam a beleza e o esplendor. Isto faz com que sejam vistas, muitas vezes, como expressões menores, ou ultrapassadas, da criação artística contemporânea. Por outro lado, a complexidade crescente dos processos que envolvem a produção dos elementos visuais da escola em desfile e seus diálogos com toda uma gama de interesses (que vão da ingerência de patrocinadores às necessidades da velha-guarda) projetam as escolas de samba dentro da dinâmica artística mais contemporânea. Uma obra performática, efêmera, feita para um lugar específico, incorporada por uma coletividade, realizada e ressignificada continuamente em suas diferentes “fases” de construção que incorporam soluções, formas, ideias, artesanias, dificuldades e genialidades particulares. Cada um desses momentos criativos articula valores e expressões próprias que dialogam com diferentes caminhos da arte contemporânea. [...] A escola de samba se torna um grande espaço de arte em movimento. Uma galeria que se mostra à população sem medo de ousar. O público reage, interage, participa, se manifesta, ressignifica, se deslumbra ou rejeita o que se apresenta a ele. Como se vê nos grandes museus contemporâneos. Como quer ser a arte. Sem adjetivos. (FERREIRA, 2011).

A partir destes referenciais se delineiam a instância entre Arte e Carnaval que é suscitada pelos meus trabalhos, e servem de suporte para que, cada vez mais, possa se construir um entendimento acerca dos propósitos poéticos envolvidos, e que permanecem instigando novas produções em artes visuais, e permitem ampliar o entendimento do que tem sido denominado de poética artística, como uma linguagem autoral. De acordo com a pesquisadora brasileira Sandra Rey:

Na arte contemporânea, o *conceito de linguagem* ultrapassa as categorias fundamentadas nas técnicas e consubstancia-se na colocação em cena de uma série de códigos formais ou visuais, sejam eles concretos ou em nível de representação, assim como na articulação de significados através dos quais o artista manifesta sua subjetividade como uma essência que se comunica *na* — não *pela* — configuração formal e semântica da obra de arte. A linguagem do artista não se evidencia apenas na objetividade de uma proposta ou nas suas intenções conscientemente formuladas. A linguagem identifica-se com a subjetividade individual e acaba se revelando como uma “verdade” ou essência que se manifesta na obra, evidenciada pela *maneira de fazer* própria àquele artista, extrapolando, na maioria das vezes, suas próprias intenções. (REY, 2002, p. 130)

Por fim, a memória, como instância poética geradora da pesquisa, encerra as análises propostas, entendida como elemento recorrente à produção artística pessoal, onde a dimensão subjetiva se estabelece de forma efetiva.

### **3.5.3 A instância da memória como elemento recorrente**

Das três instâncias poéticas levantadas anteriormente – Desejo / temática, Memória carnavalesca e Arte / Carnaval –, compreendo que a relação com os desfiles das escolas de samba, por meio da memória, já estava instituída antes

mesmo dessa visualidade se tornar temática, e, portanto, se configura como questão mais recorrente em minhas produções artísticas, conforme foi possível observar nos trabalhos apresentados por meio da “memória da pesquisa” (p. 110).

A partir de todas as questões levantadas pela pesquisa, foi possível sintetizar, sob a forma de um quadro, o “tipo” de memória predominantemente acionado em cada trabalho, bem como o principal recurso plástico-visual utilizado para convertê-la em imagem, e assim se tornar, em maior ou menor grau, um *inventário memorial carnavalesco visual*. Todos os trabalhos autorais mencionados foram incluídos do quadro abaixo, que encerra a pesquisa.

Figura 140: Quadro analítico: presença e representação da memória nas produções plástico-visuais pessoais.

Ano	Trabalho	“Tipo” de memória		Recursos plásticos/visuais		
		Semântica	Episódica	Representação	Materialidade	Objetualidade
2003	<i>Sem título (desenho c/ penas de pavão)</i>	X		X		
2004	<i>Sem título (Pintura c/arabescos)</i>	X		X		
2004	<i>Sem título (Pintura c/planejamento e pedrarias)</i>	X		X	X	
2007	<i>Regozijo de uma Raça</i>			X		
2009	<i>Magia das Águas</i>		X	X	X	X
2012	<i>Caleidoscópio de cores</i>		X	X		X
2013	<i>Meu Des-file carnavalesco</i>		X		X	X
2014	<i>[In] Mascarar</i>		X	X		
2015	<i>Inventários Pictórico-Carnavalescos #1 a # 5</i>	X			X	X
2016	<i>Inventários Pictórico-Carnavalescos #6 a # 8</i>		X		X	X
2016	<i>Mulher brasileira no carnaval à francesa</i>	X		X	X	
2017	<i>Alegorias alusivas às estações do ano e aos elementos da natureza</i>		X		X	X

Fonte: o artista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Mas tanto tempo passou / Que alguém me viu, afinal / E hoje eu sou... / Carnaval”<sup>98</sup>.*

Estes versos em destaque encerram o samba da escola carioca Unidos da Tijuca de 1995, cujo enredo homenageava o compositor erudito brasileiro Carlos Gomes (1836 – 1896). Ao apresentar a história de vida do também maestro através de suas obras – as óperas –, ao final, era o próprio Carlos Gomes quem “cantava”, em primeira pessoa, a sua consagração através da “ópera de rua” das escolas de samba.

