

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

CLAUDIA SUELY DOS ANJOS PALHETA

Amazônias Desfiladas

A carnavalização da Amazônia nos desfiles das
escolas de samba no Rio de Janeiro e em Belém do Pará
(1955 - 2016)

© Wliger Frota



BELÉM - PARÁ
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

CLAUDIA SUELY DOS ANJOS PALHETA

**AMAZÔNIAS DESFILADAS:
A CARNAVALIZAÇÃO DA AMAZÔNIA NOS DESFILES DAS
ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO E EM BELÉM DO PARÁ
(1955 - 2016)**

**BELÉM PA
2019**

CLAUDIA SUELY DOS ANJOS PALHETA

**AMAZÔNIAS DESFILADAS:
A CARNAVALIZAÇÃO DA AMAZÔNIA NOS DESFILES DAS
ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO E EM BELÉM DO PARÁ
(1955 - 2016)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa: arte, cultura, religião e linguagens, como requisito para obtenção do grau de doutor em História Social da Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa.

**BELÉM PA
2019**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central / UFPA - Belém-PA**

P161a Palheta, Claudia Suely dos Anjos

Amazônias desfiladas: a carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e em Belém do Pará (1955 - 2016) / Claudia Suely dos Anjos Palheta -- 2019.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, Doutorado em História, Belém, 2019.

1. Amazônia - História. 2. Cultura popular - Amazônia. 3. Etnocologia. 4. Carnaval - Brasil. I. Título.

CDD - 23. ed. 306.09811

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

CLAUDIA SUELY DOS ANJOS PALHETA

AMAZÔNIAS DESFILADAS:

A CARNAVALIZAÇÃO DA AMAZÔNIA NOS DESFILES DAS
ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO E EM BELÉM DO PARÁ
(1955 - 2016)

Data de Avaliação: _____

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa
(IFCH/PPHIST/UFPA - Orientador)

Prof^a. Dr^a. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
(IFCS/PPGSA/UFRJ – Membro)

Prof. Dr. Miguel Santa Brígida
(ICA/PPGARTES/UFPA - Membro)

Prof^a. Dr^a. Ana Flávia Mendes
(ICA/PPGARTES/UFPA - Membro)

Prof. Dr. Aldrin de Moura Figueiredo
(IFCH/PPHIST/UFPA - Membro)

A todos os que acreditam na imaginação
como alimento da vida e fazem da vida
vivida em carnaval o melhor da vida real.

AGRADECIMENTOS

História é o que o corpo experimenta, a memória guarda e os encontros compartilham. Encontros transformam acontecimentos de minutos em anos inesquecíveis. As histórias do carnaval das escolas de samba me proporcionaram encontros sem os quais este trabalho não existiria. De barracões a travessias em avenidas, em encontros vivi emoções que alimentaram esta escrita. A todos os que me deram seu tempo em prol do tempo em que ela se realizou, eu agradeço.

À Universidade Federal do Pará, ao Programa de Pós-Graduação em História, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação por onde transitei e construí as bases desse aprendizado.

Ao meu orientador Maurício Costa, por ter vindo junto nesse desfile.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela bolsa sanduíche, que proporcionou o convênio com a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a parceria inestimável com Maria Laura Cavalcanti.

Ao Centro de Memória do Carnaval – LIESA, especialmente Fernando Araújo.

Aos professores Magda Ricci, Aldrin Figueiredo, Caroline Fernandes e Otacilio Amaral Filho, por permitirem que o carnaval desfilasse em suas aulas.

Ao Miguel, carnavalesco, amigo e sempre professor, Santa Brígida.

Aos carnavalescos Alexandre Louzada, Mauro Quintaes, Fran Sérgio, Bichara Gaby, Marco Alcântara e Paulo Anete, por compartilhar seus processos criativos em carnavalizações da Amazônia.

Ao maior dos carnavalescos de Belém, mestre Neder Charone, pelas falas cheias de risos, pelas instruções, pelos saberes e pelas fontes de pesquisa.

À Margarida Gordo, Herivelto Martins e todo o nosso “Bole-Bole”.

Ao Adriano Furtado, pela alegria e por ter me feito pajé no ‘Auto do Círio’.

Aos amigos Beto Benone, Aníbal Pacha, Guilherme Repilla, Marckson de Moraes, Ana Flávia Mendes, Tarik Alves, Cláudio Didimano, Frederico Alves, Kevin Braga e Aninha Moraes, pela arte compartilhada.

A Anastácio Campos, Help Luna, Jamil Mouzinho e Ricardo Fernandes, por valiosas informações em favor da tabela dos enredos.

Às colegas do doutorado Rosa Arraes, Maria Martins e Wanessa Cardoso, por apoiarem de verdade a minha escrita carnavalesca.

Ao amigo de *facebook*, Lucas Stefano, que de Bragança me ensinou História.

Aos integrantes do Grupo Tambor em especial Otávia Feio, Ian Vasconcelos, Valéria Fernanda e Simei Andrade.

À Lilian Lopes, pela atenção sempre cuidadosa. A Nicolle Bittencourt, pelo cuidado com o acervo. A Lia Pessoa e Rosemarie Costa, pela revisão criteriosa.

À Maria Augusta Rodrigues e Gustavo Melo, por caminhadas cheias de samba na cidade do Rio de Janeiro; e a Fábio Fabato, Selminha Sorrizo e Edmilson Lima, por lindos encontros nessas caminhadas.

À Maria Gracileuza, André Nascimento, Kelly, Andrezinho, Mara e Jair Mendes, obrigada com afirmação de que vocês são as melhores pessoas para apresentar a alguém a Amazônia parintinense, em vermelho, é claro.

À D. Lourdes, mãe presente na lida, na vida e em tantos carnavais.

Às muitas rezas e bênçãos vindas de Rosa, de Mariana, de Esmeralda, de Mariano... ao coração de “Nazaré”.

À Carmem Izabel, pelo cuidado em cada detalhe. Por tudo em tudo.

Às energias amazônicas, invisíveis aos olhos, sentidas na pele e configuradas pela imaginação.

“Há pois, um tempo lembrado, que vira memória e saudade; e um tempo simplesmente vivido, que se vai e morre na distância do passado. Pois o homem é o único animal que se constrói pela lembrança, pela recordação e pela “saudade”, e se “desconstrói” pelo esquecimento e pelo modo ativo com que consegue deixar de lembrar. “Todos os sistemas constroem suas festas de muitos modos. No caso do Brasil, a maior e mais importante, mais livre e mais criativa, mais irreverente e mais popular de todas é, sem dúvida, o carnaval”.

*Roberto DaMatta
O que faz o Brasil, Brasil? (1994)*

RESUMO

Esta pesquisa investiga a Amazônia enquanto tema de desfiles carnavalescos realizados pelo grupo principal (especial) das escolas de samba nas cidades do Rio de Janeiro e de Belém do Pará, entre 1955 e 2016. O problema consiste em ver os desfiles de tema amazônicos como histórias amazônicas escritas pelo carnaval. Adota a proposta de carnavalização de Mikhail Bakhtin (1999), enquanto transposição, pelas linguagens da arte, das formas concreto-sensoriais-simbólicas, estabelecidas pela cosmovisão carnavalesca, fazendo de enredo, samba de enredo, fantasia e alegoria, enquanto linguagens textuais, sonoras e visuais dos desfiles, as vias para a defesa de tal carnavalização. Considera a produção dos desfiles pelas perspectivas de Howard Becker (1977), enquanto “Arte Coletiva” que contém, em seus processos, aspectos da “Teoria da Formatividade” (PAREYSON, 1993), em diversos exercícios de “Conversão Semiótica” (LOUREIRO, 2007), diretamente influenciados pela vocação mitológica do imaginário presente na região, enquanto experiência estética rica de sensibilidade e emoção (LOUREIRO, 2000). Percorre os diversos tempos existentes dedicados para os desfiles, nas perspectivas de Alain Corbin (2001), unindo trabalho e lazer, e de Jacques LeGoff (1996), para quem a imaginação colabora para a criação de tempos passados e futuros. Utiliza as fontes a partir do lugar privilegiado da pesquisadora, imersa nos universos carnavalesco e amazônico. Segue as diretrizes da Nova História Cultural (BURKE, 2008) no diálogo com outras ciências como a Etnocologia, acionando o uso do método-gráfico-caleidoscópico (PALHETA, 2015) para ver, ouvir e sentir as fontes, enquanto reveladoras de problemas e possibilidades. Apresenta uma história registrada por predominâncias de abordagens em consonância com contextos históricos, sociais e culturais do país e da região. Toma dois desfiles para exemplificar a tese de carnavalização da Amazônia, identificando processos formadores e aspectos amazônicos que neles predominaram. A Amazônia se carnavaliza por meio de técnicas e experiências concretas, sensoriais e simbólicas de artistas carnavalescos, que por meio de seus desfiles, reverberam a história da Amazônia em enredos, sambas de enredo, alegorias e fantasias.

Palavras-Chave: História. Amazônia. Imaginário. Escola de samba. Carnavalização.

ABSTRACT

This research investigates the Amazonia as a theme of carnival parades conducted by the main (special) group of samba schools in the cities of Rio de Janeiro and Belém do Pará between 1955 and 2016. The problem is to see the carnival parades with amazonian themes as amazonian stories written by the carnival. It adopts the proposal of carnivalization of Mikhail Bakhtin's (1999), while transposing, through the languages of art, the concrete-sensorial-symbolic forms established by the carnival world-view, making *enredo*, *samba de enredo*, fantasy and allegory, as textual, sound languages and visuals of the parades, the ways to defend such carnivalization. It considers the production of the parades by the perspectives of Howard Becker (1977), as "Collective Art" that contains in its processes aspects of the "Theory of Formativity" (PAREYSON, 1993), in several exercises of "Semiotic Conversion" (LOUREIRO, 2007), directly influenced by the mythological vocation of the imaginary present in the region, as aesthetic experience rich in sensitivity and emotion (LOUREIRO, 2000). It traverses the diverse existing times dedicated to the parades, in the perspectives of Alain Corbin (2001), joining work and leisure, and Jacques LeGoff (1996) for whom the imagination collaborates for the creation of past and future times. It uses sources from the privileged place of the researcher, immersed in the carnival and amazonian universes. It follows the guidelines of the New Cultural History (BURKE, 2008) in the dialogue with other sciences such as ethnocenology, triggering the use of the graphic-kaleidoscope method (PALHETA, 2015) to see, hear and feel the sources as revealing problems and possibilities. It presents a history registered by predominance of approaches in consonance with historical, social and cultural contexts of the country and the region. It takes two parades to exemplify the carnivalization thesis of the Amazon, identifying formative processes and amazonian aspects that prevailed in them. The Amazon is carnivalized by means of concrete, sensorial and symbolic techniques and experiences of carnival artists, who through their parades, reverberate the history of the Amazonia in *enredos*, *sambas de enredo*, allegories and fantasies.

Key-words: History. Amazonia. Imaginary. Samba School. Carnivalization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1	Proposta método-gráfica-caleidoscópica, 2015.....	28
2	Carnaval 2013, Imperatriz/RJ, componente cantando samba	68
3	Carnaval 2014, QSE/BEL, cena: reconstrução do 'Castelão do Samba'.....	71
4	Carnaval 2014, Beija-Flor/RJ, a alegoria do dragão chinês	72
5	Carnaval 1998, Esquema de construção do carro alegórico no Rio de Janeiro...	74
6	Carnaval 2014, QSE/BEL, composição de fotografias de alegoria.....	75
7	Carnaval 2014, QSE/BEL, composição de fotografias de alegoria.....	76
8	Carnaval 2014, QSE/BEL, composição de fotografias de alegoria.....	77
9	Carnaval 2014, QSE/BEL, carro abre-alas em desfile.....	78
10	Carnaval 1978, Mangueira/RJ, comissão de Frente.....	82
11	Carnaval 1956, Boêmios/BEL, Capitão Fuíinha. Porta- estandarte.....	82
12	Carnaval 1964, Império Serrano/RJ, casal.....	83
13	Indumentária das negras de ganho, em estúdio, 1869. Salvador, BA.....	84
14	Carnaval 1964, Salgueiro/RJ, baianas na Av. Presidente Vargas.....	85
15	Carnaval 1997, Grande Rio/RJ, baianas Caranguejeiras.....	85
16	Carnaval 2004, BeijaFlor/RJ, ala dos Curupiras.....	87
17	Carnaval 2013, Imperatriz RJ, comissão de frente.....	88
18	Carnaval 2004, BeijaFlor/RJ, casal.....	91
19	Carnaval 2004, Portela/RJ, escultura da lua apaixonada chorando o rio mar.....	125
20	Caleidoscópio Amazônia desfiladas, 2018.....	135
21	Carnaval 1970, Portela/RJ, alegoria Águia.....	158
22	Carnaval 2002, Portela/RJ, alegoria Águia.....	158
23	Carnaval 2007, Xodó da Nêga/BEL, carro 2.....	168
24	Carnaval 1983, Mocidade/RJ, O Globo,.....	169
25	Carnaval 1979, QSE/BEL, carro cobra.....	171
26	Carnaval 1979, QSE/BEL, carro peixes.....	172
27	Carnaval 1979, QSE/BEL, carro búfalo.....	173
28	Carnaval 1981, Rancho, composição de fotografias: Abre-alas / Desenho	175
29	2008, Anúncio de evento comemorativo aos 10 anos do desfile "Macapaba".....	183
30	Carnaval 1998, O Globo, Beija-Flor/RJ, carro casa de Açum, anhangá.....	199
31	Carnaval 1998, O Globo, capa, resultado do concurso.....	206
32	Carnaval 1998, O Globo, miolo, resultado do concurso.....	207
33	Carnaval 1999, capa de CD-ROM.....	208
34	Carnaval 1998, Beija-Flor/RJ, carro Casa de Açum.....	209
35	Carnaval 2004, O Liberal, conflito entre igreja e carnaval.....	214
36	Carnaval 2004, O Globo, anúncio do Governo do Amazonas.....	216
37	Carnaval 2004, O Globo, bilhetes à Santa.....	219
38	Carnaval 2004, Viradouro/RJ, tripé berlinda.....	221
39	Carnaval 2004, Viradouro/RJ, ala dos romeiros em encenação.....	222
40	Carnaval 2004, Viradouro/RJ, carro do arraial.....	224
41	Carnaval 2004, O Globo, expectativa.....	229

LISTA DE QUADROS

1	Quadro 1: Formas concreto-sensoriais-simbólicas.....	132
2	Quadro 2: Ocorrências de enredos amazônicos	141

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC	Associação Carnavalesca
ES	Escolas de samba
ESA	Escolas de Samba Associadas de Belém
QSE	Quem São Eles
ETDUFPA	Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará
FUMBEL	Fundação Cultural do Município de Belém
GRES	Grêmio Recreativo Escola de Samba
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
LIESGE	Liga Independente das Escolas do Grupo Especial de Belém
PPHIST/UFPA	Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará
PPGARTES/UFPA	Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará
PPGSA/UFRJ	Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia Universidade Federal do Rio da Janeiro
RIOTUR	Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro
PARATUR	Companhia paraense de turismo
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	“MAIS UMA VEZ NA AVENIDA DA ILUSÃO”	14
2	“ALEGRIA E MANIFESTAÇÃO DERRAMANDO FRUTOS DE UMA IMAGINAÇÃO”	35
2.1	Que Amazônia é esta?	36
2.2	Sobre desfiles, concursos e quesitos	49
2.3	Sobre enredo, samba de enredo, fantasia e alegoria	56
2.3.1	Enredo carnavalesco, o mundo inventado	57
2.3.2	Samba de enredo, a atmosfera cantada.....	63
2.3.3	Alegoria, recortes em relevos	69
2.3.4	Fantasia, a pele do corpo-habitante	79
3	“GENTE EMPENHADA EM CONSTRUIR A ILUSÃO”	98
3.1	Carnavalescos	98
3.2	Comissões de carnaval	107
3.3	Encontros, em tempos e espaços carnavalizados	112
3.4	As ações fazedoras da carnavalização	120
4	“HISTÓRIA BEIRANDO A POESIA, LENDA, SONHO, FANTASIA”	137
4.1	Coletando Amazônias em desfiles	137
4.1.1	Do ‘Inferno Verde’ à <i>urbe</i> europeizada, as predominâncias de selva e de cidade.....	150
4.1.2	No imaginário das lendas, a predominância da magia.....	156
4.1.3	‘O verde tá se acabando com o progresso que chegou’, a predominância da preservação.....	168
4.1.4	Entre o que se vê e o que se sente, a predominância da experiência	181
5	A FORÇA DO SAMBA... “PRA VIDA SEMPRE EXISTIR”	190
5.1	Amazônia como início do mundo	191
5.2	‘Oh Virgem santa, olhai por nós’	210
6	“DESFILANDO PELA HISTÓRIA MAGIA, REALIDADE, ILUSÃO”...	232
	REFERÊNCIAS	237
	Bibliografia.....	237
	Fontes.....	245

1 – “MAIS UMA VEZ NA AVENIDA DA ILUSÃO”¹

A percepção da Amazônia como tema nas avenidas dos carnavais cariocas e paraenses me levou à elaboração e aprovação do projeto “Histórias desfiladas”, apresentado na seleção do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA para a realização do mestrado, em artes. Entretanto, durante o curso, orientadoras e mestrandas chegaram à conclusão de que o tema era abrangente demais para uma dissertação e que poderia ser um passo adiante em uma investigação de doutorado. Meu mestrado não deixou o carnaval, bem ao contrário, a partir de meus processos criativos como carnavalesca, defendi que as práticas fazedoras do carnaval das escolas de samba são práticas artísticas, são artes carnavalescas.² Portanto, esta tese é um retorno a um tema sempre revisitado por mim, realização do momento inicial em que decidi fazer do carnaval das escolas de samba, além de minha arte, o motivo de minhas investigações acadêmicas; é a passagem, mais uma vez, pela “avenida da ilusão” de um desfile acadêmico.

Boa parte dos trabalhos sobre o carnaval das escolas de samba tem seu narrador envolvido pelo tema. Envolvimento que remonta à época da infância: período em que a imaginação ocupa todo o espaço da vida. Período em que pesquisadores encontram os motivos que influenciaram suas escolhas de pesquisa. Comigo não foi diferente: vivi a infância no bairro do Jurunas, em Belém, a uma quadra da sede do Rancho Não Posso Me Amofiná³, uma das quatro escolas de samba mais antigas do Brasil, ainda em atividade. Mas a consciência da importância de ter em Belém uma escola com tal representatividade é certamente da pesquisadora e não da criança. Na década de 1970 o carnaval, para mim, era uma brincadeira divertida que envolvia fazer fantasias e ver o Rancho na Roberto

¹ Trecho do Samba de enredo composto por Márcio André, Alvinho, Aranha e Alexandre da Imperatriz, para o enredo “Marquês que é marquês do sassarico é freguês”, criado pela carnavalesca Rosa Magalhães, para o desfile da Imperatriz Leopoldinense/RJ, 1993. Fonte: encarte impresso do CD-ROM “Sambas de Enredo 93”. Acervo da autora.

² A dissertação de mestrado foi defendida em 2012 com o título: “Artes Carnavalescas: processos criativos de uma carnavalesca em Belém-PA”, no PPGARTES/UFPA.

³ O Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná foi fundado em janeiro de 1934, por Raimundo Manito juntamente com Feliciano Martins, Domingos Dias Carneiro, Nestor Andrade, Francisco Chagas, Demétrio Oliveira, Joaquim José da Silva, Manoel dos Reis, Bené, Edgar Feijão, Nodas, Muaca, Acrísio, Luiz e Bidanga. Com sede no bairro do Jurunas é a escola de samba mais antiga de Belém ainda em atividade, sendo a quarta escola de samba do Brasil, atrás somente da Mangueira, da Unidos da Tijuca e da Portela, no Rio de Janeiro. Fonte: MANITO, 2000.

Camelier⁴. Durante a década de 1980, frequentava os desfiles da Doca de Souza Franco⁵, em companhia de minha mãe e de amigos. Nas noites de domingo virava a madrugada assistindo aos desfiles cariocas pela televisão e sempre que, no Rio de Janeiro, alguma escola de samba tratava de um tema amazônico ou paraense, era por ela que esperava ansiosamente, vencendo o sono diante do televisor. É possível que, desde a infância, as Amazônias desfiladas estivessem sendo guardadas na memória constituinte da futura artista, carnavalesca e pesquisadora.