Nessa última apropriação do repertório musical das Escolas de Samba na pesquisa, aproprio-me, em empréstimo, do verso “hoje eu sou carnaval”: ao longo dessa investigação, que se inicia falando do carnaval das escolas de samba como uma “promessa de vida” *jobiniana*, tendo transitado pelas camadas de subjetividade que irão deflagrar em minha produção artística, chego à compreensão de que a construção da dissertação assumiu a condição de um enredo autobiográfico que alcança, após a apresentação de seu desfile – obras, à sua apoteose<sup>99</sup>. Curiosamente, rememoro, ao término deste processo, o título dado ao projeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA-UFU) e que possibilitou a realização da mesma: *Enredo da Memória: uma autobiografia pictórico-carnavalesca*. Após muitas alterações de nomes, de rotas investigativas, creio ter alcançado o propósito inicialmente desejado.

Tornar-me carnaval<sup>100</sup> é ratificar a intensa comunhão entre vida e arte que pôde ser verificada no desenvolvimento dessa pesquisa, em que se negou, o quanto possível, o apagamento do sujeito, no afã de, talvez, conferir um caráter “mais científico” à mesma no sentido tradicional da pesquisa acadêmica. Buscou-se uma

<sup>98</sup>Trecho do samba-enredo *Os Nove Bravos do Guarani*, de autoria de Espanhol e Dário Lima para o desfile do carnaval de 1995 do GRES Unidos da Tijuca (Grupo Especial das escolas de samba do Rio de Janeiro).

<sup>99</sup> Não é gratuitamente que o trecho final da Passarela do Samba da rua Marquês de Sapucaí recebe o nome de Praça da Apoteose. Entre desfiles magistrais e desfiles frustrados, todos alcançam, inevitavelmente a sua apoteose, o êxtase pelo trabalho realizado, marcando o encerramento de um projeto, para então recomeçar tudo novamente.

<sup>100</sup> De fato, tornei-me uma referência, no âmbito pessoal e na comunidade local – incluindo o meio acadêmico –, para assuntos ligados às escolas de samba. Essa identificação é, de certa forma, um reconhecimento da minha atuação na área, e na tríplice função de artista-pesquisador-carnavalesco, tenho atuado como mediador em ambientes culturais distintos, o que configura uma contrapartida da pesquisa à comunidade em geral.

metodologia de análise que, ao contrário, possibilitasse fundamentar a compreensão sobre memória pessoal, das escolas de samba e sua visualidade transfigurada em produção artística na linguagem da pintura no “campo expandido” a partir do olhar do sujeito: como eu, Sérgio, consigo compreender todas essas relações, e por meio da pesquisa, contribuir para a reflexão sobre esses três macro assuntos – memória, carnaval e Arte – que são universais. Nesse sentido, caminhando do individual para o universal, ou, como propôs a cantora e compositora brasileira Marisa Monte (1967), do “infinito particular” ao “universo ao meu redor”<sup>101</sup>, a investigação parte dos relatos memoriais, dos estranhamentos e encantamentos das vivências de descoberta de novos contextos, para se construir enquanto produção de conhecimento. Este tem sido o princípio que rege o método científico – ir do desconhecido ao conhecido – e nesta pesquisa não foi diferente, embora se tenha optado por um viés, talvez, menos formal. Parafraseando Joãozinho Trinta, não mexi com as raízes, mas escolhi os vasos que melhor convinham<sup>102</sup> à investigação, na tentativa de identificar os princípios direcionadores da criação em Arte em meio à série de interconexões instáveis do pensamento criador (SALLES, 2010, p.17). “Falando de” mim, “conversando sobre” as questões seminais que constituem a investigação, dialogando com correlatos artísticos que contribuem para a compreensão e contextualização da produção artística realizada. Esta foi, em suma, a maneira encontrada para responder à questão formulada por Cattani, que, por sua relevância ao longo da pesquisa, merece ser novamente citada: “como analisar lucidamente, objetivamente, fenômenos em processo, que se confundem com nossas próprias vivências? (CATTANI, 2002, p. 45).

A pesquisa, através de três núcleos estruturantes que se converteram no foco de cada um dos capítulos, se fundamentou na dialética entre forma formante e forma formada (PAREYSON, 1997, p. 189), e mediante sua configuração final, nessa conclusão, faz-se o caminho inverso ao proposto na introdução e desenvolvido ao longo do texto: encara os resultados para, através deles, perceber seu princípio gerador sob as camadas de ressignificações que lhe sobrepuseram. Dessa forma, as considerações finais inicia sua abordagem reportando-se ao capítulo 3.

---

<sup>101</sup> Título dado a dois álbuns lançados pela cantora em 2006, sendo o “Universo ao meu redor” dedicado ao samba.

<sup>102</sup> Frase atribuída a Joãozinho Trinta, ao acusarem-lhe de corromper os elementos tradicionais dos desfiles das escolas de samba: “Não mexi nas raízes do samba: só arrumei vasos mais bonitos para elas”. (TRINTA apud GOMES, 2008, p. 52).

No terceiro capítulo, *Inventários Pictórico-Carnavalescos*, apresentou-se a produção artística realizada nos anos de 2015, 2016 e início de 2017, que resultaram na exposição de mesmo nome, realizada no MUnA – Museu Universitário de Arte – entre 11 e 29 de abril de 2017, em Uberlândia. Trabalhos plásticos que se desenvolveram em uma linguagem própria (REY, 2002, p.30), a qual toma por pressuposto a pintura no campo expandido (FERREIRA A., 2016), ou seja, a pintura em interface com outras linguagens que se converte em proposições espaço-temporais (CHIARELLI, 1999).