Em 2005 eu me tornei carnavalesca, como gosto de dizer, por minha conta e risco, por decisão e vontade de ser. Criei enredos, desenhei fantasias e carros alegóricos, e acompanhei a produção do desfile da “Academia de Samba Jurunense”⁶. Desde então eu fui menos pintora, menos publicitária e cada vez mais carnavalesca, entregue ao fascinante exercício de criar desfiles de carnaval e à “força vivificante e transformadora da cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 1981, p. 92), que me arrebatou, conscientemente, pela via da experiência e da fantasia.

Esta tese se dedica ao carnaval das escolas de samba. E, dentro do carnaval das escolas de samba, se concentra nos desfiles que denomino de tema amazônico, compreendendo os contextos histórico, social, cultural e artístico, incluindo temas como a floresta, períodos de ocupação, cidades, projetos políticos, personalidades, festas e crenças, que formam um conjunto signifiante de representações em desfiles realizados pelas escolas de samba no Rio de Janeiro e em Belém do Pará, no grupo que reúne as principais escolas, chamado de Grupo Especial⁷.

⁴ Na Av. Roberto Camelier, principal via do bairro do Jurunas, durante a década de 1970, aconteciam as “Batalhas de Confete” promovidas pela Rádio Clube do Pará. Batalhas de Confete eram concursos organizados por emissoras de rádios, estabelecimentos comerciais, Prefeitura ou Governo, que consagravam determinados pontos de Belém como locais de apresentação de blocos e escolas de samba. Fonte: OLIVEIRA, 2006.

⁵ A Av. Visconde de Souza Franco, no bairro do Umarizal, Belém, é conhecida como Doca, por abrigar um dos canais de escoamento de águas da cidade. Este canal termina na Companhia de Docas do Pará, às margens da Baía do Guajará. A Doca foi o local dos desfiles carnavalescos entre os anos de 1982 a 1999, exceto no ano de 1996 em que esteve em reformas e os desfiles aconteceram na Avenida 25 de Setembro, no bairro do Marco.

⁶ A “Agremiação Carnavalesca Academia de Samba Jurunense” foi fundada em 13 de fevereiro de 1989 por Luzia Pinheiro de Moraes, Diógenes Pinheiro de Moraes, Dilton Pinheiro de Moraes, Hamilton Pinheiro de Moraes, Emílio do Espírito Santo e Raimundo Nonato Barbosa de Souza. Suas cores são o azul, o vermelho e o amarelo; seu símbolo é composto por uma lira, um pandeiro e uma coroa. Participou do concurso oficial promovido pela prefeitura de Belém desde 1990, consagrando-se campeã do grupo B (atual acesso) nos anos de 1993, 1995, 1997 e 2001. Esteve no Grupo Especial das Escolas de samba de Belém nos anos de 2004, 2005 e 2007.

⁷ Designação das agremiações participantes desfiles principais. Em períodos diversos também referidas como grupo 1 ou 1º Grupo, em ambas cidades.

A Amazônia desta tese é definida pela convocação que os carnavalescos com ênfase para Alexandre Louzada⁸ e Mauro Quintaes, no Rio de Janeiro e Neder Charone, em Belém, fizeram quando elaboraram os seus desfiles, assumindo a Amazônia em seus processos criativos, cujos caminhos se realizam em registros históricos, obras literárias, plásticas ou musicais e em experiências locais na perspectiva mitológica do imaginário amazônico proposto por Paes Loureiro do mito enquanto “dimensão transfiguradora de fases históricas” (LOUREIRO, 2000, p. 69), colaborando para a existência da história da Amazônia imaginada, escrita e realizada pelas escolas de samba.

Para realizar a ideia das Amazônias Desfiladas vislumbrei vários caminhos, como os das artes, da literatura, da antropologia ou da história, o que invariavelmente me levaria a diferentes questões indutoras que revelariam outras tantas questões como: que Amazônias foram desfiladas em passarelas paraenses e cariocas? Que referenciais foram requisitados para estes desfiles? Em que os processos e desfiles de cariocas e paraenses se diferenciaram ou se assemelharam? Quais os indutores utilizados pelos artistas carnavalescos para criar tais Amazônias? Que experiências para com Amazônia foram relevantes na criação de Amazônias em desfile? E, quais os caminhos tomados pelos artistas do carnaval na criação de suas Amazônias?

O resultado de um trabalho tem muito a ver com o caminho que se percorre durante a pesquisa. A música “Sertão de Canindé”⁹, canta o valor do lento caminhar a pé, sob o luar, como possibilidade de ver as coisas bem de perto, bem de dentro, “oiando coisa a grané, coisas qui, pra mode vê, o cristão tem que andá a pé”. A Amazônia e o carnaval foram dois espaços por onde muito andei a pé, enquanto elaborava este trabalho. Enquanto andava, apreciava e – também fazia carnaval –,

⁸ A carreira de carnavalesco de **Alexandre Louzada** começou na Portela em 1985. Já fez carnaval nas escolas União da Ilha, Unidos do Cabuçu, Acadêmicos do Cubango, Caprichosos de Pilares, Unidos da Ponte, Acadêmicos do Grande Rio, Estácio de Sá, Acadêmicos da Rocinha, Mangueira, Inocentes de Belford Rôxo, Unidos do Viradouro, Porto da Pedra, Vila Isabel, Beija-Flor, São Clemente, União de Jacarepaguá e Mocidade de Padre Miguel, na cidade do Rio de Janeiro; e Camisa Verde e Branco, Vai-Vai, Império de Casa Verde e Unidos de Vila Maria, em São Paulo. Tem 6 títulos de campeão pelo carnaval carioca e 2 pelo carnaval paulistano. Em 2011 venceu os dois maiores concursos: o carnaval carioca, com a Beija-Flor, e o paulista com a Vai-Vai. Fonte: Entrevista realizada em 22/12/2017 com o carnavalesco.

⁹ Composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

vez por outra, na beira de estrada, encontrava boa prosa sobre emoções vividas em carnaval. Emoções que alimentavam a alma e a escrita.

Cumpri a qualificação da tese em 6 de dezembro de 2016 para que pudesse me dedicar aos preparativos do desfile de 2017 da Associação Carnavalesca Bole-Bole. No entanto, devido à falta da subvenção financeira por parte da Prefeitura de Belém o desfile foi cancelado e, sem função de carnavalesca, viajei para o Rio de Janeiro, em companhia do amigo Beto Benone, duas semanas antes do desfile carioca. Duas semanas de presença diária na Cidade do Samba Joãosinho Trinta¹⁰ durante a tarde e, à noite, no Sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí, oficialmente denominado como Passarela Professor Darcy Ribeiro. Enquanto andava na Cidade do Samba, sob o calor carioca de até 37°, “oiava” os enredos tomando forma em esculturas de alegorias, em cores de fantasias e em corpos que ensaiavam coreografias, ao mesmo tempo em que, na Praça Central, identificava os carnavalescos que tinham Amazônias em seus portfólios e me aproximava para possíveis conversas, a fim de saber como foi, para eles, fazer carnaval sobre a Amazônia. Foi assim que, enquanto me apresentava aos carros alegóricos da “Beija-Flor de Nilópolis”, o carnavalesco Fran Sérgio¹¹ me disse que o carnaval carioca não fazia mais alegorias sem a participação fundamental dos artistas de Parintins.

Nas andanças eu também tinha a companhia das leituras e muitas delas me levaram repetidamente ao livro “Inferno Verde: cenas e cenários da Amazônia”, de Alberto Rangel. A leitura de um exemplar de 1927 me fez enxergar verdadeiros desfiles na escrita de Rangel: às águas calmas ele chamava seda pura, à vista do céu por baixo da copa das árvores ele dizia serem joias em berloques. A narrativa do autor aliou-se à fala de Fran Sérgio sobre os artistas de Parintins e provocaram em mim dois desejos irrefreáveis: percorrer os caminhos de água do Rio Amazonas novamente e assistir ao maior espetáculo da Amazônia, o Festival de Parintins, pela

¹⁰ Cidade do Samba é o espaço onde se situam os barracões das escolas de samba do grupo especial no Rio de Janeiro. Fonte: LIESA.

¹¹ Fran Sérgio iniciou seu trabalho no carnaval em 1993 no barracão da Beija-Flor como figurinista do carnavalesco Milton Cunha. Em 1998 passou a integrar a comissão de carnaval da escola, onde permaneceu por 20 anos conquistando 8 títulos (1998, 2003, 2004, 2005, 2007, 2008, 2011 e 2015) e sete vice-campeonatos. Fonte: www.foliadosamba.com/2018/05/prosa-do-folia-fran-sergio-carnavalesco.html Acesso em 13/11/2018.

primeira vez, e, quem sabe, ouvir dos artistas parintinenses o que pensavam das Amazônias do carnaval. Em companhia do amigo Guilherme Repilla, de Manaus a Parintins, fui experimentando a paisagem a bordo de uma lancha em direção a Tupinambarana, a ilha da magia.

Em Parintins, na antevéspera da primeira noite de Festival de 2017, por intermédio de meu anfitrião, André Nascimento¹², fui à casa do primeiro parintinense a ir para o Rio de Janeiro trabalhar para as escolas de samba: Jair Mendes. Aos 75 anos, tendo acabado de chegar do barracão do Boi Garantido, puxou duas cadeiras à porta de sua casa e me contou que, ainda muito jovem, foi morar no Rio de Janeiro para trabalhar como desenhista de arte-final em uma agência de propaganda. Quando assistiu ao desfile das escolas cariocas pela primeira vez, na Avenida Rio Branco, encantou-se com uma alegoria sobre a Amazônia, mas concluiu que faria melhor que aquilo. Quando retornou a Parintins, produziu a primeira alegoria com movimentos para o Boi Garantido, dando início à história de arte e técnica que faria ‘seu Jair’, e de muitos outros artistas de Parintins, fundamentais ao carnaval carioca. O desfile que fascinou o seu Jair foi “Lendas e Mistérios da Amazônia”, da Portela, de 1970. O que exatamente ele quis dizer que faria melhor? Respondeu-me: uma alegoria que não fosse tão parada, que a águia pudesse mover as asas, por exemplo, que tivesse movimentos, que se parecesse mais com os pássaros de sua Amazônia.

“Lendas e mistérios da Amazônia”, do carnavalesco Clóvis Bornay¹³, é o primeiro enredo de tema amazônico a conquistar um campeonato no carnaval carioca, mas não foi o primeiro desfile a abordar o tema. Este trabalho localizou 165 ocorrências de desfiles de tema amazônico, sendo 30 no Rio de Janeiro e 135 em Belém. O primeiro foi no carnaval carioca de 1955, quando a “Filhos do Deserto/RJ”¹⁴ levou para a avenida o desfile “Inferno Verde”, e os últimos desfiles

¹² André Nascimento é professor de Geografia na Rede Pública de ensino Médio de Parintins e associado do Boi Garantido. Fiquei hospedada em sua residência por intermédio de sua sogra, Gracileuza, também parintinense e minha aluna no Curso Técnico de Figurino da ETDUFPA.

¹³ **Clóvis Bornay** (1916-2005) foi ator, cantor, pesquisador, professor, museólogo do Museu Histórico Nacional. Carnavalesco do Salgueiro (1966), da Unidos de Lucas (1969, 1968), da Mocidade Independente de Padre Miguel (1971, 1972), da Unidos da Tijuca e Unidos do Viradouro em 1973. Com a Portela, em 1970, conquistou seu único título à frente de uma escola de samba do grupo especial do Rio de Janeiro. Foi tantas vezes o vencedor do concurso de fantasias de luxo do Baile Carnavalesco do Teatro Municipal que, em 1961, foi declarado “hors-concours” e ganhou o direito de se apresentar nos concursos sem ser julgado. Fonte: acervo.estadao.com.br. Acesso em 03/04/2019.

¹⁴ Escola de samba, fundada em 1933. Hoje não desfila mais.

deste trabalho foram no carnaval de Belém, ano de 2016, quando a cidade completou 400 anos de fundação e todas as escolas de samba da capital fizeram da celebração o tema de seus enredos. Durante a década de 1950, quando se registra a primeira Amazônia desfilada, o enredo¹⁵ afirmou seu caráter norteador dos desfiles, dando diretriz às formas apresentadas por fantasias e alegorias, tornando-se um texto básico para a composição dos sambas de enredo, tanto no Rio de Janeiro como em Belém do Pará.

A história das escolas de samba brasileiras caminha para completar o seu primeiro centenário em 2028. Assim como a experiência, conduziu Howard Becker (1977), enquanto músico, a instaurar o conceito de arte coletiva – requisitado por esta tese para pensar a construção dos desfiles – a arte das escolas de samba vem sendo escrita, em grande parte, pela experiência de quem a realiza, construindo um rico conjunto de referências, em que a história das escolas de samba é escrita por seus sujeitos e a partir de suas experiências no carnaval, no que convencionalmente se chama de registros memorialísticos.

Entre estes registros se destacam Hiram Araújo, autor de ‘Carnaval, seis milênios de história’ (2003) e ‘A cartilha das escolas de samba’ (2012); Eneida de Moraes com ‘História do Carnaval Carioca’ (1987) [1958], cujas informações muito colaboram para elucidar a organização dos concursos, principalmente a partir da década de 1950; Sérgio Cabral com ‘Escolas de Samba do Rio de Janeiro’ (2011) onde rememora os primeiros desfiles, primeiros concursos, as organizações das escolas em Associações e alguns dos mais significativos nomes do carnaval carioca, Haroldo Costa em ‘100 anos de carnaval no Rio de Janeiro’ (2001) e ‘Salgueiro, 50 anos de Glória’ (2003), onde narra detalhes da história de sua escola do coração em texto claramente entregue às emoções.

Dentre as publicações advindas da academia, como resultado de dissertações ou teses, também é possível perceber muitos autores que trazem o carnaval arraigado em suas vidas pessoais, como Felipe Ferreira, em sua dissertação de mestrado “O marquês e o Jegue, a princesa e o corta-jaca: estudo

¹⁵ O enredo, enquanto apresentação de ideia em formas carnavalescas, já existia em desfiles de Ranchos, Sociedades e mesmo de Coretos no Rio de Janeiro do século XIX. Mas a ideia de ter todos os quesitos de uma escola de samba atrelados ao enredo foi sendo definida gradativamente ao longo do tempo. Fonte: GUIMARÃES, 2015.

sobre a expressão plástica da cultura popular e da cultura erudita nas fantasias de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro” EBA/UFRJ (1996), que percebeu o quanto a união de seus dois “eus” – folião e pesquisador – favoreceram a pesquisa; e Miguel Santa Brígida em “O maior espetáculo da terra. O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí”. Tese de Doutorado – PPGAC/UFBA (2006), que assume toda a sua trajetória de ator, diretor teatral e carnavalesco em favor da pesquisa no trinômio proposto e denominado por ele de artista-pesquisador-participante.

Em Belém, duas publicações de cunho memorialístico têm contribuído especialmente para pesquisas acadêmicas como esta: de João Manito “Foi no bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso me Amofiná 1934/1999” (2000), em que o autor, filho do fundador do Rancho Não Posso Me Amofiná, recupera a história do ‘Rancho’ e, ao mesmo tempo, apresenta diversos episódios relevantes sobre os desfiles a partir de memórias suas, de colaboradores e de fontes jornalísticas; e a obra ‘Carnaval Paraense’ (2006), do médico e compositor Alfredo Oliveira, na qual reúne a história de blocos e escolas de samba de Belém, valorizando não somente as agremiações como também a trajetória de artistas do carnaval como compositores, carnavalescos e sambistas, desde a década de 1920 até o ano de 2004.

Os trabalhos desenvolvidos, em programas de pós-graduação, sobre o carnaval paraense reiteram essa percepção de envolvimento com o tema por parte de seus autores. Alexandre Rosendo, ator e diretor teatral, aponta para uma percepção da Amazônia nos desfiles do carnaval do Rio de Janeiro e investiga a preparação corporal no corpo cênico de integrantes cariocas que, em grande parte, não tinham estabelecido nenhum contato anterior com a Amazônia para que esse corpo adquira expressões corporais amazônicas durante os desfiles em “Recriação e atualização da cosmogonia amazônica no corpo cênico do G.R.E.S. Beija-flor de Nilópolis” – PPGARTES/UFPA (2011).

Minha dissertação “Artes Carnavalescas: processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará” – PPGARTES/UFPA (2011) analisou as expressões e representações artísticas presentes em ateliês e barracões das escolas de samba durante a produção de um desfile carnavalesco, incluindo textos

de sinopses de enredo, letras de sambas-enredo, desenhos, fantasias e alegorias. A partir do registro de memórias, experiências e observações, elaborei uma auto-etnografia de meus processos criativos, ao mesmo tempo em que busquei contribuir para uma etnografia dos processos criativos do carnaval paraense.

O dançarino Feliciano Marques interessou-se pela dança do porta-estandarte quando interpretou este personagem no espetáculo “Serpentinas e Poesia”¹⁶. Após a realização de sua dissertação “A Dança do Portaestandarte: corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará” – PPGARTES/UFPA (2013), que contribuiu para registrar as características artísticas e técnicas de um quesito de avaliação de concurso exclusivo do carnaval paraense, tornou-se porta-estandarte do Império de Samba Quem São Eles.

A dançarina, professora e ex-porta-bandeira Arianne Gonçalves, realizou sua dissertação “Defendendo o Pavilhão: a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará” – PPGARTES/UFPA (2014) e atualmente desenvolve sua tese de doutoramento, no mesmo Programa, aprofundando o mesmo tema. A compositora, cantora e sambista Dayse Puget, em sua dissertação de mestrado, investigou o processo criativo de três sambas de enredo compostos para três escolas de samba de Belém do Pará: Amanheceu (1985), do Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná; Paid’égua (1986), do Império de Samba Quem São Eles, e Sonho Cabano (1985), da Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira em “Amanheceu! Pai d’égua, um sonho cabano faz samba de enredo no carnaval paraense” – PPGARTES/UFPA (2016). Atualmente Puget segue nas avenidas do carnaval em pesquisa de doutorado investigando a obra de um dos maiores compositores do carnaval de Belém em “David Miguel: A Pérola Negra do Carnaval Paraense”.

Pensar os sambas de enredo e outras produções artísticas desenvolvidas nas escolas tendo a A. C. Bole-Bole como objeto foi o que fez Margarida Gordo, diretora administrativa da referida escola, em sua tese de doutorado “O carnaval é o quintal do amanhã: saberes e práticas educativas na escola de samba Bole-Bole em Belém

¹⁶ O espetáculo “Serpentinas e Poesia” foi criado em 2010 pela Companhia Moderna de Dança, para homenagear a poesia carnavalesca de João de Jesus Paes Loureiro, em sambas de sua autoria, criados durante as décadas de 1970 e 1980, para o Império do Samba “Quem São Eles”. Fonte: <https://ciamoderno.wordpress.com>. Acesso em 05/09/2017.

do Pará” – FE/Unicamp/SP (2015), desenvolvida pela autora enquanto acompanhava a produção de fantasias e os ensaios da escola.

A vivência no bairro do Jurunas colaborou para o desenvolvimento da dissertação de Leopoldo Nogueira “Quem é do Rancho tem amor e não se amofina: saberes e cultura amazônicos presentes nos sambas-enredos da Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná” – Programa de Pós-graduação em Educação – UEPA (2008), que analisa a representação dos saberes e a cultura amazônica nos sambas de enredo do “Rancho”, entre 1977 e 1986.

A produção de registros sobre as escolas de samba a partir das experiências de seus integrantes reitera o pensamento de Eneida de Moraes, de que

[...] só poderia ou poderá escrever a história do carnaval carioca [e acrescento o carnaval paraense] quem for carnavalesco, quem gostar dos folguedos de Momo, quem envelhecer trepidando com os sambas, correndo para ver passar na rua ou mesmo numa distante esquina, ou ainda para acompanhar um bloco, um rancho, uma escola de samba (MORAES, 1987, p. 238).

Enquanto os carnavalescos escrevem suas histórias, inscrevem histórias pela perspectiva dos desfiles, inscrevem Amazônias pela perspectiva dos desfiles, inscrevem histórias vividas no tempo do carnaval. Um tempo dedicado à sua existência, também um tempo que existe por sua própria existência, que faz com que a duração de um desfile seja maior do que o cronômetro dos concursos pode guardar, posto que se torna tempo introduzido no tema de um enredo capaz de narrar anos de histórias extraordinárias, sendo um tempo de vida real atravessando o mundo inventado pelo carnaval.

Para substanciar a história da Amazônia pela perspectiva dos desfiles, recorri a leituras de história, cultura, arte e carnaval em diversas visões sobre a Amazônia, aproximando-as de conceitos relevantes à tese, como a proposição de Peter Burke (2008) da Nova História Cultural, para ler os desfiles como evidência da cultura e período em que foram produzidos, posto que, entre 1955 e 2016, os episódios vividos no Brasil e na Amazônia, juntamente com referências cultural e historicamente instituídas, propiciaram criações de diferentes Amazônias apresentadas em desfile pelo viés da carnavalização. Considerarei, ainda, a trajetória

de formação artística dos carnavalescos e as condicionantes culturais de sua atuação criativa, as trilhas que os levaram ao tema Amazônia, bem como os espaços por onde circulam os carnavalescos.

O conceito de carnavalização aqui adotado é o de transposição, pelas linguagens da arte, das formas concreto-sensoriais-simbólicas, estabelecidas pela cosmovisão carnavalesca, na proposta de Mikhail Bakhtin (1981), de ver o carnaval como “forma sincrética de espetáculo”. Ao ponderar sobre que formas concreto-sensoriais-simbólicas, transpostas pelas artes carnavalescas, melhor atenderiam ao objetivo desta tese, adotei quatro dos quesitos de avaliação¹⁷ existentes para a escolha da escola campeã: enredo, samba de enredo, fantasia e alegoria, enquanto linguagens literárias, sonoras e visuais dos desfiles, para a reflexão da carnavalização da Amazônia.

Juntamente com a proposição de forma enquanto linguagem, proposta por Bakhtin, a palavra forma é também convocada no uso da Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson (1993); em sua teoria, forma formante e forma formada são constituintes da obra final. Nesse sentido, enredo, samba de enredo, alegoria e fantasia são, além de linguagens, formas formantes da obra, cujo guia é a própria obra final, ou seja, a forma formada. As formas formantes caminham em direção ao fim preestabelecido pelo enredo, ao “feliz resultado”, o desfile. Somente por conta deste e para este são realizados os enredos, os sambas de enredos, as fantasias e as alegorias. Portanto, além de itens de avaliação de concurso, são itens formadores da obra final, são “formas formantes” da “forma formada” dos desfiles das Amazônias no carnaval das escolas de samba.

Os conceitos de Bakhtin e de Pareyson colaboram para a proposição de carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba, enquanto um conjunto de ações desenvolvidas pelos artistas do carnaval, em especial pelo carnavalesco, na produção dos desfiles, em que “formas formantes” se constituem no encontro das “formas concreto-sensoriais-simbólicas estabelecidas pela cosmovisão carnavalesca” com as formas estabelecidas e imaginadas para a Amazônia.

¹⁷ Os quesitos de avaliação para a escolha da escola campeã foram se alterando tanto na Cidade do Rio de Janeiro como em Belém do Pará. O capítulo 2 desta tese traz detalhes sobre esse processo.

Bakhtin atribui o domínio da linguagem e do conhecimento das práticas populares presentes na obra de François Rabelais (1494-1553) aos contatos estabelecidos pelo mesmo com a praça pública desde a juventude. Ao mesmo tempo em que aprendia com os franciscanos a ciência humanista e o grego antigo, frequentava em *Fontenay-Le-Comte*, uma feira famosa que reunia comerciantes, ambulantes e ciganos advindos de toda a França e de países vizinhos.

Esta observação, apontada por Bakhtin, de que circular em universos diferentes, como os das classes dominantes e os das classes subalternas do final da Idade Média, possibilita visões de vida e de arte influenciadas por ambas as culturas, foi denominada por Carlo Ginzburg de Circularidade Cultural. Para este autor, trata-se de “relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 1987, p.12).

Frequentar espaços distintos e sofrer influências advindas de diferentes ambientes costuma ser uma prática do trabalho de muitos carnavalescos, principalmente a partir da década de 1950, quando se intensifica a presença de professores da Escola de Belas Artes (RJ) na criação dos desfiles cariocas e, na década de 1970, em Belém do Pará, com a presença de professores e alunos do Curso de Arquitetura da UFPA. Segundo Nilton Santos (2009), parte do trabalho do carnavalesco advindo da academia é mediar conflitos suscitados pelos encontros de sua formação artística acadêmica com o histórico das pessoas que constituem as escolas de samba em que trabalha. Tais conflitos abrangem desde as relações pessoais até as possibilidades financeiras em favor dos projetos.

A produção do desfile é realizada de forma conjunta, em um processo semelhante ao que Howard Becker (1977) classifica como arte coletiva, na qual várias vozes e mãos opinam e agem sobre a obra. Nesse processo, a ação mediadora do carnavalesco é fundamental para sustentar o seu estilo de fazer carnaval. O estilo é o que expressa as características dos artistas envolvidos e das escolas de samba para as quais estão propondo o desfile, fazendo com que recortes semelhantes, ainda que por vezes partam das mesmas referências, propiciem diferentes desfiles.

Sobre a Amazônia, é viável dizer que desde quando o vento soprou sobre as embarcações e trouxe para o Novo Mundo os primeiros homens que utilizavam a

escrita para relatar o que encontraram, estes fizeram seus registros a partir de referências e expectativas exteriores e extemporâneas a essa nova realidade, pré-concebendo o lugar pela lente das expectativas criadas antes do desembarque. Como “construção discursiva [...] a Amazônia é ocupada, primeiramente, pela imaginação fantasiosa do conquistador e, posteriormente, pelo imaginário moderno dos naturalistas” (PIZARRO, 2012, p. 38).

Nesse sentido, a Amazônia vem sendo escrita pela força da imaginação e da livre criação. Em escritas técnicas, ensaístas ou literárias, a Amazônia se constrói no imaginário e no encontro do imaginário com suas realidades desde o primeiro registro feito por Gaspar de Carvajal, em 1540, o qual, enquanto alterou o nome de seu principal rio, acabou por criar todo o contexto de compreensão mágica para o lugar. Na Amazônia, os encontros propiciam acontecimentos também possibilitam novos episódios imaginados, pois, acometer-se de febre e morrer em consequência é realidade, mas da febre emanam delírios que se estabelecem como realidades imaginadas.

Assim, quando o engenheiro Souto, personagem central de Alberto Rangel em “Inferno Verde” [1908], tomado pela febre, delira para a morte e pragueja contra a terra, marcando-a como inferno, sensibiliza o autor/narrador a ouvir da floresta uma resposta que delira para a vida dando fala à própria terra que diz “Perdôo-te e compreendo o estigma que me lanças. Fui um paraíso. Para a raça íncola nenhuma pátria melhor, mais farta e benfazeja” (RANGEL, 1927, p. 280). A Amazônia fala. Falam seus habitantes humanos, não humanos, sobre-humanos ou extra-humanos e o imaginário substancia essa fala em suas muitas escritas.

Sobre a criação artística, Paes Loureiro diz que o imaginário confere sentido ao próprio real, pois, enquanto “o real nos coloca diante da objetividade prática de viver [...] o imaginário nos garante as aventuras de sonhar” (LOUREIRO, 2007, p. 17). Portanto, é possível dizer que a criação carnavalesca sobre a Amazônia vem se construindo de sonhos e realidades impressas em livros, e de sonhos e realidades experimentadas em seus lugares e/ou vivenciadas nos encontros com suas pessoas. Assim sendo, a criação de desfiles de temas amazônicos se carnavaaliza aliando as formas estabelecidas pela cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 1981, p.

92) ao “complexo processo de conversão semiótica, [que transforma] os signos práticos e teóricos da vida em signos estéticos” (LOUREIRO, p. 29).

A partir de entrevistas realizadas, percebi que os carnavalescos cariocas costumam substanciar a criação de seus desfiles em livros, vídeos, fotografias e em visitas locais. A Amazônia que recriam e retratam depende do nível de envolvimento emotivo que os mesmos alcançam quando conhecem o lugar. Os carnavalescos paraenses também substanciam a criação de seus desfiles em livros, vídeos, fotografias e em visitas locais. No entanto, os paraenses falam da Amazônia onde vivem, e os cariocas falam de uma Amazônia que experimentam pontualmente, os resultados dessas experiências e vivências são impactantes e fundamentais para suas criações.

O carnavalesco carioca Mauro Quintaes¹⁸, em entrevista para esta tese, falou de sua emoção diante da corda dos romeiros do Círio de Nazaré, e de quanto esse acontecimento afetou suas propostas para a confecção dos carros alegóricos da Unidos do Viradouro (2004), de modo que, no retorno ao Rio de Janeiro, procurou criar formas carnavalescas que permitissem incluir a emoção que sentiu. Nesse sentido, o Círio de Nazaré provocou, no carnavalesco, o que Paes Loureiro (2000) referiu – sobre a vocação mitológica do imaginário – como experiência estética, rica de sensibilidade e emoção, capaz de intensificar a criação de formas. A experiência da Amazônia para o carnaval singulariza escritas da Amazônia em desfiles que se legitimam pela compreensão das emoções.

O carnavalesco paraense Bichara Gaby, em seu trabalho como arquiteto e artista plástico, utilizou formas e materiais da floresta com a qual se envolveu desde a infância, e transpôs estas formas e toda a carga emotiva dessa vivência para os seus carnavais da década de 1980, do Rancho Não Posso me Amofiná, criando

¹⁸ **Mauro Quintaes**, começou sua carreira como assistente do carnavalesco Max Lopes, na Vila Isabel, na década de 1980 e na Viradouro na década de 1990. Também foi assistente de Joaosinho Trinta, em 1994, na Viradouro. Assinou seus primeiros carnavais em 1995 para a Porto da Pedra e para a Caprichosos de Pilares. Foi carnavalesco do Salgueiro, da Mocidade de Padre Miguel, Acadêmicos da Rocinha, Acadêmicos do Sossego, Mangueira, Império Serrano, São Clemente e Unidos da Tijuca, no Rio de Janeiro. Em São Paulo assinou carnavais da Gaviões da Fiel, Tom Maior, Unidos do Peruche e Dragões da Real, na capital, e Escola de Samba Samuca, em Rio Claro/SP, onde conquistou 5 títulos. Conquistou 3 títulos cariocas, mas nenhum no Grupo Especial. Por ocasião da entrevista, em 2017, era carnavalesco da Unidos da Tijuca/RJ. Assinou o desfile de 2004 da Unidos do Viradouro/RJ, sobre a Festa do Círio de Nazaré. Fonte: entrevista realizada em 06.03.2017 com o carnavalesco.

enredos, fantasias e alegorias com os traços peculiares de suas obras de pintura e escultura. Logo, as Amazônias do Rancho eram Amazônias de Bichara Gaby carregadas de emoções vividas.

Compreender o imaginário amazônico passa pela experiência de (vi)ver o local e seus segredos, que, se não podem ser desvendados, podem ser sentidos, na “rara experiência do numinoso”, no “caminhar errante que vai descobrindo com decoro a irrupção perene da fonte da beleza” (LOUREIRO, 2000, p. 17), legitimando a compreensão de sua cultura pela via da emoção. Os processos de criação dos desfiles são convites para caminhar em “mistérios” e experimentar as “realidades” amazônicas.

Como as realidades encontradas na Amazônia confrontaram as expectativas dos europeus, os carnavalescos cariocas entrevistados se depararam com situações que não estavam em nenhum material anterior e sim nas experiências proporcionadas pelo caminhar ou, conceitualmente falando, pelo circular entre os espaços. Essas experiências, que provocaram emoções diferenciadas, alteraram os processos criativos e reiteraram o conceito de circularidade na prática artística do carnavalesco, foram fundamentais para a compreensão de que as Amazônias desfiladas abarcam envolvimento físico, emocional, cultural e espiritual.

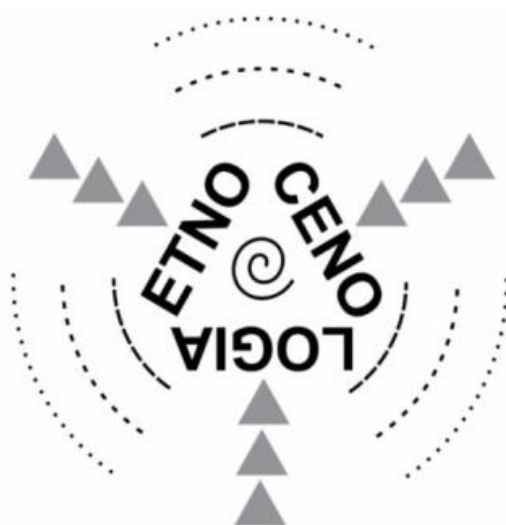
Aciono o conceito de circularidade não somente para pensar a prática do trabalho do carnavalesco como para reforçar a metodologia utilizada neste texto escrito pela carnavalesca que vasculha os registros da história oficial, dá atenção às narrativas orais e se permite vivências locais. Assim como a criação dos desfiles ultrapassa limites, a construção desta tese atravessa livros como atravessa rios e se abastece de Amazônias documentadas, fotografadas, narradas, cantadas, sentidas e experimentadas.

As emoções propiciadas pela experiência e a circularidade cultural praticada pelo carnavalesco favorecem incluir nesta escrita, as proposições da etnocenologia, enquanto etnociência dedicada aos fenômenos espetaculares – no qual se insere o carnaval – e cujo valor, defendido por Miguel Santa Brígida (2015), está em ampliar o modo de olhar a pesquisa, alcançando uma dimensão criativa, operativa e espiritualizada.

Para melhor compreender a etnocenologia, enquanto operação em favor da pesquisa, propus o método-gráfico-caleidoscópico¹⁹, que se apropria do conceito ETNOCENOLOGIA, em que ETNO refere-se à etnias, agrupamentos humanos, grupos culturais, diversidade cultural, designa as ciências correlatas ao estudo em desenvolvimento; CENO, cuja origem está na palavra “*skene*”, é lugar onde simbolicamente está o fogo sagrado do Deus Dionísio e que Jean-Marie Pradier definiu como lugar em que a alma habita o corpo temporariamente; e LOGIA enquanto estudo sistematizado, lócus de epistemes.

O método se estabelece a partir de um triângulo com as partes formadoras de ETNOCENOLOGIA, situando cada parte como porta de entrada de subsídios encontrados pelo pesquisador durante suas investigações, imergindo o pesquisador no centro do triângulo para que o mesmo realize movimentos circulares com os elementos que entram no triângulo. O movimento circular do pesquisador faz com que o mesmo interaja com tais subsídios de forma diferente a cada movimento, fazendo com que um subsídio colabore com o outro de maneira diferente a cada giro, a cada reflexão do pesquisador, a cada demanda da investigação, mesclando ciências, experiências e sistemas. Sendo método-gráfico ele se explica visualmente, conforme figura que segue.

Imagem 1 - Proposta método-gráfica-caleidoscópica, 2015



Fonte: Da autora

¹⁹ Método desenvolvido em 2015 como trabalho final da disciplina Etnocenologia, ministrada pelo professor Miguel Santa Brígida, no PPGARTES/UFGA. Apresentado no VII Fórum Bial de Pesquisa em Artes, Belém/-PA, 2015 e no I Encontro Nacional de Etnocenologia em Salvador/BA, 2016.

A composição tripartida da disciplina **Etnocenologia** impulsionou a criação de diversas outras tríades, como a que foi proposta por Miguel Santa Brígida, ao fazer de tal ciência a base de sua tese de doutorado, instaurando o conceito de **artista-pesquisador-participante**, no qual “o pesquisador assume e reafirma a associação do conhecimento científico com o conhecimento artístico como premissa etnocenológica no universo acadêmico” (SANTA BRIGIDA, 2006, p. 28).

A partir dos desígnios da etnocenologia e da investigação realizada por uma artista-pesquisadora-participante, afetada duplamente pelo tema da pesquisa – enquanto carnavalesca e enquanto amazônida, exercitando giros em torno das entradas da pesquisa, vendo e revendo o que me cercou, reuni a tríade fundante da Etnocenologia (1995), a tríade constituinte de conhecimento de Santa Brígida (2006), e a tríade bakhtiniana que estabelece o carnaval enquanto linguagem de ações e gestos próprios, vistos e vividos em formas **CONCRETO – SENSORIAIS – SIMBÓLICAS**, para fundamentar o que chamo de carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba, ampliando o olhar em favor de uma historiografia etnocenológica.

O giro que provoca o interagir dos subsídios é a própria circularidade entre diferenças. A combinação de entradas, movimentos do pesquisador e reverberâncias, a partir do triângulo etno/ceno/logia, sustentam esta escrita de comportamento circular, onde elementos entrados advêm da arte, da história e do carnaval, revelando caleidoscópios arte-histórico-carnavalescos.

Longe de ser conflituoso, escrever um texto de pós-graduação em história, cuja área de concentração é a “História Social da Amazônia”, e a linha de pesquisa submetida é “Arte, Cultura, Religião e Linguagens”,²⁰ entendo que o diálogo com a Etnocenologia é compatível com a proposta do carnaval como linguagem artística, cujo valor está nas experiências físicas e emocionais, enquanto construtoras de conhecimento em artes, as quais, neste caso específico, são elaboradas sobre a Amazônia, enriquecendo o acervo sobre este lugar real e imaginado.

²⁰ Essa linha de pesquisa trata de estudos comparativos de história da arte, incluindo as artes visuais, musicais e cênicas, literatura e linguagens, bem como suas matrizes culturais e intelectuais, além de narrativas visuais, e sonoridades. Fonte: Site pphist.propesp.ufpa.br

A Escola dos *Annales* muito modificou o fazer historiográfico, ao valorizar vozes de todas as atividades humanas e não somente as das atividades políticas. Instaurou novas maneiras de sentir e agir diante dos fatos, apontando para a necessidade de uma história mais abrangente e totalizante que considerasse a complexidade humana e suas maneiras de **sentir**, pensar e agir. Lucien Febvre, um de seus fundadores, convidou historiadores a quebrarem as fronteiras, podendo atuar como historiadores geógrafos, juristas, sociólogos... A este convite, ousou responder que sou uma historiadora carnavalesca, que compreende a etnocenologia como fundamental para perceber e apreender a realidade, que não registra somente Amazônias contadas ou registradas, como também imaginadas, sentidas e experimentadas nos desfiles carnavalescos.

A história dos desfiles é lida por meio dos elementos que constituem o próprio desfile, e que passam a existir quando os desfiles das escolas de samba passam a existir. Criados para a folia, após atravessarem as avenidas, tornam-se guardiões das histórias e da memória das escolas de samba. Entre estes guardiões estão o LP'S (até a década de 1990) e CD'S (a partir da década de 1990), que trazem não somente a "imagem sonora" de sambas de enredo, como a "imagem escrita" em sinopses de enredo e de letras de samba-enredo nos encartes e a imagem visual das fotografias impressas em capas, que imortalizam o desfile da campeã do ano anterior. Há também as imagens gravadas originalmente em fitas VHS, convertidas em mídia digital de desfiles transmitidos pela televisão, tanto no Rio de Janeiro como em Belém do Pará, nos quais, além de imagens e sons, são registradas as explanações dos narradores e convidados que comentam os desfiles durante as transmissões.

A cidade do Rio de Janeiro oferece, ainda, uma farta variedade de revistas elaboradas pela RIOTUR, pela Liga Independente das Escolas de Samba – LIESA, e pelas próprias escolas de samba, distribuídas gratuitamente no sambódromo carioca. Estas revistas são impressas em papel de ótima qualidade, em cores e, além de apresentarem excelente material fotográfico, veiculam também artigos de diversos pesquisadores do carnaval brasileiro. A LIESA, por meio de seu Centro de Memória²¹, disponibilizou a esta pesquisa cópias de todas as encadernações

²¹ Inaugurado em 4 de agosto de 2004. Em funcionamento nas dependências do escritório da LIESA, na Av. Rio Branco, cidade do Rio de Janeiro. Fonte: Site LIESA.

contendo sinopses de enredos e desenhos de desfiles, chamados de Livro Abre-Alas, em anos em que a Amazônia foi tema de desfile, de 1990 até 2016, bem como manuscritos, panfletos e livretos das próprias escolas, relativos a anos anteriores.

Em tempo, é importante lembrar que todas as escolas de samba do Rio de Janeiro têm seus sites organizados com suas histórias e farto *menu* de fotos, vídeos, sambas e textos de enredo, fazendo da plataforma virtual *internet* uma ótima aliada na investigação das fontes. No caso de Belém, o acesso via internet se limita aos *blogs*, cuja livre publicação das informações requer a busca de documentos nas próprias escolas, como cadernos de anotações e fotografias e, em arquivos pessoais de carnavalescos, como também desta pesquisadora, que possam confirmar a confiança dos fatos.