Estes trabalhos podem ser observados em dois grupos distintos, sinteticamente designados como “inventários – caixa<sup>103</sup>” e “inventários – elementos da natureza<sup>104</sup>”, que apesar de diferentes configurações formais, articulam os mesmos recursos expressivos: pintura “tinta”, materialidade não convencional em pintura e presença de objetos sobre suportes igualmente não-convencionais, através dos quais é bastante evidenciada a relação com a temática da visualidade das escolas de samba. Os *inventários pictórico-carnavalescos #1 a #8* foram produzidos entre 2015 e 2016, e são resultantes da associação de pintura, colagem e impregnações de materiais advindos do fazer carnavalesco – plumas e penas, tecidos e materiais industrializados caracterizados pelo brilho e cromatismo vibrante, como espelhos, lantejoulas, paetês, aljofres, pedrarias plásticas, galões, entre outros – que, nas composições, criam massas policromáticas tendentes à abstração, e, por vezes, formadoras de objetualidades sobre o plano pictórico, avançando sobre os suportes que, por sua vez, também não são convencionais, sendo artesanalmente confeccionados através do amoldamento da tela de aparelho televisor em formato convexo, assumindo a função de uma caixa rasa, adequada para conter a materialidade e objetualidade instaurada sobre ele.

Dessa forma, os trabalhos se articulam pela descontextualização desses elementos, ressignificados no contexto da Arte como materiais expressivos que atuam como elementos em diálogo com a poética pessoal, que se pautam no intuito de manifestar visualmente, a memória aplicada de uma visualidade carnavalesca, com recorte no desfile das escolas de samba. O suporte, simulacro da tela de TV – que tem potencializada sua relação com o objeto-referência e sua característica

---

<sup>103</sup> *Inventários Pictórico-Carnavalescos #1 a #8.*

<sup>104</sup> *Inventários Pictórico-Carnavalescos “Alegorias alusivas aos elementos da natureza e às estações do ano”.*

objetual ao ser incorporado a uma caixa de MDF –, atua como elemento memorial que remonta ao meio de interação com os desfiles das escolas de samba (transmissão televisiva), e a materialidade / objetualidade colada e impregnada sobre o “plano” pictórico são os agentes potenciais de representação e presentificação da visualidade-referência, que também é portadora de uma memória semântica acerca das apresentações carnavalescas. O labor artesanal de todo o processo, dos suportes à composição plástico-visual, cumpre uma função de inventário dos modos de fazer (SIMÃO, 2005) próprios das escolas de samba: moldar, colar, sobrepor, decorar.

No âmbito poético, conceber esses trabalhos a partir associação entre imagem dos desfiles na tela da televisão e a materialidade dos desfiles mostrou um contra-senso, pois, dentre todas as possibilidades que a imagem da TV pode dispor para transmitir o espetáculo, a percepção mais apurada da materialidade é algo que não se consegue acessar através dela. Nesse sentido, as experimentações respondem um desejo pessoal de “completar” a experiência, atingir uma plenitude da vivência carnavalesca proporcionada pela televisão, diminuindo distanciamentos.

Aliás, o sentimento de incompletude diante do espetáculo, considerando as diversas formas de interação que se pode estabelecer com os desfiles, é algo que há muito tempo me despertava reflexões: quem desfila não assiste, e vice-versa. Quem assiste das arquibancadas, não vê certos detalhes, que só a imagem da TV pode mostrar; quem acompanha pela TV, não tem opção de escolher o que quer ver, estando limitado a um recorte previamente determinado. Sobre isso, Luz corrobora:

Dessa forma, quem desfila não terá noção do todo, apenas do fragmento do qual fez parte. Quem primeiro vê o conjunto é o espectador.[...] Mesmo o espectador não consegue ver o todo de imediato, visto que cerca de três mil pessoas passam por ele, distribuídas em alas, carros alegóricos, de uma forma que seu olhar só consegue captar enquadramentos fragmentados, nunca todo o desfile. A ideia de conjunto se dá através da captação de cada fragmento e da relação entre um e outro. Além disso, a riqueza visual é tal, que torna impossível apreender cada detalhe do desfile, sendo necessário eleger para onde olhar, o que enquadrar, deixando de lado outras informações. (LUZ, 2013, p.145).

Analisando o retrospecto de meus trabalhos, chego à conclusão de que, de certa forma, eles nascem desse sentimento de incompletude, e se instauram justamente no desejo íntimo de estabelecer novas interações com a visualidade da

escola de samba, as quais foram, a mim, privadas<sup>105</sup>. Logo, é um reviver da experiência passada, e ao mesmo tempo, um “poder vivenciar” algo novo, que a experiência passada não me permitiu viver. Trazer à tona aspectos carnavais assistidos pela televisão cumpre, portanto, uma dupla “função”: exaltar o vivido e proporcionar o não vivido.

Essa característica também se evidencia no quadríptico *Inventário Pictórico-Carnavalesco “Alegorias alusivas às estações do ano e aos elementos da natureza”*, de 2017, também partícipe da exposição “Inventários Pictórico-Carnavalescos”, em que a memória episódica de um carro alegórico por mim idealizado e confeccionado para um desfile do carnaval de Uberlândia, bem como as fantasias dos destaques que nele desfilaram, se tornam referência para uma pintura-objetual instalada, que também recorre à pintura tinta, ao objeto e à materialidade em sua elaboração. Nestes, simulacros de corpos femininos fundidos ao plano de fundo pictórico projetam-se parcialmente ao espaço real. Volumetrias que estabelecem relações diversas de diálogo com o plano de fundo, seja pelo mesmo revestimento brilhante que compartilham, pelos elementos diversos que, de forma sobreposta, conectam corpo e fundo, ou mesmo pela pintura “tinta” que se estende de forma contínua entre fundo e corpo, ambos considerados “suportes não convencionais”. Cada um desses suportes representa um dos elementos da natureza – terra, água, ar, fogo – tendo no cromatismo dado pelo tecido de revestimento o principal elemento simbólico dos mesmos, em associação com elementos iconográficos, tratamentos pictóricos e matérico-objetuais que corroboram na construção de significados. Sobre a cabeça das representações femininas, adereços apropriados do contexto do desfile-referência são incorporados aos trabalhos, se convertendo em ícones alusivos às estações do ano, e compositivamente atuantes como “figuras principais”.