A divulgação dos preparativos para os desfiles fez de jornais impressos, ótimas fontes. No Rio de Janeiro, foram utilizados os jornais “O Dia” (1998, 2004, 2008), “Jornal do Brasil” (1998, 2004, 2008) e “O Globo” (1955, 1956, 1970, 1983, 1998, 2004, 2008, 2013), e em Belém os jornais “A Província do Pará” (1987, 1998), “O Liberal” (1987, 1998, 2004, 2008) e “Diário do Pará” (1998, 2004, 2008). Foi possível perceber que os jornais de Belém dão muito mais espaço ao carnaval das escolas de samba nos anos em que há Amazônias em desfiles cariocas, relegando o carnaval local ao segundo plano, além do que, em períodos diferentes, nas duas cidades, registra-se a existência de colunas e/ou cadernos especialmente dedicados aos desfiles.

Estabelecer as fontes e referências bibliográficas em favor desta tese foi um processo organizativo, matemático, cronológico, classificador, mas, ao mesmo tempo, espontâneo, na medida em que esta seleção realizou-se a partir das fontes encontradas no caminhar da pesquisa e nos caminhos que ela apontou. Seguir os acontecimentos a ponto de deixar que os mesmos efetuem seleções em favor da pesquisa é um exercício que trago de meu comportamento criativo enquanto carnavalesca, e que denominei, na dissertação de mestrado, de ‘organizar para descontrolar’²², onde as alternâncias entre ações conscientes e ações do acaso culminam na forma final, que pode revelar-se surpreendente até mesmo para quem a persegue.

²² Discutido no capítulo 3 desta tese.

Estas ações de organização e controle se manifestaram no meu comportamento diante das fontes, que, tão sedutoras para mim, colocam-me imersa no universo da pesquisa, entregando corpo e espírito ao carnaval enquanto “forma da própria vida” (BAKHTIN, 1981, p. 113) para ver, ouvir e sentir as fontes que fundamentam este texto. As fontes agem como reveladoras de problemas, comunicadoras de possibilidades e aparições que se encontram entre o que busco e entre o que vem ao meu encontro, como parte constituinte do método-gráfico-caleidoscópico Amazônias Desfiladas.

Nesta escrita, onde o carnaval fala pela voz de seus sambas, pela literariedade de seus enredos, pelas imagens de suas fantasias e de seus carros alegóricos, enquanto resultado do delírio imaginativo de seus artistas carnavalescos, o fogo de Dionísio se manteve acesso durante todo este processo, e as fontes, que poderiam estar mortas, em papéis amarelados pelo tempo, em LP’s arranhados ou memórias lacrimejadas, chegaram ao centro do triângulo pela porta CENO, do método-gráfico-caleidoscópico, fortes, vívidas e carnavalescas.

Segundo Mikhail Bakhtin, “não se contempla e nem se representa o carnaval mas “vive-se” nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se “uma vida carnavalesca” (BAKHTIN, 1981, p. 105). Essa vida carnavalesca, que experimentei desde a infância, tomou cada vez mais espaço da chamada vida oficial, fazendo das ações carnavalescas, extra cotidianas, meu próprio cotidiano. Foi a experiência da carnavalesca que me impulsionou a deixar de lado a criação publicitária e me tornar professora dos cursos Técnico de Cenografia e de Figurino da Escola de Teatro e Dança da UFPA, e que proporcionou à pesquisadora ter o carnaval como tema de pesquisa. Quando me fiz pesquisadora eu já habitava o carnaval. Eu não cheguei pesquisadora aos barracões, eu já estava lá. Eu não escolhi o carnaval das escolas de samba como pesquisa, eu o escolhi como arte que tomou conta da vida e essa arte se apresentou a mim como pesquisa.

O resultado desta pesquisa vivida em carnaval se apresenta em quatro capítulos nominados com trechos de sambas de enredo. Narrativas carnavalizantes conforme segue:

Em **“Alegria e manifestação derramando frutos de uma imaginação”** revisito narrativas de episódios de ocupação da Amazônia sob a perspectiva do

imaginário apresentando a Amazônia a qual se refere a tese; trago a constituição dos desfiles carnavalescos a partir do período estabelecido abordando a organização dos concursos e dos quesitos utilizados para a eleição das escolas campeãs e, na proposta de ver o desfile como mundo inventado, estabeleço os quatro quesitos elencados em favor do objetivo principal da tese, como elementos formadores desse mundo, em que o enredo carnavalesco é a criação do mundo, o samba de enredo age como atmosfera que respira, canta e anuncia o mundo, as alegorias acentuam os episódios que se destacam no mundo e a fantasia dá corpo, ao seus habitantes.

No capítulo **“Gente empenhada em construir a ilusão”** discuto o trabalho dos carnavalescos nas escolas de samba, os caminhos traçados e os conflitos que artistas de formação acadêmicas estabelecem com artistas cujo conhecimento foi adquirido nos barracões. Reflito sobre tempos e espaços que passam a existir por conta dos desfiles, que em seus diversos estágios formadores de criação, produção e realização, reúnem pessoas em lugares reelaborados, modificados e alterados em tempos de coexistência entre a vida real e a vida vivida em carnaval. Estabeleço os processos formadores do desfile como ações de carnavalização, cuja construção de imagens vem das formas estabelecidas pela “cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 1981). Sigo as diretrizes da Nova História Cultural de diálogo com outras ciências, para acionar o uso do método-gráfico-caleidoscópico (PALHETA, 2015) e fundamentar a tese de carnavalização da Amazônia.

No capítulo **“História beirando a poesia, lenda, sonho, fantasia”**, quantifico enredos no Rio de Janeiro e em Belém do Pará, revendo classificações anteriores e propondo outras classificações a partir das referências amazônicas. As 165 ocorrências de enredo de tema amazônico, sendo 30 na cidade do Rio de Janeiro e 135 em Belém do Pará, encontradas entre 1955 e 2016, foram organizadas em quadro com ano, cidade, escola, título e criadores, permitindo ampla visualização do tema além de publicação de artigo²³. Entre 1955 e 2013, as escolas de samba do Grupo Especial²⁴ da cidade do Rio de Janeiro apresentaram 767 desfiles, e, no que

²³ Artigo intitulado “Breve cronologia do tema Amazônia nas escolas de samba em Belém do Pará e no Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 1980”. Anais do II Simpósio de História em Estudos Amazônicos, no endereço disponível em www.ufpa.br/pphist.

²⁴ Formado por até 18 agremiações na década de 1950, 10 na década de 1960, alternando entre 10, 14 e 12 na década de 1970, 12 a 16 na década de 1980, atingindo novamente 18 nos anos de 1995 e

se refere a lugares do Brasil a Amazônia ocupa a terceira posição em recorrências, estando em segundo lugar o nordeste, com destaque para a Bahia com 11 ocorrências, e, em primeiro o próprio Rio de Janeiro. Em Belém, desde o ano 2000, com as comemorações do ‘descobrimento’ do Brasil, os temas tem se concentrado na Amazônia, e, ainda que não seja uma obrigação, vem se tornando um padrão.

No capítulo **“Pra vida sempre existir”**, me dedico à carnavalização da Amazônia nos desfiles: PARÁ, O MUNDO MÍSTICO DOS CARUANAS NAS ÁGUAS DO PATU-ANU, da G.R.E.S Beija-Flor -1998, criado pela comissão de carnaval formada por Laíla, Anderson Müller, Cid Carvalho, Fran-Sérgio, Ubiratan Silva, Nelson Ricardo, Amarildo de Melo, Paulo Führo e Victor Santos; e PEDIU PRA PARAR PAROU, COM A VIRADOURO EU VOU... PRO CÍRIO DE NAZARÉ, da G.R.E.S Unidos do Viradouro – 2004, assinado pelo carnavalesco Mauro Quintaes. Em uma espécie de regressão que parte do desfile ao início dos processos, procuro identificar os aspectos amazônicos que predominaram nestes desfiles.

Em **“Desfilando pela história, magia, realidade, ilusão”**, finalizo revendo o caminho percorrido pela tese sobre a carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de Belém do Pará. Uma história registrada por predominâncias de abordagens em consonância com contextos históricos, sociais e culturais do país e da região. Para além de isopor, tecidos e brilhos, a Amazônia se carnavaliza por meio de técnicas e experiências concretas, sensoriais e simbólicas que envolvem artistas carnavalescos, tanto quanto pesquisadores acadêmicos, que mesclam ciências, experiências e sistemas, em caleidoscópios amazônicos, que reverberam a história da Amazônia em enredos, sambas de enredo, alegorias e fantasias.

1996 e a de 2000 com 14. Em 2007, o Grupo Especial, passou a ser formado por 12 agremiações, número considerado ideal para a realização do espetáculo e transmissão ao vivo pela Rede Globo de televisão. Em 2017 e 2018, alegando problemas alheios ao desfile, a LIESA e as agremiações, evitaram o decesso da última colocada, mas não o acesso das primeiras colocadas do grupo abaixo. Esses acontecimentos fizeram com que em 2018 e em 2019, o desfile contasse com 13 e 14 escolas respectivamente. No carnaval de 2019, duas agremiações foram rebaixadas. Dessa forma, no carnaval de 2020 serão novamente 12 participantes. Fonte: Site LIESA. Acesso 03/04/2019.

2 – “ALEGRIA E MANIFESTAÇÃO DERRAMANDO FRUTOS DE UMA IMAGINAÇÃO”²⁵

A escolha do trecho deste samba para o título do capítulo, cujo propósito é contextualizar as escolas de samba, neste trabalho, vem de um enredo de Joãozinho Trinta, que dizia que a “alegria é realizadora de grandes feitos”²⁶. A alegria presente em “Ratos e urubus... larguem minha fantasia” foi a manifestação do artista para com o seu país, em um desfile que entrou para a história das escolas de samba, pelas mãos do carnavalesco que sempre defendeu o luxo mas, naquele ano, fez de elementos relegados ao lixo o seu maior valor.

Compartilho a visão de Joãozinho para pensar a alegria do desfile como um gigantesco corpo pulsante, constituído a partir do encontro de milhares de corpos humanos que se entregam a um coletivo divino, tomados pela paixão dionisíaca do carnaval e revelando, em desfile, o mundo imaginado e inventado pelo carnavalesco. A Amazônia foi imaginada e inventada por meio de enredos, sambas de enredo, alegorias e fantasias, que aqui são apresentados, sucessivamente, como **criação de mundo, atmosfera que dá vida ao mundo, relevos que demarcam os espaços desse mundo, e seres que o habitam**; ocupou avenidas do samba do Rio de Janeiro e de Belém do Pará, amalgamando proposições criativas a corpos humanos na composição de gigantescos corpos pulsantes de alegria.

²⁵ Trecho do samba de enredo composto por Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar para o enredo “Ratos e urubus... larguem minha fantasia”, criado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, para o desfile da Beija-Flor de Nilópolis/RJ, em 1989. Fonte: encarte impresso do LP “Sambas de Enredo 89”. Acervo da autora.

²⁶ Depoimento extraído do filme “Trinta”, sobre a carreira do carnavalesco Joãozinho Trinta, dirigido por Paulo Machline, FOX Filmes, 2014.

2.1 – Que Amazônia é essa?

Refletir sobre versões artísticas de uma história da Amazônia pelo registro dos desfiles carnavalescos pode, a princípio, parecer fantasioso. No entanto, estamos falando de um lugar que, desde a sua ocupação, cunhada, inicialmente, como descoberta, tem no fantasioso e no fantástico o seu maior alicerce. Desde que o vento soprou sobre as velas das embarcações estrangeiras, trazendo do velho continente os primeiros homens que utilizavam a escrita para registrar o que viam e viviam, as palavras cujos significados se inserem no campo da imaginação são dominantes para definir a Amazônia.

Paradisíaca, infernal, mágica, encantada, santificada, lendária, mitológica, são algumas das acepções impressas por invasores, ocupantes, descobridores, colonizadores, missionários, em ações de conquistas ou intenções para com a vida ou para com a morte. Escritas que provocaram novas escritas e diversas reverberações estéticas, entre elas o carnaval das escolas de samba.

Desde a obra *“Relacion del nuevo descubrimiento del famoso rio grande de las Amazonas”*, de Gaspar de Carvajal²⁷, narrativa sobre a viagem de Francisco de Orellana, o nome Amazonas adquiriu nova definição que não somente a referência da mitologia grega: de uma nação de mulheres guerreiras que viviam isoladas, sem maridos, envoltas em misteriosos poderes. Segundo a narrativa, na descida do rio, os tripulantes foram atacados por uma chuva de flechas vindas das margens em direção aos seus bergantins e, de dentro da embarcação, viram *“mulheres muito altas e muito brancas, de cabelos longos, fazendo tanta guerra quanto dez índios”* (CARVAJAL, 1894, p. 60). Diante daquela visão, em momento de ataque, o capitão fez imediata ligação com o aviso dado pelo chefe Apária²⁸, na cabeceira do rio, quando a comitiva deu início à jornada: de que tivessem cuidado, pois estavam adentrando no rio das “grandes senhoras”.

²⁷ O padre espanhol Gaspar de Carvajal realizou a referida obra enquanto fazia parte da expedição comandada por *Francisco de Orellana*. Tal expedição desceu o Rio Amazona partindo de Quito, no Peru, em 1540, e alcançou a foz, no Brasil, dois anos e oito meses depois. Fonte: Carvajal, 1894.

²⁸ Segundo a narrativa de Gaspar de Carvajal, ainda no início da trajetória, a expedição precisou reconstruir uma de suas embarcações (bergantins) contando com a ajuda de um grupo de índios liderados por um chefe chamado Apária, que lhes alertou para o fato de que estavam adentrando no Rio das Grandes Senhoras. Fonte: Carvajal, 1894.

Considerando que a visão relatada por Carvajal foi a de dentro da embarcação, e que as mulheres que os atacavam estavam às margens do rio, é possível pensar que tal visão tenha sido emoldurada pelo que Paes Loureiro chama de limites *sfumatos*, em que a realidade amazônica tem seu mundo físico, “fundido ou confundido com o supra-real, situando-se no impreciso limite entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, no *sfumato* poetizante que interpreta o real e o imaginário” (LOUREIRO, 2000, p. 86).

O real ataque aos bergantins acionou, no comandante, a lembrança do aviso de Apária sobre as grandes senhoras que habitavam o lugar, fundindo referências no limite do *sfumato* poetizante da realidade amazônica, tornando real aquilo que poderia ser – as grandes senhoras – ao que estava diante deles naquele ataque. Após o ataque das “mulheres maiores que os homens e mais fortes que dez índios” (CARVAJAL, 1894, p. 60), o capitão se dirigiu ao velho índio, que já fazia parte da tripulação e realizou uma série de questionamentos que, em si, traziam as respostas – que eram apenas sancionadas pelo índio – confirmando que, de “fato”, eram aquelas “as grandes senhoras do rio” (CARVAJAL, 1894, p. 60).

Concluir que havia, naquele lugar, mulheres cuja força e porte eram maiores que dos homens, acionou a referência europeia que tanto Orellana quanto Carvajal tinham das guerreiras amazonas da mitologia grega. Assim, reunidos o aviso do Chefe Apária, as confirmações do velho índio, as referências europeias à visão emoldurada pelo *sfumato* poetizante (LOUREIRO, 2000), ocorreu o que Romero Ximenes (2000, p. 21) chama de “encontro de imaginários coincidentes”, tornando nativo o “estrangeiro” e estrangeiro “nativo”; e sob a atmosfera do mito grego das amazonas e do mito indígena das “grandes senhoras”, nasce o mito das amazonas americanas.

Romero Ximenes aciona essa matriz fundante, estabelecida na “*relación*” de Gaspar de Carvajal, para pensar a Amazônia enquanto hipóbole, cujo “conteúdo simbólico imaginal mostra uma grande capacidade expansionista” (XIMENES, 2000, p. 111). Esta coincidência dos imaginários aumentou a dimensão do mito de tal forma que o nome saiu das águas e adentrou a região, carregando consigo todo o potencial de hiperbolização enquanto constituinte de mitologias amazônicas.

Assim, nominado em 1500, por Vicente Yañez Pinzón, como Mar Dulce, em razão de suas características fisiográficas, a partir do encontro coincidente dos mitos nativos e estrangeiros, envolto no “*sfumato poetizante*”, o rio é re-nominado, assumindo a representação do mito recém-nascido. Tal re-nominação alcança não somente o lugar físico, mas também o lugar imaginário e, desde então, qualquer que seja a perspectiva do olhar para a Amazônia, ela vem envolta pelo manto da magia e do imaginário.

Segundo Ximenes (2000, p.160), “no nosso meio, o mito das senhoras ricas e guerreiras se impõe como mito fundante da abundância da terra descoberta”. Essa noção de abundância se estabelece como grande característica do lugar e deságua, inclusive, na “forma dicotômica inferno/paraíso que se repete historicamente enquanto mecanismo de definição da Amazônia” (p.111). As próprias dimensões do rio e da floresta colaboram para essa noção de abundância que cresce nas narrativas e formas estéticas que passam a representar a Amazônia.

A hiperbolização aumentou a dimensão do mito de tal forma que o nome do rio saiu das águas e alcançou toda a floresta, carregando consigo o potencial estabelecido pela matriz fundante, tornando-se não apenas o rio das amazonas mas também a terra das amazonas, a Amazônia. A esta dimensão, Ximenes se refere como “a expansão amazonizante do rio para a região” (p. 164). Nesse sentido, a narrativa sobre a Amazônia nasce do encontro das ‘afinidades entre os mitos’ onde “o imaginário tornou-se o real socialmente consagrado e passou a comandar a história” (p. 21).

Assim, desde o nascimento e posterior estabelecimento do lugar denominado AMAZÔNIA, o imaginário se consagra como real. Mesmo nos registros documentais de sua história, assim como nos inúmeros projetos de ocupação propostos para a região, o real nem sempre foi o único a ocupar o papel de narrador. A forma dicotômica de inferno/paraíso, usada para sintetizar o imaginário da colonização europeia em terras ameríndias-luso-brasileiras (BUARQUE DE HOLANDA, 2010 [1959]; SOUZA, 1993, 1995), não somente se repete, mas se desdobra em infernos reais e imaginários amazônicos, em relatórios técnicos, em romances históricos, na literatura, nos sermões religiosos, assim como nos desfiles carnavalescos.

Leituras disponíveis sobre o tema, bem como viagens realizadas até a Amazônia, têm sido formas de conhecê-la, tanto na esfera literária como na carnavalesca. Nesse sentido, percebo que mesmo os trabalhos cuja intenção tenha sido mapear o lugar em sua diversidade geográfica, acabam por atribuir sensações e sentimentos para com seus aspectos considerados mais mágicos.

Na obra “Inferno Verde”, de Alberto Rangel, o personagem central é vivido pelo engenheiro Souto. Como tantos outros aventureiros que vieram à Amazônia em busca de sucesso e fortuna, o engenheiro viu no lugar a possibilidade de enriquecer com o trabalho de demarcação de limites da região. No entanto, o autor, que também atuou como engenheiro na Amazônia – desempenhando os cargos de diretor-geral de Terras e Colonização e de secretário de Estado do Amazonas entre 1904 e 1908 – nos coloca diante das angústias humanas vividas pelo personagem e dá à sua narrativa delírios tangenciados pelo real.

Nas horas finais da vida do personagem, o autor nos coloca diante da febre real e fatal, em cujo delírio Souto alcunha o lugar como “inferno verde”, enquanto morre em meio a um roseiral. Ao mesmo tempo, o autor dá fala à floresta, numa espécie de apresentação de si que reúne o passado àquele presente, com vislumbre do futuro,

Não houve éco que apanhasse e devolvesse as palavras de fel dos lábios do Vencido. A terra ambiente com ellas ganhava o distico e o ferrete : — **INFERNO VERDE!** Mas essa terra que, matando o aventureiro, O estemmava de rosas, poderia no entretanto responder: “Perdô-te e compreendo o estigma que me lanças. Fui um **paraíso**. Para a raça incola nenhuma pátria melhor, mais farta e bemfazeja. Por mim as tribus erravam, no sublime desabafo dos instinctos de conservação, livres nas marnotas pelas bacias fluviaes afora. [...] Deante os insuccessos da avidéz do «branco», o nativo murmurará: «Comtudo aqui se soffre, mas ainda se aguenta...» Si não **paraíso**, ser-lhe-ei um **purgatório**, no qual elle expia conformado a sua impotência, na dilação impiedosa da Justiça, que o rehabilitará em summa, rememorando a sua historia de heroísmos obscuros, na lucta com as fatalidades sociaes que o esmagarão completamente. Inferno é o Amazonas... **inferno verde do** explorador moderno, vândalo inquieto, com a imagem amada das terras d'onde veio carinhosamente resguardada na alma anciada de paixão por dominar a terra virgem que barbaramente violenta. Eu resisto à violência dos estupradores... Mas emfim, o **inferno verde**, si é a gehenna de torturas, é a mansão de uma esperança: sou a **terra promettida** às raças superiores, 'tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, intelligencia e providas de dinheiro; e que, um dia, virão assentar no meu seio a definitiva obra de civilização, que

os primeiros imigrados, humildes e pobres *pionniere* do presente, esboçam confusamente entre blasfêmias e ranger de dentes. Outros virão, os felizes, na terra semeada e desbravada, meter o alicerce fundo da *urbs* onde foi o abarracamento provisório do *settler*. Tanta lagrima e tanto sofrimento são o apanágio do passageiro tempo, que antecede às victorias... Não se me vence a sorrir... Exijo os sacrifícios que os antigos deuses reclamavam: sangue e morte. A expiação vale, porém, a **apothéose**. Que um Poeta solennize, no **esplendor** de estrophes perfeitas, as Victimas e a Derrota; o fecho do poema alludirá ao meu destino, à gloria do VALLE FECUNDÍSSIMO — reino das Aguas correntes, horto das Orchideas e Palmeiras, império das Heveas e Uaupé assús!...” E a terra ínvia, confortada e desdenhosa em sua nobre serenidade prophetica, accrescentaria: “Oh! infeliz Invasor! Fadejas desenraizado, descontente, praguejando, mas fertilizas... Por ti sou denegrida; que importa! impassível, porém, aguardo as gerações que hão de seguir, cantando, **o carro** de meu triumpho!” (RANGEL, 1927, p. 280).
(**negritos acrescidos**)

O texto de “resposta” da Amazônia para Souto é, a meu ver, uma carnavalização – a floresta monstruosa que o devora, ao mesmo tempo em que o envolve de rosas no preparo inevitável de sua sepultura, deixa claro que o faz para defender-se de invasores não merecedores do paraíso que é. E que, por perdoá-lo, o torna parte de seu organismo e história a partir de sua morte – que torna visível a “forma dicotômica inferno/paraíso”, referida por Ximenes, desdobrando-se em outras como purgatório e terra prometida.

Para além da dicotomia inferno e paraíso, o que me chama especial atenção é o feliz e coincidente uso de elementos tão característicos do carnaval das escolas de samba: **apoteose**, **esplendor** e **carro do triunfo** que, como veremos adiante, estão entre as origens do carro alegórico. Esplendor e resplendor, nas escolas de samba, se referem à mesma coisa: os costeiros das fantasias que resplandecem sobre o fantasiado e ampliam a sua figura na avenida, seja em alas, seja em patamares de carros alegóricos. Apoteose, que no texto assume seu significado de elevação a uma categoria superior, no desfile é encerramento, momento em que tudo deu certo²⁹. O carro do triunfo, seguido pelas gerações que virão após o vaticínio de Souto, pode bem ser pensado como o carro alegórico final que encerra o desfile e, ao encerrá-lo, perpetua seu feito na história do carnaval.

²⁹ Esse momento é referendado como apoteose com mais frequência a partir da criação do sambódromo carioca, em 1984, cujo destino final é a Praça da Apoteose.

Na criação de desfiles de temas amazônicos, os carnavalescos buscaram referências em publicações, em fotografias, em desenhos, em filmes ou em músicas. Contudo, por meio das entrevistas realizadas com os carnavalescos que formam o núcleo de investigação direta desta tese, percebi que esses artistas tiveram experiências singulares quando estiveram na Amazônia, e que tais experiências os guiaram em direção às suas estéticas carnavalescas.

Segundo Paes Loureiro (2000, p. 63), estar na Amazônia ou diante dela é como participar de uma cerimônia do imaginário onde se pode “conhecer o que há de inexplicável ou descobrir o que de submerso se pode encontrar nas explicações habituais”. Assim, mesmo que o carnavalesco inicie suas criações a partir de referências disponíveis em livros, a Amazônia por eles experimentada altera os discursos pré-estabelecidos das Amazônias documentadas, agregando novos sentidos a essa experiência de conceber/idealizar uma Amazônia particular, mas que tem sempre, nesse mergulho no imaginário amazônico, seu principal indutor criativo.

Paes Loureiro reúne três aspectos fundamentais na proposição do conceito de imaginário amazônico: a dominante cultural, a função estética e a vocação mitológica. A dominante cultural é um “conjunto de relações culturais com o mundo, reguladas pelo poético que emana do devaneio do imaginário em liberdade e cuja mediação é feita por meio das simbolizações estéticas configuradas na mitologia, na arte, na visualidade amazônica” (LOUREIRO, 2000, p. 79). Assim, a experiência vivida pelo carnavalesco, na Amazônia, incorpora elementos da cultura, da arte e da visualidade que emanam do próprio lugar em favor de sua arte carnavalesca.

A função estética age como chave de compreensão desse imaginário que, ao mesmo tempo em que o isola de sua imensidão, o universaliza em diversas compreensões, posto que “o homem segue governado pelos sentidos, atento a tudo, sensível aos odores, às luzes, aos sons; às estrelas, às margens, às nuvens, aos ventos; às cores, aos brilhos, à epiderme dos rios; ao tempo e ao mistério das coisas” (LOUREIRO, 2000, p. 82). Assim sendo, o homem estabelece com a realidade amazônica uma relação guiada pelo sensível e este sensível o guia ao objeto estetizado.

Como se alteraram as perspectivas dos primeiros viajantes, os carnavalescos seguem governados pelo sentido que lhes proporciona experiências do “maravilhamento [...] do ser imaginante dentro de si mesmo e em face das coisas [do real]” (LOUREIRO, 2000, p. 63). As experiências diante de fenômenos e formas visíveis e sentidas na Amazônia permitem criações de formas carnavalizadas em desfiles, de maneira bem particular, para cada artista.

Como encontro de “imagens do carnaval e o riso carnavalesco são transpostos para a literatura em graus variados que se transformam de acordo com as tarefas artístico-literárias específicas” (BAKHTIN, 1981, p. 142), as folhas, águas e bichos são transpostos para os desfiles e juntamente com as formas, as sensações de medo, respeito e encantamento também se tornam simbolizações estéticas no desfile. Considerando que os carnavalescos dominam e recriam constantemente as formas carnavalescas estabelecidas, é possível dizer, como base no autor, que a experiência sensível de carnavalizar a Amazônia “permite ampliar o cenário estreito [em favor] do *cenário dos mistérios* extremamente universal e universalmente humano” (p. 154).

Esta experiência sensível se mostra relativamente diferente para carnavalescos cariocas e paraenses entrevistados. No que se refere aos cariocas, o contato com a Amazônia tem início por meio de livros, fotografias e vídeos. Ao passo que para os paraenses este início está muito mais no convívio do que nas mediações propiciadas por narrativas de outrem, ainda que não desconsiderem as publicações a respeito. As entrevistas revelaram que encontros com os lugares, pessoas ou fenômenos escolhidos como tema para desenvolver um enredo alteram sobremaneira as percepções acumuladas por meio de leituras e visões anteriores.

Entretanto, aquilo que pode ser revelador para o carioca é, de certa forma, habitual ao paraense, ao menos em algumas abordagens levantadas durante esta investigação. Para o carnavalesco paraense Marco Alcântara³⁰, as histórias de mitos amazônicos, caruanas ou encantados o acompanharam enquanto crescia, enquanto ouvia histórias da mãe, sentado à porta de casa. Para ele, criar Amazônias em

³⁰ **Marco Alcântara** iniciou sua carreira como assistente do estilista, cenógrafo e carnavalesco Hélio Alvarez na cidade de Tucuruí-PA. Atuou como assistente do estilista Carlos Amílcar na criação e confecção de fantasias para o concurso Rainha das Rainhas do Carnaval Paraense. Em Belém foi carnavalesco da A.C. Xodó da Nêga entre 2003 e 2018. Fonte: Entrevista realizada com o carnavalesco.

desfiles carnavalescos é um processo que reúne a familiaridade que tem para com determinados assuntos e as leituras realizadas para complementá-los.

Neder Charone³¹ garante que, por várias ocasiões, acionou referências afetivas para com o lugar onde nasceu e viveu a infância – as margens do Rio Xingu, na cidade de Altamira/PA – em suas criações carnavalescas. Essas referências, associadas a leituras universais, reverberam em sua obra. Na sinopse de enredo escrita por Charone para o desfile “Brasil, o Pará é teu futuro”, em 1989, para o ‘Arco-íris’,³² o carnavalesco recorre, inicialmente, às narrativas, sobre a ocupação do território amazônico, que enfatizavam a cobiça por riquezas e a crença no El dorado, mas, particulariza a necessidade de amar a sua terra, pois, propositivamente, afirma que

Aqui está o futuro desde que o povo paraense tenha conhecimento de sua potencialidade e que ame mais a sua terra [...] cantando a esperança no futuro da região, a preservação do verde que nos é tão precioso, na pureza do ar que respiramos e que seja de um vermelho forte tal qual nossa bandeira, o sentimento de amor e afeto para que possamos atingir a era futurista com paz e tranquilidade (CHARONE, 1989).

Charone defende tal enredo como “fantasioso, porém com fundo de verdade”. Nesse sentido é possível pensar que a carnavalização do Pará como Futuro do Brasil está situada no que Paes Loureiro (2000) chama de limites entre o real e o imaginário emoldurados pelo *sfumato poetizante*, como referido anteriormente.

O carnavalesco carioca Alexandre Louzada³³ destacou dois momentos relevantes que colaboraram para o seu conhecimento sobre a Amazônia, ambos

³¹ **Neder Charone** iniciou suas atividades carnavalescas em 1973, no Império do Samba Quem São Eles, como assistente do carnavalesco da escola e seu professor no curso de arquitetura, Luiz Fernando Pessoa. Em 1979 criou as fantasias e alegorias do enredo “Delírio Amazônico”, criado por Luiz Fernando Pessoa. Em 1980 criou seu primeiro enredo para o QSE, chamado “Chuva”. Foi carnavalesco do Grêmio Recreativo Guamaense Arco-íris, do Acadêmicos da Pedreira, da A. C. Bole-Bole, A. C. Alegria-Alegria, da Mocidade Olariense e da Associação Carnavalesca A Grande Família. Atualmente trabalha como consultor em diversas agremiações. Já conquistou 4 títulos no Grupo Especial e 8 em grupos abaixo. É cenógrafo, figurinista e professor de artes na UFPA.

³² O Grêmio Recreativo Guamaense Arco-Íris, desfilou somente entre 1983 a 1989, conquistando quatro títulos de campeão. Tinha o luxo como principal característica, e foi o grande adversário do Rancho na década de 1980, estabelecendo uma rivalidade histórica entre os bairros do Jurunas e do Guamá. Fonte: PALHETA, 2012.

³³ carreira de carnavalesco de **Alexandre Louzada** começou na Portela em 1985. Já fez carnaval nas escolas União da Ilha, Unidos do Cabuçu, Acadêmicos do Cubango, Caprichosos de Pilares, Unidos da Ponte, Acadêmicos do Grande Rio, Estácio de Sá, Acadêmicos da Rocinha, Mangueira, Inocentes

quando ainda não era carnavalesco. O primeiro se deu durante a infância, em que ouviu o samba de enredo da Portela, de 1970, “Lendas e Mistérios da Amazônia” e o segundo, quando viajou com o pai para Rondônia, conforme narra

Eu ainda era desenhista de uma indústria farmacêutica eu fui lá pra Rondônia pra conhecer o meu sobrinho que ele levava o meu nome e meu sobrenome, ele assina Alexandre Louzada. Rondônia ainda não era Estado [antes de 1981] e eu tinha vinte e poucos anos (rs.) E foi lá o meu primeiro contato, desci na boca do **inferno**, porque você sai do avião e quando abre a porta em Porto Velho, Pelo amor de Deus! Quente, muito quente. Eu com meu pai pra visitar minha irmã e meu cunhado, pra passar o Natal, porque ela tava desgarrada e nós somos onze! E nós fizemos uma **viagem fantástica** num *Opalla*, de Porto Velho até Manaus por uma estrada que talvez seja um braço da Transamazônica, eu não sei, uma estrada esburacada, que era uma reta, sempre uma reta, não fazia curva, as vezes saía um pouco do eixo da estrada pra atravessar balsa, eu não sei quantas balsas eu atravessei. **Então eu vi todo aquele universo sabe?**

Viajando pelos rios... as vezes eu desembarcava num... é muito lindo... Como é que eles conseguem fazer um **paraíso**?

Um inseto do tamanho de um celular, que batia no para-brisa, desviar de cobra, bichos, tucano passando. **Era muito surreal!** Eles chamam lá de banho [você que é de lá sabe], os igarapés chamam de banho e eu não tinha coragem de entrar naquilo nunca, porque era uma água que o fundo era só de folhas, ou uma água mais barrenta e eu não tinha coragem de entrar naquilo e eu passei a ter **um respeito enorme pela selva** e quando você tá diante dela. É uma coisa tão grande e você se sente tão pequenininho diante daquelas árvores, daquela coisa, que me despertou aquela coisa de... **preservar**... não é uma coisa pra se mexer, não é uma coisa pra ser invadida entendeu? A gente tem muito que aprender e isso eu aprendi com todos os amazônicos, como a Fafá de Belém mesmo, falou pra mim assim... – quando eu fiz Amazonas esse desconhecido, na Portela – “o povo da Amazônia é um povo que vive da água, a água é a estrada, é tudo”, e ela, me fez entender essa importância, e vendo ao vivo as árvores e essa minha coisa com a aranha, eu acho incrível **porque lá tudo é dimensionado pro grande** e eu aprendi a reconhecer...

Nessa viagem eu visitei uma vila que só tinha japonês, e o meu pai foi lá pra fazer acupuntura, e aquelas casas sobre palafitas e por dentro é tudo muito mais arrumadinho, parecia que eu tava em Bali, na Indonésia, ou coisa assim. Também entrei em lugares assim com religiões que eu nunca tinha ouvido falar. Americanos, gente que só

de Belford Rôxo, Unidos do Viradouro, Porto da Pedra, Vila Isabel, Beija-Flor, São Clemente, União de Jacarepaguá e Mocidade de Padre Miguel, na cidade do Rio de Janeiro; e Camisa Verde e Branco, Vai-Vai, Império de Casa Verde e Unidos de Vila Maria, em São Paulo. Tem 6 títulos de campeão pelo carnaval carioca e 2 pelo carnaval paulistano. Em 2011 venceu os dois maiores concursos: o carnaval carioca, com a Beija-Flor, e o paulista com a Vai-Vai. Fonte: Entrevista realizada em 22/12/2017 com o carnavalesco. Entrevista realizada com o carnavalesco em 22/12/2017.

se falava inglês. E é impressionante que de repente vinha uma placa “cuidado avião na pista” porque a mesma pista que você tava rodando, de repente podia descer um avião, entendeu? E as vezes eu ficava a noite olhando, pelo parabrisa, uma luz lá no alto e que parece que tá amanhecendo o dia e depois de uma meia hora você vai cruzar com um caminhão, quer dizer o farol do caminhão que **iluminou a selva** toda porque é uma reta e tudo que uma reta resplandece a luz. Impressionante, **acho que foi uma experiência única.**³⁴ (*negritos acrescidos*) (Informação verbal)

A partir da fala de Alexandre Louzada sobre a viagem a Rondônia – classificada por ele como ‘experiência única’ – é possível identificar diversas impressões que marcaram sua relação com a Amazônia. Já na descida do avião, quando o ar excessivamente quente avançou sobre ele, a primeira referência que lhe veio foi a de descer “na boca do inferno”. O **inferno** da primeira impressão foi alterando-se conforme acontecia sua **viagem fantástica** por caminhos “retos e esburacados” desvelando-se um universo surreal, capaz de causar temor e ao mesmo tempo respeito. Quanto mais adentrava nessa Amazônia ainda desconhecida, mais a sensação inicial – de inferno – dava lugar à de **paraíso**.

Na fala de Louzada, é perceptível a reprodução da dicotomia inferno/paraíso, bem como a percepção fantástica do lugar, onde tudo é macro dimensionado, ou como aponta Ximenes (2000), hiperbolizado. Segundo o carnavalesco, estes contatos anteriores à sua carreira, foram reivindicados desde que criou a sua primeira Amazônia carnalizada, “Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram... Lá no Guaporé”, em 1997, para a Grande-Rio/RJ. E embora tenha atravessado a floresta na referida viagem, Louzada voltou oito vezes ao estado de Rondônia durante a criação do enredo, onde pôde ouvir os descendentes de trabalhadores que participaram da construção da Ferrovia.³⁵

³⁴ Entrevista realizada com o carnavalesco Alexandre Louzada em 22/12/2017,

³⁵ Na ficha técnica deste enredo constam os seguintes livros consultados: “Mad Maria”, de Márcio Souza, 1985; “A Ferrovia do Diabo” de Manoel Rodrigues Ferreira, 1981; “Impressões de Viagem – Estudos da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré”, 1985, de Ernesto Matoso M. Forte; “Estrada de Ferro Madeira-Mamoré”, 1947, de Neville B. Craig; “Viagem Filosófica pela Capitania de São José do Rio Negro”, de Alexandre Rodrigues Ferreira - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Vol. XLVIII, Revista Nossa” - Publicação mensal da Região Amazônica - Ano: I - Nº: 6 . No espaço destinado a outras informações relevantes está registrado o seguinte texto: o carnavalesco realizou 8 viagens ao estado de Rondônia, onde, além de colher impressões do local, visitou o Museu da Ferrovia Madeira-Mamoré e encontrou-se, por diversas vezes, com o Governador de Rondônia - Waldir Raupp de Matos e seu Secretariado, bem como entrevistou diversas personalidades representativas do Estado, dentre as quais os descendentes dos trabalhadores da Ferrovia Madeira-Mamoré, tendo participado,

O texto de sinopse de enredo inicia rememorando fatos históricos na construção da ferrovia, como o Tratado de Petrópolis, a concessão do Governo Brasileiro a empresários Norte-Americanos, para a construção da estrada de ferro, e a contratação de trabalhadores de diferentes partes do mundo. Mas se rende ao fantástico por ele experimentado, para dizer que tais trabalhadores “vieram para vencer uma das mais soberbas manifestações da natureza na face da terra – a Amazônia” [e que] “chegaram com os olhos de cobiça, os braços da força e o coração de esperança a esta região inóspita envolta em **lendas e mistérios**”.

A narrativa criadora do enredo alcança o samba gerado a partir do mesmo, cujos versos – “Chegaram cheios de esperança / Não sabiam dos mistérios que teriam que enfrentar / Essa mata tem segredos / Que o homem não consegue desvendar”³⁶ – reiteram a força da floresta diante do homem, onde as expectativas para com o lugar esbarram tanto nas objetividades da vida real como nos mistérios que constituem o seu imaginário.

Referências de outrem, experiências que acionam e ao mesmo tempo criam novas referências são diversas formas de adentrar as diversas amazônias que se mimetizam em seu solo úmido. Do familiar e cotidiano em direção às narrativas anteriores, ou das narrativas textuais ou visuais às inúmeras experiências vividas, os carnavalescos cariocas e paraenses concordam em dizer que há muitas Amazônias para realizar desfiles de carnaval.

Para além de revelações e familiaridades, há também que se considerar aquilo que Raymond Williams (2001) chama de “versão humana do mundo que habitamos”, constituída de duas fontes principais: “a evolução do cérebro humano e as interpretações tal como realizadas por nossas culturas” (p. 34). Segundo o autor,

Nós "vemos" de certa forma – isto é, interpretamos informações sensoriais de acordo com certas regras – como um modo de vida. Mas essas formas – essas regras e interpretações – não são, no todo, fixas nem constantes. Podemos aprender novas regras e novas interpretações, como resultado de algo que veremos literalmente de novas maneiras (id., ibid.). (**tradução livre**).

inclusive, da inauguração do trecho de 14 quilômetros da Ferrovia para fins turísticos. Fonte: LIESA, Livro Abre-Alas, 1997, p. 171.

³⁶ Autoria de Sabará, Muralha, Jarbas da Cuíca e Grajaú.