Pode-se, no âmbito poético, definir a presença desses objetos – adereços de cabeça – como os principais dados memoriais presentificados, objetos-memória que reportam, no âmbito pessoal, ao desfile-referência, ao próprio conceber e confeccionar desses objetos utilitários decorativos ressignificados em objetos artísticos, conferindo a estes trabalhos uma relação mais explícita com a visualidade das escolas de samba, havendo, nisso, uma postura estética e também política, que

---

<sup>105</sup>Percebo isso em vários trabalhos. Por exemplo, a pintura /cenário / instalação “Magia das Águas” é, em última instância, a manifestação de um desejo frustrado em “ver ao vivo” um carro alegórico que não existe mais. O Mesmo acontece com “Caleidoscópio de Cores”, e outros trabalhos que ainda não foram materializados, mas “existem” enquanto projetos/desejos.

ratificam o caráter instalacional dos trabalhos no que tange o contexto do espaço expositivo<sup>106</sup>. Novamente, a artesanaria do fazer, que permeou a modelagem dos simulacros de corpos à confecção dos objetos anexados aos trabalhos, cumpre a função de inventariar modos de fazer presentes no carnaval, sobretudo no contexto da realidade que experiencio, como artífice do carnaval de Uberlândia.

A policromia, a profusão formal, a plasticidade transbordante, a sucessão de camadas sobrepostas, o uso do brilho como valor estético, a matéria que engana e instaura novos significados, as alegorias como recurso de linguagem, são elementos que se afinizam com a concepção artística barroca (WOLFLIN, 1989, MORAIS, s/d), historicamente atualizada nas suas formas, recursos plástico-visuais e linguagens, tal como acontece nos desfiles carnavalescos das escolas de samba, herdeiros das festas barrocas do Brasil Colonial e dos Triunfos Renascentistas.

Esse neobarroco (HANSEN, 2002) se articula, nos trabalhos, entrecruzando correlatos artísticos instituídos diversos, entre artistas e movimentos das vanguardas artísticas do século XX: os princípios da colagem sobre o plano pictórico, da pintura matérica, do objeto do “mundo real” na pintura, a pintura-objeto, da cenografia e da instalação. O rompimento com a virtualidade do plano pictórico representacional, que dialoga com a necessidade dos artistas de presentificação de elementos do mundo real, iniciada nos anos de 1910, assumiu desde então diferentes possibilidades formais, técnicas e matérias de instauração, que nos trabalhos em análise se instauram já na discussão dos suportes, que já não “aceitam” o plano, e se convertem em propositores de novas intervenções para além da pintura “tinta”, expandindo o campo pictórico, incorporando matérias, objetos, e o espaço, incluindo o expositivo, fazendo uso de elementos tecnológicos – neste caso, as luzes de LED – na criação de uma ambiência por meio de estratégias cenográficas / instalacionais (GONÇALVES, 2004). Todos esses recursos em interação nessas produções recentes carecem ainda de um período maior de distanciamento e reflexão não comportados pela pesquisa, na qual apresentamos estas análises que poderão, futuramente, ser ampliadas e revisitadas sob novas perspectivas e amparadas em

---

<sup>106</sup> Ao longo dos anos, tenho dialogado com algumas pessoas sobre os meus trabalhos, e o “grau de explicitude” da temática é uma questão recorrente, o que fomenta, positivamente, minhas reflexões sobre esses trabalhos e as intencionalidades que cada um deles assume no contexto do processo de criação. Ao propor trabalhos em que essa referencialidade é mais evidente – e a presença de apropriações objetuais tem sido o meio de promover isto –, as discussões sobre os espaços da arte, tipificações, classificações, irão permear a discussão dos mesmos, e isso tem me interessado, sendo um possível desdobramento para pesquisas futuras

estudos complementares. Até aqui, foi possível destacar as relações com o *objet trouvé*, onde os objetos incorporados são escolhidos por suas características estéticas, simbólicas e afetivas, que nos trabalhos são, geralmente, objetos de autoria própria para outros contextos; as matérias, escolhidas com o mesmo intuito, aparecem coladas, em justaposições e sobreposições, ora objetualizadas, geralmente apresentadas em suas características próprias de cor, brilho e textura, não submetidas a ações temporais (desgastes), nem a processos de reação físico-química: a matéria por ela mesma, formando manchas e áreas de cor, ou mesmo possibilitando uma imagem pontilhista, elementos constitutivos de pinturas “não-tinta” em associação com pigmentos convencionais para pintura.

Artistas como Arman e Alexandre França, no que tange ao uso de suportes no formato de caixas e ao que se expõe através delas; Beatriz Milhazes, Vik Muniz, Glauco Rodrigues e Gustav Klimt, acerca de elementos temáticos e/ou compositivos, uso do brilho e procedimentos do fazer, contribuem com suas poéticas e proposições artísticas, para que eu possa, em aspectos diversos, mapear a “mitologia pessoal” (CHIARELLI, 1999, p. 171) em que minha produção se insere, abrangendo questões pertinentes às linguagens e à temática, que corroboram para a compreensão desses trabalhos.