As culturas particulares de carnavalescos cariocas e paraenses, e os encontros de suas culturas com a experiência para com a Amazônia, propiciam particulares versões artísticas da região, posto que “culturas particulares carregam versões particulares da realidade [e] criam seus próprios mundos que seus portadores normalmente experimentam” (WILLIAMS, 2001, p. 34, tradução livre).

As diferentes formas de adentrar no mundo amazônico possibilitam compartilhar a experiência estética como experiência humana, “íntima, ampla e profunda, rica de sensibilidade e emoção, que testemunha uma vivência singular e que revela uma capacidade intensa de criação de formas” (LOUREIRO, 2000, p. 85). Assim como os primeiros viajantes fizeram de seus referenciais europeus os estímulos para procurar o que acreditavam existir no novo continente, escrevendo as definições do novo mundo pela perspectiva de realidades e crenças pré-existentes, mas que ao chegarem à Amazônia, foram atingidos pela experiência, os carnavalescos são envolvidos pelo que Paes Loureiro defende como uma cultura de fisionomia própria, marcada por peculiaridades estetizantes significativas, cuja força cultural se origina na articulação com a natureza.

A Amazônia inventada em relatos de viagem, em romances históricos, em prosas e em poesias traz, em suas narrativas, a constante presença de seu imaginário mitológico, cada vez mais utilizado como fonte de desfiles carnavalescos, que são criados tendo como alicerces, narrativas anteriormente estabelecidas, mas diretamente conectada à experiência sensível do carnavalesco com o lugar, cuja dominante cultural está “num verdadeiro universo povoado de seres, signos, fatos”, num mundo onde “predominam a linguagem e a expressão devaneantes, como se seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano” (LOUREIRO, 2000, p. 69).

Sobre a vocação mitológica do imaginário amazônico, Loureiro (2000) afirma que “é próprio do poético ter a dimensão do mito, tornando-se dimensão transfiguradora de fases históricas” (p. 69). Assim, essa dimensão transfiguradora do mito se faz presente em diversas passagens históricas da Amazônia, e altera sobremaneira a forma de narrar sua própria história. Esse elo inseparável de realidades é perceptível em episódios específicos, como em alguns projetos de ocupação frustrados pela natureza geográfica e climática, mas que não deixam de

fora as questões mágicas da floresta como agente que corroborou para o sucesso ou para o fracasso de tais empreendimentos.

Segundo Loureiro (2000), “é nesse contexto que o mito e a poesia assumem o papel histórico complementar de memória estética dos homens e contribuem para situar o presente em relação ao passado, reorganizando o passado em função do presente” (p. 69). Situar o presente em relação ao passado tem sido uma constante no que se refere aos desfiles carnavalescos. As percepções de infernos e paraísos, bem como a relação dos homens com suas histórias e seus mitos, têm ocupado as avenidas do samba em um contar carnavalizado da história da Amazônia.

Essa vocação mitológica do imaginário amazônico, que se mostra desde o “encontro dos imaginários coincidentes” (XIMENES, 2000, p. 21), desencadeia diversos arquétipos hiperbolizantes, tais como **inferno verde, paraíso perdido, el dorado, celeiro do mundo, pulmão do mundo**; estes arquétipos alcançaram a dimensão poética, cultural e carnavalesca, tanto em narrativas textuais quanto em formas visuais.

Nascida rio, estendida terra adentro, organizada e reorganizada desde sua ocupação, a Amazônia que desde 1955, surge nas avenidas do carnaval, não está delimitada pelo mapa político – Amazônia Legal – que reúne os estados do Amazonas, Acre, Roraima, Rondônia, Amapá, Pará, Maranhão, Mato Grosso e Tocantins. Também não é a do mapa geográfico, localizada na Região Norte do país. Tampouco é somente a Amazônia Paraense ou Brasileira. A Amazônia apresentada nesta tese é definida pela convocação que os carnavalescos fizeram quando elaboraram os seus desfiles, bem como pelas negociações estabelecidas entre escolas, carnavalescos e gestores públicos. São desfiles cujas propostas criativas assumiram florestas, águas, acontecimentos, personalidades, entre outros, trilhando caminhos bibliográficos de registros históricos, de obras literárias, bem como de experiências vividas.

Das imagens instituídas e compreendidas da Amazônia, o carnavalesco estabelece pontos de entradas e seleciona as suas Amazônias. Se paraense, acreana, amazonense; se mítica, natural, religiosa; se floresta ou urbe, é uma questão de escolha dos carnavalescos e de viabilidades do projeto no momento dessa escolha. Portanto, os desfiles aqui abordados são os que tiveram suas ideias

vinculadas à percepção de Amazônia. Isso fez com que enredos que trataram de personalidades fossem ou não incluídos na lista apresentada pela tese. Alguns artistas nascidos no Pará, por exemplo, tiveram sua biografia desenvolvida em desfile, mas a carnavalização do desfile não atrelou esta biografia à Amazônia e não fez nenhuma referência à mesma. Em outros casos, a Amazônia se torna fundamental na narrativa sobre a personalidade homenageada. Assim, existem enredos de personalidades que assumem a Amazônia como fundamental à suas narrativas, enquanto outros não lhes fazem qualquer referência relevante para situá-los dentro do tema amazônico.

Esta é uma história das Amazônias imaginadas, escritas e realizadas pelas escolas de samba. Nesse sentido, o carnavalesco encontra seus referenciais vasculhando os arquivos da história oficial e das obras literárias e ensaísticas, dando atenção às narrativas da história oral e vivendo experiências locais, alimentando sua arte enquanto percorre livros e enquanto atravessa rios.

O desfile de uma escola de samba, enquanto mundo inventado, alcança um patamar que talvez fosse o desejo de toda obra de arte – tornar-se viva, tanto quanto é vivida por quem a recebe e a absorve.

2.2 – Sobre desfiles, concursos e quesitos

O pioneirismo da primeira escola de samba do Brasil é atribuído à Deixa Falar, quando de sua fundação, em 1928³⁷. Segundo Hiram Araújo (2003), tanto a ideia quanto o termo “escola de samba”, são reivindicados por Ismael Silva, sob três argumentos peculiares. O primeiro diz respeito à percepção de Ismael de que o samba, do jeito que era à época, não era propício para se dançar em cortejo, fazendo com que um novo andamento fosse pensado, levando à invenção de um novo instrumento, criado por Alcebíades Barcelos, o Bide – o surdo de marcação – feito a partir de uma lata de manteiga.

³⁷ Os fundadores da Deixa Falar foram Ismael Silva, Nilton Bastos, Oswaldo Barcelos (Baiaco), Mano Edgar, Mano Rubem (Rubem Barcelos, irmão de Bide), Oswaldo “Papoula”, Aurélio, Francelino, Juvenal Lopes (Nanal). Fonte: Araújo, 2003.

O segundo argumento foi a apropriação da palavra ‘escola’, inspirada na escola normal, localizada próximo ao largo do Estácio, onde se reuniam os sambistas, sob a alegação de que os mesmos eram professores ‘de samba’. Tal afirmação provocou incômodo nos sambistas de fora do Estácio e a reação a tal provocação levou ao nome da primeira escola de samba, pois, ao saber das queixas dos sambistas do Morro do Salgueiro, da Mangueira e da Saúde, Ismael³⁸ respondia: “deixa falar”. A resposta de Ismael às provocações foi o terceiro argumento que nominou a primeira escola de samba. Assim sendo, tanto a nomenclatura “escola de samba”, que dava ao sambista do Estácio o “grau” de professor de samba, quanto o nome da primeira escola de samba, nasceram da sapiência de mestre de Ismael Silva, que percebeu a necessidade de criar um andamento diferente ao samba, mais favorável ao cortejo, e da resposta que o mesmo deu às provocações feitas pelos demais sambistas. No entanto, segundo Sergio Cabral,

A Deixa Falar, primeira escola de samba, nunca foi escola de samba. Foi na verdade um bloco carnavalesco (e, mais tarde um Rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928 (data que me foi fornecida, de memória, pelo compositor Ismael Silva, um dos criadores do bloco), no bairro carioca do Estácio de Sá (2011, p. 41).

Cabral (2011) e Araújo (2003) enfatizam que a Deixa Falar, em seu primeiro ano de apresentação, em 1929, foi desclassificada do concurso de sambas promovido por José Gomes da Costa (Zé Espinguela) por apresentar-se “de gravata e flauta”, motivo pouco compreendido pela escola e pouco explicado pelo organizador do concurso. Já nos anos de 1930 e 1931, a mesma desfilou no dia dos ranchos.

Em 1932, quando Mário Filho, por meio de seu jornal *Mundo Sportivo*, organizou o primeiro concurso oficial de Escolas de Samba, a Deixa Falar, abriu mão de ser escola e assumiu-se rancho, realizando um desfile aquém das expectativas e extinguindo-se em 1933. No contraponto, 35 grupos intitulando-se escolas de samba participaram do concurso de 1932, que sagrou a Estação Primeira

³⁸ Fonte: Arquivo N, Globo News. Acesso em 18/04/2018.

de Mangueira³⁹, como campeã. A escola de samba nasce, enquanto ideia, em 1928, mas se instaura enquanto categoria a partir do concurso de 1932.

Em Belém do Pará, a escola que reivindica o pioneirismo foi fundada em 1934, como rancho, nome com o qual é, ainda hoje, referida: “Rancho Não Posso me Amofiná”, ou somente “Rancho”. Alguns sambistas paraenses questionam este pioneirismo, pois consideram que, no ano de fundação, o Rancho Não Posso me Amofiná era, como o próprio nome diz, um rancho, e não uma escola de samba; estes atribuem o feito ao grupo que primeiro se intitulou escola de samba, no caso, a Escola de Samba “Tá feio”, fundada em 1935. No entanto, nos trabalhos memorialísticos de Manito (2000) e Oliveira (2006), o Rancho é reconhecido como a primeira escola de samba de Belém e do Pará.

É nesse sentido que se percebe o quanto os desfiles e os concursos caminham juntos na história das escolas de samba, pois se a ideia para uma novidade chamada escola de samba foi de Ismael Silva e de sua “Deixa Falar”, foi a abertura de um novo concurso, onde 35 agremiações se definiram como escolas de samba, que fez eclodir a existência das escolas de samba no cenário carnavalesco. Desde então, a configuração dos desfiles e dos concursos sofreu modificações conforme as próprias escolas foram ganhando espaço, organizando-se em associações que ainda hoje são responsáveis por regulamentos e diretrizes, bem como pela negociação de apoios financeiros e estruturas espaciais junto a órgãos oficiais de prefeituras de cidades e governos de estados, em favor da realização dos desfiles.

Os percursos dessas organizações foram marcados por acordos e conflitos que registram até mesmo a realização de dois desfiles oficiais num mesmo ano, tanto no Rio de Janeiro como em Belém do Pará. Tais concursos foram promovidos por duas associações diferentes e apontaram duas campeãs em 1950, no Rio de

³⁹ O Bloco Estação Primeira de Mangueira foi fundado pelo mesmo grupo do Bloco dos Arengueiros, composto por Euclides Roberto dos Santos (Seu Euclides), Angenor de Oliveira (Cartola), Saturnino Gonçalves, Marcelino José Claudino (Maçu da Mangueira), Zé Espinguela, Pedro Caim (Paquetá) e Abelardo da Bolinha. Fonte: Araújo, 2003.

Janeiro⁴⁰, e em 1958, 1959⁴¹, assim como em 2002, 2003, 2004 e 2005⁴² em Belém do Pará.

Os regulamentos constituíram-se conforme as próprias escolas inseriam novidades em seus desfiles. Segundo Monique Augras (1998), no concurso de 1933, realizado pelo Jornal *O Globo*, os quesitos eram “poesia do samba, enredo, originalidade e conjunto” (AUGRAS, 1998, p. 30). Já sobre o concurso de 1946, a autora diz que uma nova organização do regulamento aumentou significativamente o número de quesitos, pois, além de “samba, harmonia, bateria, bandeira e enredo, seriam também julgados: indumentária (fantasia de conjunto), comissão de frente, fantasia de mestre-sala, porta-bandeira e iluminação dos préstitos” (p. 59).

Ao falar sobre comissão julgadora e sobre os quesitos avaliados no desfile de 1957, Eneida de Moraes – cronista, carnavalesca e julgadora dos desfiles de escolas de samba no Rio de Janeiro – esclarece que

Uma comissão é geralmente convidada para julgar as escolas de samba e eleger uma delas; um escultor ou pintor, um jornalista e escritor, uma costureira e um coreógrafo são colocados em um palanque (neste ano de 1957, as campeãs desfilaram na Avenida Central) e atribuem pontos: o maestro julga a bateria, a harmonia e a música do samba; o escultor ou pintor, as alegorias, a iluminação e a comissão de frente; o jornalista ou escritor, o enredo e a letra de samba; a costureira ou bordadeira. As fantasias e a bandeira; o

⁴⁰ No desfile organizado pela Federação das Escolas de Samba, o campeão foi o Império Serrano. No organizado pela União Cívica, a campeã foi a Mangueira. Fonte: Cabral, 2011.

⁴¹ Nos anos de 1958, 1959 e 1960, o governador Magalhães Barata (PSD) e o prefeito Lopo de Castro (PSP), eram adversários políticos e estenderam seus desentendimentos aos concursos do carnaval. O governo, em parceria com a Rádio Clube do Pará, promoveu desfiles para eleger a escola de samba campeã do Estado, em desfile realizado na segunda-feira gorda. A prefeitura, por sua vez, em parceria com a Associação de Cronistas Carnavalescos, realizou o concurso no sábado gordo. O desentendimento entre governo e prefeitura gerou dois concursos, mas permitiu que as escolas se inscrevessem nos dois. Fonte: MANITO, 2000, p. 158.

⁴² Semelhante conflito entre governo e prefeitura, ocorreu nos anos 2002, 2003 e 2004, entre os governos de Almir Gabriel, em 2002, seguido pelo de Simão Jatene, em 2003 (PSDB), e a prefeitura de Edmilson Rodrigues (PT). Nesse período ocorreram desfiles separados, organizados por duas ligas diferentes, que congregavam diferentes escolas, tendo a ESA – Escolas de Samba Associadas – realizado seu desfile em Belém, na Aldeia Cabana, sob organização da Prefeitura de Belém, e a LIESGE – Liga Independente das Escolas do Grupo Especial – realizado outro desfile, em Ananindeua, na Região Metropolitana de Belém, com apoio do prefeito do município, Manoel Pioneiro, partidário do PSDB. Em 2005, durante o governo de Simão Jatene (PSDB) e a gestão do prefeito Duciomar Costa (PTB), as duas Ligas realizaram seus concursos na Aldeia Cabana, mas não o mesmo campeonato. Em 2006 somente duas escolas se inscreveram no concurso oficial da prefeitura. A reunificação do desfile só ocorreu em 2007, quando 14 escolas desfilaram na sexta-feira e no sábado respectivamente, para que 7 fossem rebaixadas, criando o grupo de acesso e sete permanecessem no grupo especial, juntamente com a campeã do grupo abaixo. Fontes: Jornal Liberal: 2 de março de 2003, capa; 1 de fevereiro de 2004, caderno cidade, p. 5; 16 de janeiro de 2005, caderno cartaz, p. 12; OLIVEIRA, 2006.

coreógrafo, o conjunto, a dança do baliza e da porta-bandeira (MORAES, 1987, p. 229).

A colocação de Eneida de Moraes indica que no final da década de 1950 os quesitos de avaliação já estavam próximos ao que, em 2016, foi analisado para a escolha da campeã do carnaval carioca, como consta no manual de julgador da LIESA/RJ:

CAPÍTULO II DOS QUESITOS EM JULGAMENTO, Artigo 30.

Os Quesitos em julgamento são os seguintes: I - Bateria; II - Samba-Enredo; III - Harmonia; IV - Evolução; V - Enredo; VI - Conjunto; VII - Alegorias e Adereços; VIII - Fantasias; IX - Comissão de Frente; X - Mestre Sala e Porta Bandeira⁴³.

Em Belém, segundo Alfredo Oliveira (2006), o primeiro concurso oficial organizado e promovido pela Prefeitura foi em 1957⁴⁴, momento em que o enredo, como norteador de sambas, fantasias e alegorias para os desfiles, começa a tomar importância. Nas duas cidades, a formação do grupo de quesitos para avaliação e consequente escolha da escola campeã, apresentou e ainda apresenta modificações que são promovidas pelas próprias escolas.

No carnaval de Belém, a ala das “baianas” foi um quesito valorizado e pontuado até o ano de 2005. Atualmente, esta ala permanece quesito no Grupo de Acesso, mas no Grupo Especial, apesar de ainda ser um item obrigatório de regulamento, não é um quesito de julgamento dos jurados, o que significa dizer que o regulamento exige a presença da ala, com um número mínimo estabelecido de integrantes, para que a escola não sofra penalidade com redução de pontos, mas a ala não é avaliada pela comissão julgadora.

⁴³ Fonte: site da LIESA. Acesso em 25/03/2018.

⁴⁴ No primeiro concurso organizado pela Prefeitura de Belém, em 1957, as agremiações estavam organizadas em dois grupos: as de **primeira categoria**, da qual participaram a Escola de Samba Quem São Eles, Escola de Samba Boêmios da Campina, Escola de Samba Maracatu do Subúrbio, Rancho Não Posso me Amofiná, Escola de Samba Cidade das Mangueiras e Escola de Samba Piratas da Cremação; e as de **segunda categoria**, onde estavam a Escola de Samba Filial da Matinha, Escola de Samba Vaga-lumes do Ritmo, Escola de Samba Imperatriz do Subúrbio, Escola de Samba Última Hora, Escola de Samba Escravos do Samba, Escola de Samba Aguenta o Tombo, Escola de Samba Roceiros do Morro e Escola de Samba Quem falou Tem Paixão. Fonte: MANITO, 2000, p. 138-141.

Outra particularidade do concurso de Belém refere-se ao quesito porta-estandarte. Enquanto o casal de mestre-sala e porta bandeira traz sob sua responsabilidade a bandeira da escola, o estandarte empunhado pelo porta-estandarte traz o nome do enredo que está sendo desenvolvido. Segundo Feliciano Marques, ao porta-estandarte “é permitido sambar, realizar gestos que reverenciem o estandarte e criar movimentações e gestos próprios para defender sua escola e o enredo que a agremiação desenvolve na avenida” (MARQUES, 2013, p. 30). Diferentemente do mestre-sala e da porta-bandeira, que na avenida desenvolvem uma dança que caracteriza o casal, da qual o samba não faz parte, do porta-estandarte é cobrado o samba no pé, além da desenvoltura na apresentação de seu parceiro, o estandarte.

Este quesito vem sendo assunto constante para uma nova mudança em Belém. Em reunião realizada no ano de 2015, os presidentes das escolas de samba do Grupo Especial levantaram a possibilidade de extinguir o quesito porta-estandarte, deixando-o como obrigação de regulamento, como aconteceu com a ala das baianas; entretanto, após longa discussão entre os presentes, e por decisão da maioria, em votação, o quesito permaneceu. Dentre as principais alegações enumeradas para propor a extinção do quesito, destacavam-se as dificuldades em: encontrar pessoas interessadas no posto; ter instrutores da dança dentro das escolas; bem como, a formação de julgadores que compreendam as peculiaridades dessa dança, já que os demais quesitos, pontuados tanto no Rio de Janeiro como em Belém, ainda que mantenham características locais diferenciadas, permitem que as compreensões de suas apresentações sejam compartilhadas por um maior número de pessoas, formando um maior número de julgadores.

Nesse sentido, registro o trabalho que vem sendo realizado pelo projeto de extensão universitária “Academia Paraense de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte”⁴⁵, desde 2011. Entre os desafios do projeto está o de promover o interesse pela dança do Porta-Estandarte e colaborar para a manutenção da dança nas escolas de samba. Em 2016, dois jovens formados nas oficinas do projeto estrearam na avenida de desfile, obtendo notas máximas e contribuindo para que

⁴⁵ Projeto idealizado e coordenado pelo Prof. Dr. Miguel Santa Brígida (UFPA) que valoriza a dança dos referidos quesitos, propiciando interação entre eles e promovendo encontros e oficinas de formação, nos quais os instrutores são os próprios dançarinos.

suas escolas conquistassem o campeonato dos quatrocentos anos de Belém: Breno Lima, pela A. C. Bole-Bole, no grupo especial, e Wellington Moraes, pelo G.R.C.C. Deixa Falar, no grupo de acesso. Desfiles assinados por mim, enquanto carnavalesca.

Essas retiradas ou permanências de quesitos dos grupos de avaliação para as escolhas das campeãs do carnaval costumam ser discutidas permanentemente, nas duas cidades, entre escolas de samba e organizações dos concursos – ligas e representantes de órgãos políticos envolvidos – principalmente após a leitura das justificativas escritas pelos jurados sobre as notas atribuídas. Algumas justificativas apontam para a não compreensão do quesito por parte dos avaliadores, e quando se torna recorrente de um ano a outro, ou mesmo em mais de um avaliador, pode provocar a exclusão do quesito. Ainda que no Rio de Janeiro se promovam cursos de preparação de jurados com uma atenção muito maior do que em Belém, nas duas cidades é comum que as agremiações considerem algumas justificativas parcialmente equivocadas por parte dos julgadores. Dentre esses equívocos, o mais comum é que um julgador de um quesito desconte pontos apontando problemas em outro quesito que não o de sua responsabilidade.

A movimentação nos quesitos que elegem as escolas campeãs, mesmo que as justificativas dos jurados possam ser consideradas errôneas ou equivocadas, demonstra que as regras de avaliações dos concursos são constantemente revistas pelas agremiações e organizadores dos mesmos. Os julgadores costumam ser artistas plásticos, bailarinos, compositores, músicos e professores universitários que, diante de análises críticas de justificativas, aprimoram o seu conhecimento em prol de futuras avaliações dos quesitos com as próprias escolas, por meio de seus desfiles e por meio das críticas feitas às suas justificativas. Da mesma maneira, as justificativas alteram a postura de alguns quesitos, como mestre-sala e porta-bandeira, por exemplo, que, diante de observações de anos anteriores, repensam parte de suas apresentações para o próximo ano.

Essas alterações no trabalho dos quesitos, demandadas a partir das observações feitas por julgadores, bem como a assimilação das críticas feitas às justificativas, proporcionam o aprimoramento do conhecimento sobre as escolas, tanto para quem é da escola como para quem julga o seu desfile. Nesse sentido, o

desfile que reúne anualmente os sambistas e os julgadores, alimenta a circularidade do conhecimento sobre as escolas e seus desfiles nos dois grupos: de quem faz carnaval e de quem julga o desfile.

Desde a década de 1950, no Rio de Janeiro e de 1970 em Belém, os julgadores dos quesitos, são convidados ou selecionados por conta de suas formações específicas. Os quesitos mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente e porta-estandarte, costumam ser julgados por bailarinos e professores com formação em dança clássica; os quesitos de samba e harmonia, por músicos e maestros; e os quesitos alegorias e fantasias, por arquitetos e artistas plásticos. Mas, ainda que os julgadores recorram a parâmetros adquiridos com sua formação, para compor o julgamento, faz-se necessária a compreensão popular que fundamenta as artes do carnaval. Assim sendo, é possível dizer que o conhecimento sobre o desfile é construído por conta do próprio desfile, cujas perspectivas são constituídas e alteradas a partir das relações estabelecidas entre os segmentos mais eruditos com os mais populares, referidas por Peter Burke (1989), como circularidade cultural.

2.3 – Sobre enredo, samba de enredo, fantasia e alegoria

Em artigo que trata do concurso de carnaval em 2010 de Belém, conquistado pela A. C. Bole-Bole, Palheta e Rodrigues (2010) apresentam os quesitos de avaliação em três categorias: “Quesitos de Barracão: enredo, alegoria e fantasia. Quesitos de Ensaio: samba-enredo e bateria; porta-estandarte, mestre-sala e porta-bandeira e comissão de frente; e Quesitos de Pista: harmonia, evolução e conjunto”⁴⁶. Esta classificação atribui aos Quesitos de Barracão todas as formas visuais do desfile que tenham sido criadas de forma antecipada, pelo carnavalesco.

Devido à relevância de tais formas visuais na proposição de carnavalização e à escrita realizada por uma carnavalesca-pesquisadora que exercita tal carnavalização e procura compreender este exercício nos desfiles selecionados para a defesa da tese, assumo os três quesitos de barracão – enredo, alegoria e fantasia

⁴⁶ PALHETA, Cláudia; RODRIGUES, Carmem. Do enredo ao desfile, a campeã do carnaval. Revista Ensaio Geral. Belém, PA, n. 4, vol. 2, p. 47-56, 2010.

– em favor desta elaboração. Tais quesitos são acionados de forma diferenciada em cada caso-desfile, pois são considerados os valores significantes demandados por fontes encontradas e por depoimentos colhidos.

Além dos quesitos do barracão, o quesito samba de enredo terá papel preponderante nesta tese, tanto no que se refere à pesquisa, quanto no que se refere à escrita. Ainda que não seja composto pelo carnavalesco, o samba de enredo é desenvolvido a partir da sinopse escrita ou supervisionada pelo mesmo, tendo esta autoridade para solicitar modificações na letra, caso considere necessário.

Essa escrita se carnavaaliza também para ver o desfile como um mundo inventado pelo artista (DANTO, 2005), fazendo de tais quesitos seus elementos constituintes. Nesta escrita que aqui desfila, o **enredo** é a narrativa do mundo inventado, o **samba de enredo** é a atmosfera respirada por meio do canto continuamente repetido, cuja letra anuncia o referido mundo durante toda a existência do desfile, as **alegorias** são os relevos que acentuam e recortam os episódios de maior importância do enredo e a **fantasia** é a pele reveladora dos seus habitantes.

2.3.1 - Enredo Carnavalesco, o mundo inventado

O enredo de uma escola de samba é o fator principal, é o ponto alto, o ápice do carnaval, depois do desfile eu acho que é a criação do enredo, eu acho que é uma grande inspiração, uma grande obra divina. É quando você trabalha corpo e espírito, que dá essa beleza toda, eu acho fantástico! É como a obra da criação, onde Deus criou o mundo e o ser humano e viu que tudo era belo. Com o enredo é a mesma coisa, você cria o enredo e vai desenvolvendo e depois vê que é belo, quando ele passa na avenida e o resultado é total, é beleza do carnaval. Você viu que é belo, viu que é lindo e passa na avenida.

Kleber Oliveira⁴⁷

As palavras proferidas por Kleber Oliveira, comparando o enredo à obra da criação e o desfile ao resultado belo do que foi criado, evidenciam, por parte dos que vivenciam e fazem o carnaval, a compreensão do enredo enquanto começo da vida

⁴⁷ Kleber Oliveira é diretor do barracão de chapelaria (onde são confeccionados chapéus e adereços das fantasias das alas) da “Associação Carnavalesca Bole-Bole”. O depoimento foi registrado em entrevista concedida à autora, em janeiro de 2011.

do desfile, posto que, a partir de sua criação, são desenvolvidas todas as etapas necessárias à realização do mesmo. É o que Miguel Santa Brígida (2006, p. 98) chama de “matriz fundante de todo o processo criativo interdisciplinar. Tudo começa com a escolha do enredo”; e o que, em minha dissertação de mestrado, chamei de **potencialidade organizadora do desfile**, presente em todos os quesitos. Esta potencialidade organizadora faz com que o enredo seja percebido muito mais pelos produtos resultantes de sua criação do que pelo texto que o descreve. Desta maneira, é necessário frisar que esta tese não fará análises complexas dos textos dos enredos, mas ao analisar sambas de enredo, fantasias e alegorias, estará analisando o próprio enredo.

O que Kleber Oliveira defende como “grande obra divina”, comparando a criação do enredo à própria criação do mundo, feita por Deus, é semelhante ao que Raymond Williams (2001) propõe em “*The Creative Mind*”, ao dialogar com o pensamento de Aristóteles e Platão sobre a ação criativa do artista. Nessa visão a criação se aproximaria da criação divina, ainda que não seja exatamente por um criador, mas um imitador da obra divina. O artista cria mundos como Deus, mas toda a sua criação é a partir da obra de Deus, são representações de algo já criado. O artista é um imitador da criação divina. Deus criou o mundo a partir do vazio e, na percepção exposta por Oliveira, os artistas do carnaval, a partir do mundo criado por Deus, criam mundos expressos em enredos, sambas, fantasias, alegorias e desfiles, exercendo uma ação criativa que imita a ação criadora de Deus.

Essa criação de mundos como atividade do artista é apresentada por Arthur Danto (2005) como expressões de seu criador, ou seja, o artista estabelece um estilo. Na busca e afirmação de seu estilo, o artista “trabalha com sistemas de representações, pouco importando se sistema de palavras ou de imagens ou ainda de ambas, o que é mais provável” (DANTO, 2005, p. 293). Enquanto elabora seus sistemas de representações, realiza exercícios que envolvem emoções particulares.

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

inventadas, inspiradas em realidades existentes ou em realidades existentes convertidas em realidades imaginadas.

Tanto no Rio de Janeiro ou em Belém do Pará, quando as escolas de samba começaram a realizar suas apresentações, elas não traziam uma organização permeada por um enredo, mas costumavam ter um tema, por vezes representado por uma alegoria. Mas nem o samba cantado e nem as fantasias utilizadas precisavam ter qualquer relação com o tema.

Foram as ideias apresentadas sucessivamente pelas próprias escolas, com o intuito de se diferenciar uma das outras, que as levaram a trazer o enredo como organizador. Mussa e Simas (2010) registram que no desfile de 1939, no qual a Portela apresentou o samba *Teste ao samba*, a escola “vestiu os componentes com fantasias de alunos e professores, encenou uma entrega de diplomas e concebeu uma alegoria que representava um quadro-negro” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24-28). Ou seja, utilizou um mesmo tema em vários itens de formação da escola de samba.

Segundo Maria Laura Cavalcanti (2015, p. 47), “do ponto de vista artístico, a forma do desfile completou-se na década de 1950. Data de então a definição do perfil atual e característico cuja base é a escolha anual de um ‘tema’, logo desenvolvido como ‘enredo’”. Para a autora, é o enredo que comanda toda a confecção plástica e visual de fantasias e alegorias e a rítmica do samba de enredo.

Em Belém, as referências à existência do enredo, ainda sem compromissos com a organização das escolas na avenida, podem ser percebidas, mesmo de forma indireta, no trabalho de João Manito (2000), quando o autor diz que no ano de 1951 o Rancho Não Posso me Amofiná teve, entre os sambas cantados, um de Manuel Castilho em homenagem a Paulo da Portela, e que apresentou o enredo

(...) ALEGORIAS AMAZÔNICAS, também denominado de VITÓRIA RÉGIA, em virtude de apresentar **um único carro alegórico com essa planta amazônica** e trazendo algumas lendas da região, como a Mãe D’água, a Cobra Grande, o Mapinguari, a Matintaperera, e a fauna e flora que existe de mais exuberante na Amazônia, como o Pirarucu, o Uirapuru, a Vitória Régia, etc. (MANITO, 2000, p 98).
(negritos acrescidos)

Realcei a colocação feita por João Manito para o **carro alegórico** porque na década de 1950 e até 1960, o enredo era visto como sinônimo de carro alegórico. Em entrevista a Sérgio Cabral⁴⁸, Fernando Pamplona⁴⁹ revelou que enquanto fazia o carnaval de 1961 para o “Acadêmicos do Salgueiro”, cujo enredo era “Vida e obra de Aleijadinho”, percebeu que

(...) o pessoal do morro achava que a gente não tinha enredo porque ninguém via as alegorias, que eram montadas num galpão perto do Largo da Carioca. Convidei o pai de santo do morro para ver as peças montadas no galpão e ele olhou e disse: ‘Vou dizer ao pessoal do morro que temos enredo’ (CABRAL, 2011, p. 441).

É possível que esta visão de carro alegórico como enredo se deva ao fato de que, nos Ranchos e nas Grandes Sociedades Carnavalescas, os carros alegóricos traziam um tema visual específico, que acabava por ser percebido como tema do desfile. No “Dicionário da História Social do Samba”, de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, o enredo é apresentado como “tema desenvolvido pela escola de samba nos desfiles competitivos de carnaval, o enredo é um dos quesitos ou itens de julgamento” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 109), o que confirma que o enredo vai ocupando espaço e se estabelecendo como eixo narrativo fundamental ao cenário dos desfiles conforme são organizados os concursos para escolha da melhor escola de samba do carnaval.

Entretanto, a utilização da palavra “tema” na definição de enredo contradiz estudo anterior de Julio Cesar Farias (2007), que apresenta uma distinção entre **tema e enredo**, defendendo que “todo enredo possui um tema central que pode ser desdobrado em variados subtemas ou enfoques do assunto principal [e que] enredo é a delimitação de um tema maior” (FARIAS, 2007, p. 17). No ano de 2000, diversas escolas de samba do Rio de Janeiro e de Belém do Pará apresentaram enredos

⁴⁸ Sérgio Cabral é cronista e jornalista especializado em futebol e carnaval. Autor de diversos livros sobre samba e carnaval, dentre os quais destaco: “As Escolas de Samba – o que, quem, onde, como, quando e porque? (1974), Pixinguinha, Vida e Obra (1977); As Escolas de Samba do Rio de Janeiro (1996); Mangueira – Nação Verde e Rosa (1998).

⁴⁹ **Fernando Pamplona** (1923-2013) foi cenógrafo e figurinista do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e carnavalesco do Acadêmicos do Salgueiro em 1960, 1961, 1964, 1965, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1977, e 1978, onde conquistou 4 campeonatos e 3 vice-campeonatos. Foi Fernando Pamplona que apresentou o carnaval das escolas de samba a Joaosinho Trinta, como também à Maria Augusta Rodrigues e Rosa Magalhães, suas alunas na Escola de Belas Artes. Fonte: Salgueiro: 50 anos de glória. Fonte: COSTA, 2003.

diferentes para um tema comum: os 500 anos do descobrimento do Brasil. Exemplo de mesmo tema e diferentes enredos.

O cancionero SAMBA-BELÉM⁵⁰ do carnaval de 1994 diz que enredo “é o tema central, é a criação artística desse enredo que conta a história ao longo da passarela”. Diz ainda que as alegorias “contam o enredo através de carros e tripés, devendo ser criativas, originais, belas, sem sair da linha do enredo” (Samba-Belém, FUMBEL, Carnaval 1994, p. 5-6).

Atualmente, o enredo costuma ser apresentado pelo carnavalesco da escola, a um número considerável de compositores que participam dos concursos de samba de enredo que elegem o samba que vai para a avenida. Um trâmite que se tornou padrão, principalmente “a partir dos anos 70, quando primeiro o enredo é elaborado pelo carnavalesco, e uma vez aceito pela diretoria, é desenvolvido sob forma de uma sinopse que é encaminhada para a ala dos compositores” (AUGRAS, 1998, p. 84). Algumas escolas optam por não realizar os concursos de samba e escolhem previamente um determinado compositor ou grupo de compositores, a quem encomendam o samba.

Além de servir de referência para a criação do samba de enredo, o texto de enredo é também encaminhado aos órgãos responsáveis pelos concursos para que estes repassem aos julgadores para que possam avaliá-lo e utilizá-lo no julgamento do quesito **enredo**, juntamente com desenvolvimento do enredo durante o desfile.

Ao público em geral, o acesso ao texto de enredo tem sido bastante diferente nas duas cidades. Nas décadas de 1970 e 1980, os LP's dos sambas de enredo do carnaval carioca traziam encartes com as letras dos sambas e também com os textos de enredo. Com o advento do CD (*Compact Disc Musical Audio*) e a consequente redução do tamanho do impresso, no início da década de 1990, os enredos foram retirados dos encartes, sendo a última inserção realizada no CD do carnaval carioca de 1993.

Atualmente, o texto é disponibilizado nos sites das escolas e impresso nas revistas da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba) e em revistas

⁵⁰ Publicação realizada pela FUMBEL, no carnaval de 1994, reunindo a definição de quesitos, critérios de avaliação, informações das escolas de samba, seus enredos e sambas. Entregue para jurados, diretorias das escolas de samba e raramente ao público presente no dia do desfile.

específicas de algumas escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro, que são distribuídas gratuitamente ao público do Sambódromo carioca. Algumas escolas produzem ainda outra revista, reunindo enredo e desenhos de fantasias e alegorias com textos de seus significados no desfile, semelhante ao libreto da ópera.

Em Belém, nas décadas de 1970 e 1980, os jornais locais “O Liberal” e “A Província do Pará” dedicavam colunas específicas ao carnaval, onde anunciavam o enredo e publicavam as letras dos sambas, mas não os textos de enredo. Estes textos somente eram disponibilizados à comissão julgadora e raramente ao público em cancionários publicados pela Prefeitura de Belém. Tais cancionários além de tiragem reduzida, não tinham nem assiduidade e nem pontualidade. No carnaval de 2012, somente ficou pronto após o desfile; em 2016, ano do quarto centenário da cidade, sequer foi publicado.

Por ter estabelecido o período deste trabalho a partir da década de 1950, ou seja, após a oficialização dos concursos nas duas cidades, e por ter ilustrado o quanto algumas ideias apresentadas como novidades durante um desfile provocam alterações nos regulamentos dos anos vindouros, alterando, incluindo ou retirando quesitos de avaliação. Por vezes, utilizo o termo **desfile** e por outras o termo **concurso** para me referir ao mesmo evento, posto que, desde o período referido, não existe desfile sem concurso, e assim as regras dos concursos alteram também os processos de criação dos desfiles.

A década de 1950 marca o início de consideráveis mudanças na plástica dos desfiles, quando se intensifica a participação de artistas da escola de Belas Artes do Rio de Janeiro na criação de fantasias e alegorias das escolas de samba, assunto que terá mais atenção na sequência, quando falaremos dos carnavalescos. Além disso, registra o primeiro enredo de tema amazônico na cidade do Rio de Janeiro, chamado de “Inferno Verde”, apresentado pela Escola de Samba “Filhos do Deserto”⁵¹. A expressão **inferno verde**, como veremos adiante, era largamente referida em jornais cariocas, da década de 1950, como sinônimo de Amazônia.

⁵¹ A escola de samba “Filhos do deserto” foi fundada em 1933, no bairro Lins de Vasconcelos, na zona norte do Rio de Janeiro. Em 1963 fundiu-se com a “Flor de Lins”, fundada em 1946, para criar a Sociedade Recreativa Escola de Samba “Lins Imperial”, que desfilou no grupo especial das escolas de samba nos anos de 1976, 1990 e 1991. Fonte: Site GRES Lins Imperial. Acesso em 31/07/2016.

A inserção da Amazônia em desfiles instaurou a existência de tempos amazônicos no carnaval por meio da criação de enredos que, nesta tese, são lembrados, imaginados, revividos e possivelmente reinventados, pois “o tempo de duração de um enredo é, de certo modo, multiplicado, ou melhor, estilizado em mil cacos, pela maneira nada linear de apresentar um enredo” (CAVALCANTI, 2015, p. 47). Dessa forma, as Amazônias que tomaram as avenidas do samba, em forma de enredos, tornaram-se tempos vividos que posteriormente foram – e continuam sendo – lembrados, reelaborados, imaginados e reimaginados, ultrapassando as criações carnavalescas e alcançando a narrativa das histórias amazônicas.

2.3.2 - Samba de Enredo, a atmosfera cantada

*“Sinhô, Ismael, Pixinguinha / Cartola, Noel, Candeia...
Ecoa no céu, Mangueira
Traz todo samba pra estação primeira
É orgulho é religião / Em meigas faces tradição
Jeito moleque mostra em breque,
No amor então, se faz canção,
Partido alto em fundo de quintal
Silas, poeta do meu carnaval...”⁵²*

O samba de enredo, que nasce a partir do texto de enredo, não é só a carnavalização de um tema, trazido para este estudo. É o elemento que possui a capacidade de alcançar, mais rapidamente e por mais tempo, a vida dos que habitam o espaço e o tempo criado para ser desfile de carnaval. Os maiores nomes das escolas de samba continuam sendo os seus compositores, os quais, como dizem os versos da Mangueira, citados acima, *ecoam no céu*, pois, por conta de suas obras artísticas, viraram estrelas neste universo do carnaval, onde o samba é *orgulho e religião*.

Segundo Walnice Galvão (2009), em 1917, faltando ainda um decênio para o surgimento das escolas de samba, a Grande Sociedade dos Democráticos, desfilou pela Avenida Rio Branco, cantando pela primeira vez um samba: era “Pelo Telefone”, de Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro Almeida; o mesmo utilizado por

⁵² Trecho do samba de enredo composto por Adalberto, Jocelino e Jerônimo para o enredo “O século do Samba”, criado pelo carnavalesco Alexandre Louzada para o desfile da Mangueira/RJ, em 1999. Fonte: Encarte impresso do CD-ROM. Acervo da autora.