Tais características podem ser expandidas para o conjunto de trabalhos que precedem a pesquisa de mestrado, e nos possibilita pensar numa “memória da pesquisa”, através da qual se identifica traços de uma poética artística em construção. Esse evocar de um ontem que se projeta para o amanhã (OSTROWER, 2001, p. 18), permite articular três instâncias poéticas atuantes no criar: o desejo, expresso pela motivação temática centrada na visualidade das escolas de samba; a memória carnavalesca, construída ao longo de quase três décadas, cuja relevância é o elemento central da pesquisa, e a partir da qual foi possível mapear alguns aspectos mais evidentes da presença da memória a partir de níveis de interação identificados nos relatos memoriais; e a relação entre arte e carnaval, que mapeia o contexto artístico em que meu trabalho transita e a partir do qual ele recebe contribuições – e, enquanto pesquisa, contribui – dentro do vasto repertório de possibilidades de se refletir e produzir Arte na contemporaneidade (HUG, 2004; FERREIRA, 2011).

A associação entre arte e carnaval conecta-se ao capítulo 2, onde a questão foi tratada a partir da visualidade das escolas de samba, que é, de fato, a principal

referência poética, e que, portanto, mereceu grande destaque no texto. Identificou-se que a referencialidade das escolas de samba também ocorreu e ocorre em outros artistas brasileiros, de forma muito diversificadas, as quais podem ser sintetizadas das seguintes maneiras: em Hélio Oiticica, pela relação entre arte e vida, a qual foi alcançada através do contato com o samba; em Glauco Rodrigues, pela proposição de tema-enredos propositores de pinturas alegóricas e carnavalizadas, em que personagens das escolas de samba se tornam representações recorrentes; e em Beatriz Milhazes, por meio da policromia sedutora, da profusão de elementos ornamentais, das camadas indefiníveis de sobreposições.

Iniciamos neste, as reflexões sobre pintura no campo expandido, considerando a visualidade das escolas em desfile na passarela do samba, seu espaço de instauração privilegiado: o asfalto como suporte; a passarela como “linda tela”; as esculturas pintadas; os “carros – quadros vivos”; as composições alegóricas de composição bidimensional; os “tapetes” de massas de cor nas alas; as “coreografias pictóricas” das comissões de frente; a instauração de um plano ilusório; mágico, pelo “riscado” do bailado do mestre-sala e da porta-bandeira; as representações escultóricas de pinturas do contexto instituído da Arte. Todos esses elementos permitem uma percepção ampliada da linguagem da pintura, e também do espetáculo dos desfiles das escolas de samba como Arte, tanto no nível da experiência estética do público, quanto no âmbito criativo, ao estar constantemente se reelaborando visualmente, à busca de meios inovadores de se pensar as formas, as cores, as novas tecnologias, o espaço.

Costumeiramente definida como arte popular, a qual preconiza o anonimato como um de seus aspectos intrínsecos, a visualidade das escolas de samba, por sua vez, é resultante de elaborados processos de criação que, embora coletivos, possuem a assinatura de seu núcleo criador, personificado nas figuras dos *carnavalescos*, profissionais de atribuições diversas em um desfile de escola de samba, mas que se definem, resumidamente, como artistas / diretores artísticos que irão mobilizar a cadeia criativa/produziva dessas agremiações, estabelecendo estilos diversos de concepção visual e plástica dentro dos traços gerais próprios da festa barroca que caracteriza os desfiles. Na pesquisa, liberta de rotulações prévias, a visualidade dos desfiles de escolas de samba contemporâneos (a partir dos anos 1970) foi apresentada como produto de um processo de espetacularização, e destacou-se a relevância de seis *carnavalescos*, que impuseram um padrão de

qualidade visual sustentado em características estilísticas que conferem uma “assinatura” aos desfiles que coordenam. O “gosto” pessoal pelas escolas de samba e seus desfiles se deve, indiscutivelmente, ao trabalho desses “artistas do carnaval”, grupo ao qual, humilde, porém orgulhosamente, faço parte, em um contexto bastante diferenciado, que é o carnaval de Uberlândia.

Apresentar, por meio de fundamentação histórica, os processo de espetacularização dos desfiles carnavalescos no contexto do Rio de Janeiro é, como pesquisador, uma forma de aprofundar os saberes pessoais em relação à temática escolhida, que por si só já se mostra como “uma formidável máquina de criar imagens<sup>107</sup>” (HUG apud KATO, 2004, p.50), mas também de possibilitar – a partir do alcance que a pesquisa e, por consequência, meus trabalhos em Arte, possam atingir – um olhar mais aprofundado para este fenômeno cultural tão costumeiramente apontado como ícone da identidade nacional e que, mesmo sendo amplamente difundido pelos meios de comunicação, sobretudo por emissoras de televisão aberta do Brasil, é, no meu entendimento, pouco compreendido em sua complexidade e riqueza<sup>108</sup>. Desta forma, a pesquisa se coloca como instrumento de difusão e mediação cultural.

O primeiro capítulo aborda a problemática da pesquisa de mestrado, que é a existência de uma memória particular construída a partir de vivências diversas relacionadas aos desfiles de escolas de samba e que permeia o processo de criação em Arte. Declarada a existência dessa bagagem memorial, imagética, musical, afetiva (torcida), atuante na formação de um gosto e da percepção estética, de uma

---

<sup>107</sup> Por isto a necessidade de se falar sobre eles com o uso constante da imagem.

<sup>108</sup> Algumas situações, nesse período de mestrado, e para não dizer, desde os primeiros estudos acadêmicos abordando a temática das escolas de samba, corroboram essa necessidade. Apresento duas delas, recentes. Ao participar de uma mesa redonda em um evento acadêmico local, após as discussões realizadas, fui procurado por uma professora, do Departamento de Música da UFU, que me disse: “eu nunca havia pensado sobre as escolas de samba da forma como você apresentou hoje. Desde jovem tenho me dedicado a uma formação clássica, e para ser sincera, sempre achei as escolas de samba um desperdício de dinheiro, uma alienação. Não poderia imaginar um universo tão rico, de tanta Arte”. Outra situação externa à minha pesquisa, também se relaciona ao meio acadêmico em que essa pesquisa se apresenta. Em 2017, membros do corpo docente da UFU, nas graduações de Dança e Música, integraram o corpo de jurados dos desfiles das Escolas de Samba de São Paulo. Em entrevista concedida a um site da instituição, o professor de violão Maurício Orosco relata: “Confesso que tinha um certo preconceito e uma visão meio distorcida por sempre ter acompanhado estes desfiles pela transmissão da televisão. Para mim, foi uma grande descoberta. Existe uma sonoridade que só é possível de se perceber estando ali, diante deste espetáculo, e vendo aquela coletividade. Para um desfile dar certo, é preciso muita organização e profissionalismo. Definitivamente, é festa, mas não é baderna; é arte, muita arte”.

referência cultural efetiva, considerou-se relevante, além de ratificar sua existência e importância, apresentar qual é essa memória, ou parte dela, através de relatos memoriais que, na forma como foram construídos, possibilitassem o alcance da dimensão humana através do qual essas lembranças e memórias se construíram, e como cada novo evento vivenciado foi gerador de novos interesses e descobertas, que me tornaram, desde muito jovem, um pesquisador comprometido com a causa carnavalesca. Para tal, fez-se necessário um estudo acerca dos conceitos de memória, dos quais se mostraram mais efetivos para o propósito da pesquisa a diferenciação entre lembrança e reminiscência ou rememoração (RICOEUR, 2007) e a classificação de memória episódica e memória semântica (IZQUIERDO, 1989). Outra questão relevante nesse aspecto é a diferenciação entre memória e realidade, que conduz à compreensão de que meus trabalhos artísticos se relacionam, em primeiro plano, com as memórias, e não exatamente com os desfiles ou elementos de desfiles carnavalescos rememorados.

A metodologia empregada na apresentação desses relatos, organizados sob a forma de inventários autobiográficos – autoetnografia – (FORTIN, 2009), e os esclarecimentos advindos dos levantamentos teóricos sobre inventários como registros de patrimônio imaterial (SIMÃO, 2005; NOGUEIRA, 2015), e, portanto, possíveis ferramentas de resgate de memória, contribuíram no estabelecimento de um instrumento de análise deste material, resultante no fluxograma que identifica os níveis de interação com as escolas de samba, estruturados através do contexto espaço-temporal e forma de contato com as mesmas, e seus desdobramentos como objeto de estudo e pesquisa.

O percurso proposto para esta conclusão deslocou-se, como pode ser observado, do contexto artístico em que minha produção plástica está inserida, nos aspectos das linguagens às quais recorre a partir do pressuposto da pintura no campo expandido, para chegar ao primeiro motivador: o desejo de produzir e pesquisar em Arte, deflagrado pela intensa relação com as escolas de samba, seus desfiles e sua visualidade. É o mesmo desejo que me conduz ao trabalho nas escolas de samba, ao qual encaro com a mesma seriedade e compromisso. De forma geral, a pesquisa como um todo assumiu uma postura mediadora, e abordou, com a mesma valoração a visualidade das escolas de samba e a visualidade dos trabalhos institucionalizados pelo meio acadêmico, o trabalho dos artistas-carnavalescos e dos artistas instituídos, compreendendo as peculiaridades de cada

nicho e, refletindo sobre eles pelo prisma um do outro: identificando o “instituído” nos desfiles das escolas de samba, e percebendo como questões abordadas pelas apresentações carnavalescas são igualmente objetos de interesse do meio artístico contemporâneo. A pesquisa nasce nessa intercessão, apropria-se dela, e na condição de artista e *carnavalesco*, me defino como um artista-*carnavalesco* ou *carnavalesco*-artista, sem qualquer receio do teor pejorativo que possa ser atrelado à nessa autodenominação.

Desta forma, o mestrado como um todo se construiu como um desfile de escola de samba, cujo regulamento-base é a ABNT (um regulamento que, assim como nas escolas de samba, está passível de interpretações pessoais), de enredo autorreferente, que após um período de confecção no “ateliê – casa – barracão”, se apresenta ao público em dois formatos: em um “desfile-exposição”, oficialmente na passarela do MUnA, e seu registro, através dos meios impresso e/ou digital, “enquadrado” no formato retangular do suporte.

O olhar do espectador foi considerado em todo processo, em conformidade com Morais, que afirma:

A partir do momento em que o artista lança mão de um suporte [...], ele está se propondo dialogar com alguém. [...] Em maior ou menor grau, há uma cumplicidade entre o autor e o público, e muitas vezes não é só o espectador que contempla a obra, mas se deixa olhar por ela. Sim, porque muitos já se perguntaram sobre quem olha quem, o quadro ou o espectador. (MORAIS, 1995, p. 45).

Neste sentido, o leitor desse texto pode ser comparado àquele que, pela primeira vez, vê um desfile de escola de samba pela TV, tal como aconteceu comigo e foi relatado no início da dissertação. Estranhamentos? Entranhamentos? Eis a dimensão, como propositor, não me cabe definir, uma vez que, novamente citando mais uma frase de Frederico Morais, “o artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa”, contida em uma de suas muitas crônicas e artigos lidos e que, no momento, não consegui resgatar: assim como tantos carnavais, ficou gravada na memória.

Observação: Fecho esta dissertação com um último relato. Em meio ao processo tão conturbado de escrita e produção plástica, o desfile das escolas de samba de 2017

guardaria uma emoção inédita no âmbito pessoal, e sem precedentes nos desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. O GRES Mocidade Independente, que, com seu campeonato em 1990 dá início a todo o processo apresentado nesta pesquisa, foi a vice-campeã do carnaval de 2017, após 21 anos sem vitórias e 14 anos sem sequer participar do desfile das campeãs, ou seja, não esteve neste período entre as seis melhores colocadas em nenhuma ocasião. Pude, emocionado, assistir ao seu desfile de consagração pela colocação atingida, comemorada como se fosse um título pelos seus torcedores e, das arquibancadas do sambódromo, cantar, a plenos pulmões, o samba de 1990, que foi apresentado no “esquenta” da escola, antes do início do desfile. Samba este que, conforme relatado, é o marco inicial do interesse pelas escolas de samba.

Eis que, quase dois meses depois, foi constatado um equívoco em uma das notas atribuídas pelo júri à escola, o que lhe proporcionou, tardiamente, ser elevada à campeã do carnaval, dividindo o título com o GRES Portela.

Assim, mesmo sem saber, tive a primeira experiência carnavalesca como campeão do carnaval *in loco*. Definitivamente, algo para se guardar na memória. Isso sim, merece a última citação musical da pesquisa!

*“Brilha o Cruzeiro do Sul no Oriente de Allah / Céu de Sherazade / Vem pro Marrocos, meu bem / Vem minha Vila Vintém / Sonha Mocidade!!!”<sup>109</sup>.*

---

<sup>109</sup> Trecho do samba-enredo *As Mil e Uma Noites de uma 'Mocidade' prá lá de Marrakesh*, de autoria de Altay Veloso, Paulo César Feital, Zé Glória, J. Giovanni, Dadinho, Zé Paulo Sierra, Gustavo, Fábio Borges, André Baiacu e Thiago Meiners para o desfile do carnaval de 2017 do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel (Grupo Especial das escolas de samba do Rio de Janeiro).

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro: n. 31, 2005.

ANDRADE, Moacyr. 30 anos de revoluções. In: **Revista Rio Samba e Carnaval**. Rio de Janeiro, RSC, n.35, p: 135-138, 2006.

APROPRIAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>>. Acesso em: 12 de fev. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: Seis milênios de História**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Grijalva, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ARTHUR Bispo do Rosário. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario>>. Acesso em: 02 de mar. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

ASSEMBLAGE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assembleage>>. Acesso em: 02 de jan. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARROCO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo64/barroco>>. Acesso em: 02 de Mar. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

BELO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo402/belo>>. Acesso em: 06 de Abr. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOSI, Ecléa. **Tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Ludmila. Deslocamentos contemporâneos: notas sobre memória e arte. IN: **Ciência e Cultura** [online], Campinas, vol. 64, n. 1, p. 58-61, 2012. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v64n1/20.pdf>>. Acesso em 7 dez. 2014.

CAMPOS, Haroldo de. "A Mostra do Deslumbramento". São Paulo: **A Folha de S. Paulo**, 07 set. 2000.

CATTANI, Icléia. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, TESLER (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes visuais**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002, p. 35-50.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro, Funarte, 1994.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **O rito e o tempo: ensaios sobre carnaval**. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1999.

COLAGEM. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>>. Acesso em: 02 de Mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: Academia de Samba**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

CHIARELLI, Tadeu. O Tridimensional na Arte Brasileira dos anos 80 e 90: Genealogias, Superações. In: **Tridimensionalidade: a arte brasileira no século XX**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural / Cosac e Naify, 1999, p. 170 – 181.

DADAÍSMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/dadaismo>>. Acesso em: 24 de Abr. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIOGO, Andréa. In: RODRIGUES, Sérgio. **Inventários Pictóricos-Carnavalescos**. Convite de exposição. Espaço Artístico ITV. De 02 de maio a 03 de junho. Uberlândia, 2016.

FERREIRA, Ana Rita. Na senda do campo expandido na Pintura. IN: **NUPPE - Catalogue d'artistes du groupe de recherche en peinture**. Catálogo. Paris, 2016.

FERREIRA, Felipe. **O Marquês e o Jegue: estudo da fantasia para Escolas de Samba**. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2004.

FERREIRA, Felipe. **Branco Volumes: esculturas em isopor para Escolas de Samba**. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: UERJ, Decult, 2008.

FERREIRA, Felipe; SIREYJOL, Patrícia. Artes do carnaval: trabalho e criação artística no barracão de uma escola de samba carioca. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 165 - 181, nov. 2010.

FERREIRA, Felipe. Apresentação. In: FEIJÓ, Carlos e NAZARETH, André. **Artesãos da Sapucaí**. São Paulo: Editora Olhares, 2011.

FERREIRA, Felipe. A Arte do samba. In: **Palco dos sonhos: 30 anos do Sambódromo**. Rio de Janeiro: RSC Publicidade e Eventos, 2016.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, fevereiro 2009, Editora:UFRGS, p. 85-95.

GALVÃO, Diana. **Carmen Miranda, carnaval carioca, arte negra barroca: encontro em Veneza**. 2001. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/modabrasil/acontece/bienal\\_veneza/index.htm](http://www2.uol.com.br/modabrasil/acontece/bienal_veneza/index.htm)>. Acesso em: 12 abr. 2009.

GOMES, Fábio. **O BRASIL É UM LUXO: Trinta Carnavais de Joãosinho Trinta**. São Paulo, Centro Brasileiro de Produção Cultural e Axis Produções e Comunicação, 2008.

GONÇALVES, Lisbeth. **Entre Cenografias – o museu e a exposição de arte no século XX**. Ed. Edusp, 2004.

GONÇALVES, Renata de Sá. **A Dança Nobre do Carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

HANSEN, J. A. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. IN: **Teresa**, n.2, 2002, p. 11-66.

HÉLIO Oiticica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>>. Acesso em: 21 de Abr. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

HUG, Alfons. Sambista não morre, apenas adormece. In: **Carnaval**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2004.

INFORMALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3797/informalismo>>. Acesso em: 02 de abr. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

INSTALAÇÃO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso em: 20 de Abr. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. In: **Estudos Avançados**. V.3, n.6. São Paulo. mai – ago, 1989. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141989000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006)> . Acesso em: 12 dez.2016.

KATO, Gisele. Laboratório do improviso. In: **Revista Bravo**. São Paulo, ano 7, n. 77, fev. 2004, p. 48-51.

KATO, Gisele. O ritual do sucesso. In: **Revista Bravo**. São Paulo, ano 11, n. 124, dez. 2007, p. 42-45.

LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 127-150, nov. 2013.

MILHAZES, Beatriz. **Mares do sul**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_depoimentos&cd\\_verbete=573&cd\\_item=16&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbete=573&cd_item=16&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 26 mar. 2009.

MARQUES, Alessandro Ostelino. **E o enredo vai tomando forma... Comunicação e Carnaval**. 2001. Monografia de Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte: UNICENTRO, 80 p, 2001.

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2017 (versão online). Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=9oGZb>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

MONTES, Isaac Caetano. **A obra de arte total do carnaval**: multiplicidade artística e hibridação nos desfiles contemporâneos das escolas de samba. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

MORAIS, Frederico. Primazia do Visual. In: **Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte**. Rio de Janeiro: Editora Avenir, s/d, p. 41-46.

MORAIS, Frederico. \_\_\_\_\_. In: **DA COLEÇÃO**: os caminhos da arte brasileira. São Paulo: Júlio Bogorcin, 1986. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.fm?fuseaction=artistas\\_criticas&cd\\_verbete=1948&cd\\_item=15&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.fm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=1948&cd_item=15&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 17 mai. 2009.

MORAIS, Frederico. Depoimento. In: **SALGUEIRO no Parque**. Documentário com direção de Demerval Netto; Produção Executiva de Paulo Bahia e Roberto Brandão; Roteiro de Faride Chaiber. [S.l.]. 199-. Exibido em programa de Televisão pela TVE Brasil, 199-.

MORAIS, Frederico. Cumplicidade entre autor e espectador. In: **Crônicas de amor à arte**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1995, p. 45-47.

MORAIS, Frederico. O brilho da Arte. In: **Crônicas de amor à arte**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1995, p. 88-91.

NASCIMENTO, Roberta A. Charles Baudelaire e a Arte da Memória. In: **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 7. n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n1/26118.pdf>>. Acesso em: 06 dez. 2014.

NOGUEIRA, A. G. R. Inventários, espaço, memória e sensibilidades urbanas. In: **Educar em Revista**, Curitiba, Brasil, n. 58, p. 37-53, out./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/n58/1984-0411-er-58-00037.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

OLIVEIRA, Renata Gabriel de. **A obra de arte como um fato hermenêutico-ontológico: a visão de Luigi Pareyson**. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 15 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. São Paulo: Campus, 1983.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. 3 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

PINTURA Alegórica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3819/pintura-alegorica>>. Acesso em: 02 de Mar. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

PONTILHISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3642/pontilhismo>>. Acesso em: 03 de Abr. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

READY-MADE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>>. Acesso em: 23 de Abr. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica em Artes Visuais. In: BRITES, TESLER (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes visuais**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002, p. 123 - 140.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Glauco. **Apoteose Tropical**: desfile - exposição com pinturas de Glauco Rodrigues. Rio de Janeiro: Fundação Casa-França Brasil, 1991. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_criticas&cd\\_verbete=1948&cd\\_item=15&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=1948&cd_item=15&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 17 mai. 2009.

RODRIGUES, Maria Augusta. Comentário durante transmissão de desfile de Escola de Samba. In: BEIJA-FLOR de Nilópolis. **Carnaval Globeleza**. Rio de Janeiro: TV GLOBO, 23 de fevereiro de 2009. Programa de televisão.

SALLES, Cecília. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5 ed. revisada e ampliada. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.

SANTOS, Nívia Valéria dos. A vanguarda em Hélio Oiticica: uma revolução no conceito estrutural de obra de arte. in: **IV Encontro de História da Arte – IFCH /UNICAMP**. 2008. p. 528-534. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DOS%20SANTOS,%20Nivia%20Valeria%20-0IVEHA.pdf>>. Acesso em 25 jan. 2017.

SIMÃO, Lucieni. Certificando culturas: inventário e registro do patrimônio imaterial. In: **MNEME revista de humanidades**. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/viewFile/318/293>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

TACHISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3843/tachismo>>. Acesso em: 02 de Abr. 2017. Verbete da Enciclopédia.

TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. **O arteiro e o tempo**. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 1994.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

WOLFFLIN, Henrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.