Ismael Silva, como exemplo de samba que não tinha andamento adequado para um desfile, quando da criação da Deixa Falar, como visto anteriormente. No entanto, a presença de um samba no desfile de uma Grande Sociedade já indicava o potencial do ritmo e a mudança vindoura nos desfiles cariocas.

Os sambas que passaram a ser apresentados nos desfiles das escolas de samba a partir de 1932, ano do primeiro concurso, já contavam com a presença do surdo de marcação, criado por Alcebíades Barcelos (Bide), e as alterações rítmicas propostas pela Turma do Estácio, pois “o samba criado pelos compositores do Estácio de Sá espalhou-se pelo Rio de Janeiro com uma velocidade que deve ter surpreendido até mesmo os compositores do bairro” (CABRAL, 2011, p. 63).

Para Carlos Sandroni (2012), os sambas da ‘Turma do Estácio’ estabelecem um novo paradigma na história do samba, referido pelo autor como “paradigma do Estácio”. Este altera a percepção anterior que seria de “tipicamente brasileiro” para “ser brasileiro”, quando o samba começa a se estabelecer como “música popular por excelência” (p. 34).

Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas (2010), em análises dos aspectos de enredos propostos e sambas apresentados nos primeiros desfiles cariocas, a fim de estabelecer qual o primeiro samba-enredo da história, atribuem o feito ao samba “*Asas para o Brasil*”, de 1938, da “Azul e Branco do Salgueiro”, mas registram que a maioria dos especialistas considera “*Teste ao Samba*”, de 1939, composição de Paulo da Portela, como o primeiro samba-enredo da história. Curiosamente, a justificativa dada para a escolha é atribuída não somente ao fato de o samba abordar o enredo em sua letra, mas às fantasias, alegorias e performances cênicas criadas por Paulo da Portela para o desfile.

Nos primeiros concursos carnavalescos promovidos por jornais ou emissoras de rádio, era comum que, durante o desfile, as escolas apresentassem mais de um samba que versava sobre a própria escola, sobre os seus bairros ou sobre juras e desilusões amorosas, não havendo um samba único e específico para cada ano. O que atualmente se reconhece como samba de enredo – que conta uma história juntamente com os demais elementos que constituem o desfile – percorreu uma longa caminhada, somente começando a se definir, no Rio de Janeiro, na década de 1940, e em Belém, na década de 1950.

Na década de 1950, especificamente em 1957, ano que registra o primeiro concurso oficialmente organizado pela Prefeitura de Belém, o carnaval dá início ao que Alfredo Oliveira (2006) classifica como ‘carnaval da era do samba’. Segundo Tony Costa (2016), o samba de enredo passa a ser mais perceptível em Belém a partir de 1957, quando “o carnaval de Belém progressivamente passou a ser organizado pela prefeitura”. Por influência do carnaval carioca, os sambas de enredo “tornaram-se a tendência hegemônica das escolas de samba” (p. 77).

As mudanças gradativas nos regulamentos, nas duas cidades, deram ao samba a tarefa de cantar a história do enredo, levando à compreensão atual de “modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 257).

Atualmente, no Rio de Janeiro, os concursos de samba de enredo costumam começar em agosto e terminar em outubro. Tão logo finalizados, os sambas são divulgados por meio da rede mundial de computadores e mídias digitais, tornando-se trilha sonora nas casas dos sambistas e demais apreciadores do carnaval por todo o mundo. Enquanto aprendem as letras dos sambas, alimentam a expectativa do desfile vindouro, como componentes, espectadores ou telespectadores, ao mesmo tempo em que recordam os desfiles passados.

Em Belém, os concursos de samba de enredo costumam ocorrer entre agosto e dezembro. No entanto, no que se refere às gravações de *LP's* ou *cd's* reunindo todos os sambas de enredo de um mesmo grupo, o carnaval paraense registra poucas inserções. Mesmo durante os carnavais da década de 1980, período que, segundo os sambistas entrevistados, foi o melhor do carnaval paraense, era comum que cada agremiação fosse responsável pela gravação e divulgação de seu samba de enredo, geralmente apresentado em Discos Compactos de Vinil. Com o advento do *Compact Disc Digital*, dos computadores pessoais e da *Internet*, a prática de cada agremiação divulgar seu próprio samba acentuou-se, pois cada qual passou a gravar o seu próprio samba e copia quantas mídias achar necessárias à divulgação. O fácil acesso à tecnologia digital, de alguma forma, libertou as escolas da dependência financeira dos recursos públicos para divulgar os seus sambas, fato

que não ocorre com a publicação dos enredos, conforme registrado no capítulo anterior.

Segundo Sergio Cabral (2001), a partir da década de 1950 as escolas de samba do Rio de Janeiro passam a ser atraentes para a classe média, que vê nas quadras das escolas um novo espaço de lazer. Nesse sentido, o jornal “A Folha da Noite”, de 20 de setembro de 1956⁵³, em matéria intitulada O SAMBA E A SOCIEDADE, publicou:

Até há bem pouco, para muitos, constituía grave afronta, se falar em Escolas de samba. É que julgavam ser essas modestas sociedades, cujas sedes, via de regra, estão localizadas em nossos morros e favelas, verdadeiros valhacoutos de marginais, onde imperassem a desordem e a imoralidade. Sendo, porém, agremiações compostas de gente humilde mas ordeira, de pacatos trabalhadores que, após um dia de intensa labuta, ali vão buscar alguns momentos de prazer pois, não possuem condições financeiras para outras diversões tais como teatros, cinemas, “boites”, etc., as Escolas de Samba, embora encontrando tenaz resistência dos moradores do asfalto, foram, pouco a pouco, se impondo no conceito do povo e conquistando um lugar de destaque, realmente merecido. Atualmente, se vê, com frequência, figuras de relevo na sociedade carioca, subir os morros para assistir aos ensaios e festas das Escolas de Samba. Também já se tornou comum, embaixadores, turistas e celebridades internacionais, quando em trânsito pela Cidade Maravilhosa, visitar esses redutos de sambistas, a fim de presenciar o **samba** em seu verdadeiro berço. Entretanto, o mais interessante de tudo isso, é que não ficam satisfeitos apenas em assistir pois, **contagiados pela suave dolência das melodias entoadas ou pelo ritmo quente das baterias, perdem o preconceito e caem no samba. Confundindo-se com os batuqueiros, sapateiam e requebram o corpo, embora desajeitadamente.** Quando não procedem assim, convidam as Escolas de Samba para dar maior brilho às festas que organizam nos clubes, estádios, teatros e até mesmo nas próprias residências **(negritos acrescidos)**

O samba, em sua melodia entoada e ritmo quente da bateria, contagia o corpo e dá às escolas de samba características de autenticidade do carnaval brasileiro. Na década de 1950, nomes de destaque da música brasileira incluem a gravação de sambas de enredo em seus LP's, como o cantor Roberto Silva, em 1955, que gravou *Tiradentes*⁵⁴; e Emilinha Borba que, em 1957, gravou *Brasil, fonte*

⁵³ Fonte: Hemeroteca Nacional Digital, Jornal “A Folha da Noite”, 2º cad., p. 5. Acesso: 20/04/2018.

⁵⁴ Composição de Mano Décio da Viola, Penteadó e Estanislau Silva, para o enredo “Exaltação à Tiradentes”, do Império Serrano/RJ, de 1949. Fonte: Site Galeria do Samba. Acesso em 05/03/2018

das artes ⁵⁵. Além disso, o “Salgueiro já se ilustrara na feitura de sambas extremamente compridos – do tipo que se costuma chamar ‘lençol’, porque recobre o enredo por inteiro” (AUGRAS, 1998, p. 85). O interesse desta tese está exatamente neste tipo de samba que percorre todo o enredo, como um contador de história, pois são as narrativas estabelecidas em boa parte, por estes sambas de tema amazônico, que passam a integrar as narrativas do lugar.

Para Maria Laura Cavalcanti (2015), “um bom samba-enredo, dizem os entendidos, é aquele que, quanto mais cantado, mais vontade se tem de cantá-lo. Essa qualidade imprevisível só [é] revelada na passarela” (p. 50). Nesse sentido, é na concentração do desfile que se organiza esse corpo cantante em prol do desfile, pois antes que ele ocorra, as alas e alegorias são arrumadas em local que antecede imediatamente a pista de desfile, por diretores de ala e de harmonia, cuja função é organizar os elementos do desfile, conforme a planta baixa determinada pelo carnavalesco.

Esta concentração ocorre, no Rio de Janeiro, na Av. Presidente Vargas, que é perpendicular à Marquês de Sapucaí (Sambódromo), fazendo com que a entrada na avenida seja por meio de uma curva na pista. Em recente experiência como desfilante do carnaval carioca, pude constatar que os diretores de harmonia proíbem o canto do samba de enredo na área de concentração, sob o risco de ocorrer o chamado atravessamento do samba (quando grupos de integrantes cantam partes diferentes do samba) no momento em que entram na avenida. Assim, os integrantes somente são liberados para o canto quando alcançam a marca inicial sinalizada na pista, onde estão instaladas as primeiras caixas de som da passarela.

Em Belém, a concentração ocorre na mesma avenida do sambódromo e em linha reta. Cantar o samba de enredo na concentração é incentivado pelos diretores de harmonia – o samba tem toda a sua primeira passada com a escola já arrumada, mas ainda sem que a mesma possa se deslocar, em um sambar parado que sintoniza corpo e espírito com o mundo inventado e descrito em enredo pelo carnavalesco, sob o ritmo da bateria. Vale lembrar que, atualmente, as escolas

⁵⁵ Composição de Djalma Sabiá, Eden Silva (Caxiné) e Nilo Moreira para o enredo “Brasil fonte de artes”, do carnavalesco Hildebrando Moura para o Acadêmicos do Salgueiro/RJ, de 1956. Fonte: Site Galeria do Samba. Acesso em 05/03/2018.

cariocas desfilam com um número de pessoas entre 3000 e 3500, enquanto em Belém este número está entre 1200 e 2000 pessoas.

Imagem 2 - Carnaval 2013, Imperatriz/RJ, componente cantando samba



Fonte: Portal UOL / Foto: Marco Antônio Teixeira

A imagem 2 destaca o momento de entrega ao canto por parte do componente da Imperatriz/RJ, em 2013, no desfile “Pará, o muiraquitã do Brasil” do carnavalesco Cahê Rodrigues. Diante da imagem e compartilhando a visão de que “o samba-enredo não sustenta uma ação comandada pela imagem, ele é, antes, a razão de ser do próprio movimento, ele não segue nada, antes conduz e alimenta o movimento da escola como um campo de presença” (CAVALCANTI, 2015, p. 58), carnavalizo o samba enquanto atmosfera do mundo existente em desfile, onde o canto é a respiração do corpo-habitante, pois imprime o ritmo do desfile como imprime ritmo àquele mundo imaginado, inventado e compartilhado coletivamente.

Ao cantar, o corpo respira o samba, e segue realizando a existência da vida no tempo do desfile, um tempo de imaginação dentro do tempo real e que, passados os minutos estabelecidos para o seu viver, se estabelece na história e volta a viver por meio da lembrança que se presentifica sempre que o samba toca novamente, trazendo de volta a memória de quem foi habitante na avenida. O samba de enredo guarda, em versos e pulsações rítmicas, as emoções e as imagens do desfile que passou, e as expectativas para as imagens e as emoções do carnaval que está para chegar.

2.3.3 – Alegoria, recortes em relevos

Carcaça de caminhão maltratada, corroída, empenada. Carcaça cor de ferrugem onde em um ponto ou outro se vê pedaço de mato verde molhado denunciando o lugar em que estava antes de chegar ali. Carcaça sustentada por pneus cansados, deformados, de abertas cicatrizes. Não fosse ferro e borracha seria possível jurar que ouvi baixo um suspiro. E sendo ferro e borracha, imagem final do carnaval que passou, é possível jurar que ouvi o suspiro suplicante do carnaval que já vem (PALHETA, 2014).

O texto acima foi escrito por mim durante a preparação da produção das alegorias do desfile do ano de 2014 do “Império de Samba Quem São Eles”, escola do grupo especial de Belém, para o qual havia desenvolvido o enredo ‘Sou Pará força de bamba: a riqueza dessa terra é a grandeza desta gente’. Nele, descrevo meu momento solitário vivido em uma tarde de sábado de novembro de 2013, em que observava os chassis de caminhão que serviriam de bases para as minhas alegorias. Estava dentro da sede da escola que naquele ano se encontrava em obras e que, por força da inexistência de outro lugar, havia se tornado uma sede em obras e ao mesmo tempo uma sede-barracão de alegorias⁵⁶, posto que não deixou de abrigar as atividades comuns a uma sede de escola de samba – como reuniões e festas – mas se tornou, pela primeira vez nos 68 anos da história da escola, o lugar da gestação das alegorias⁵⁷ do desfile. Diante da carcaça quase morta na qual me detive nas primeiras horas da tarde quente de Belém, no segundo sábado de novembro de 2013, pensei na imagem oposta de uma alegoria na avenida durante o desfile, onde predominam as cores, o brilho, o movimento, a vida.

Segundo Carlos Ceia (1998)⁵⁸, uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar ideia de outra através de uma ilação moral, é algo que diz ou mostra não a si mesmo, mas a um outro, reportando-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais. O que Flávio Kothe

⁵⁶ Em Belém a produção dos desfiles não conta com barracões destinados especificamente para construção de alegorias e fantasias como ocorre no Rio de Janeiro, Manaus ou Macapá. A cada final de desfile os “chassis” utilizados como base para a produção de carros alegóricos sejam colocados em lugares sujeitos às intempéries das diárias chuvas de Belém e de sua da umidade, que raramente está abaixo de 80%. Fonte: RODRIGUES E PALHETA, 2014.

⁵⁷ As três alegorias do Império de Samba Quem São Eles/BEL, para o carnaval de 2014 foram produzidos em 48 dias para um desfile antecipado para o sábado magro, dia 22 de fevereiro de 2014.

⁵⁸ O autor se dedicou a investigação do conceito de alegoria para o Dicionário de Termos e Crítica Literária, organizado pelo mesmo, publicado em 3 volumes no início do ano 2000, pela Editorial Verbo, em Portugal.

(1986, p. 6) diz ser a “representação concreta de uma ideia abstrata”. No universo das escolas de samba a palavra **alegoria** é também sinônimo de adereços de mão, tripé e carro alegórico, pois todos estes elementos são avaliados dentro do quesito “alegorias e adereços”⁵⁹. Mais do que elemento formado por chassis de caminhões, ferros, madeiras, tecidos entre outros, uma alegoria define a representação simbólica que há nesse elemento.

No contexto conceitual do termo, o carro alegórico, assim como a fantasia, o samba de enredo e o texto de enredo, são alegorias que agem como simbolizadores do que expressam: o mundo criado pelo enredo, carregando consigo “esse sentimento de mundo [...] imprevistos significados [que] dizem uma coisa e significam muitas, num jogo livre de alusões” (CAVALCANTI, 2015, p. 88). Dessa maneira, as alegorias carnavalescas possuem em si a capacidade de transportar seus habitantes e os espectadores aos lugares imaginados para sua existência.

A fim de ilustrar essa concepção, retorno ao meu carnaval de 2014, no carro número um, chamado de carro abre-alas. O abre-alas é o guardião do símbolo maior de toda escola de samba. O símbolo do Quem São Eles é uma águia; a sede é chamada de Castelão do Samba e o enredo de 2014 – “*Sou Pará, força de bamba: a riqueza dessa terra é a grandeza dessa gente*” – valorizava a criatividade e o trabalho do paraense. A águia confeccionada em miriti⁶⁰, pelo artista plástico paraense Bruce Macedo⁶¹, batia asas, mexia a cabeça e piscava os olhos em um ninho construído na torre central de um castelo. Nas bases do castelo havia dançarinos representando formigas operárias que fixavam pedras de isopor, encenando a reconstrução do ‘castelão’ em plena avenida.

⁵⁹ Segundo o Manual do Julgador da LIESA, no quesito ALEGORIAS E ADEREÇOS “estão em julgamento as Alegorias (entendendo-se, como tal, qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas, incluindo os tripés) e os Adereços (entendendo-se, como tal qualquer elemento cenográfico que não esteja sobre rodas), exceto os utilizados para a realização das Comissões de Frente, que serão avaliados pelos julgadores daquele quesito”. Fonte: Site da LIESA. Acesso em 07/10/2015. Em Belém, o manual de julgamento, do concurso da Fundação Cultural de Belém – FUMBEL – de 2007, não alterado até 2016, dizia que: ALEGORIA é notoriamente a construção arquitetônica responsável por grande parte do corpo da agremiação, traduzida do enredo. Fonte: arquivo da Associação Carnavalesca Bole-Bole.

⁶⁰ O miritizeiro (*Mauritia Flexuosa*) é uma palmeira nativa de Trinidad e Tobago e das regiões Central e Norte da América do Sul, especialmente da Venezuela e Brasil. Fonte: MACEDO, 2016.

⁶¹ Bruce Macedo é professor ETDUFPA que desenvolve trabalhos cenográficos e alegóricos de grande escala, utilizando a haste da folha do miritizeiro. Seu mestrado em artes pelo PPGARTES/UFPA, bem como sua atual pesquisa de doutorado na Universidade do Porto – Portugal, defendem o miriti enquanto material potencialmente artístico e não agressivo ao meio ambiente amazônico.

O carro era, portanto, uma alegoria à reconstrução real da sede que gestou o próprio carro, como também a reconstrução da esperança de um novo tempo para os admiradores do Quem São Eles, tornando-se “cenário tão vivo quanto os que nele atuam, vibrando não só pela luz, mas também pelo que está sendo dito” (RATTO, 2005). Palco do espetáculo para os que nele atuavam, e o próprio espetáculo do carnaval, conforme ilustra a imagem a seguir.

Imagem 3 - Carnaval 2014, QSE/BEL, cena em alegoria: reconstrução do ‘Castelão do Samba’



Fonte: Arquivo da autora / Foto: George Maués

Deslocando o olhar para o Rio de Janeiro, no domingo gordo do carnaval de 2014, enquanto assistia ao desfile da “Beija-Flor”, ao vivo, na Marquês de Sapucaí, e observava a figura gigantesca de um dragão chinês que passava à minha frente, detive o olhar em suas tantas escamas e, em plena euforia do carnaval carioca, meu pensamento se deslocou para as teorias fundamentais de minhas investigações sobre processos criativos. Cada escama que foi recordada, pintada e colada, antes foi desenhada, antes foi imaginada, nesse conjunto de etapas do processo que Luigi Pareyson, em sua Teoria da Formatividade (1999), chama de forma formante, enquanto o dragão vivo, em desfile à minha frente, era a própria forma formada pelos processos artísticos do barracão.

Imagem 4 - Carnaval 2014, Beija-Flor/RJ, A alegoria do dragão chinês



Fonte: Arquivo da autora

Para além da águia ou do dragão escultóricos, movendo cabeças, piscando os olhos, havia sobre os carros alegóricos e em torno deles o movimento das pessoas que ocupam seus espaços. Pessoas chamadas de destaques. Destaques de carros alegóricos são classificados conforme o lugar que ocupam e a função que desempenham na narrativa do enredo, podendo ser de luxo ou de composição.

Sobre a postura dos destaques durante o desfile, Araújo e Jório (1969), afirmam que os destaques de luxo, que costumam ocupar os lugares mais altos das alegorias, podem desfilarem sem a necessidade de sambar, pois se os passistas chamam atenção pelo samba no pé, os destaques chamam atenção pela riqueza visual das fantasias. Já os destaques de composição, podem estar tão imbricados ao carro alegórico, que são capazes de modificar os sentidos e formatos dos mesmos.

Para Carlos Ceia (1998, p. 2), “a decifração de uma alegoria sempre depende de uma leitura intertextual, que permita identificar, num sentido abstrato, um sentido mais profundo [...] e numa alegoria é necessário que as abstrações que determinam o sentido alegórico procurado sejam de imediata compreensão”. Nesse sentido, uma alegoria carnavalesca, que foi criada e imaginada pelo carnavalesco, formada por todos os artistas do barracão, precisa trazer em si, um sentido comum aos que com ela irão interagir, sejam componentes, espectadores e julgadores.

No processo criativo carnavalesco, as ideias podem estar em imagens alegóricas imaginadas que posteriormente são convertidas em alegorias. Para Benjamin (2013, p. 172), “uma imagem alegórica, pode, enquanto tal, suscitar uma viva impressão na alma”. A identificação ou a compreensão com uma imagem alegórica mobiliza forças e excita o espírito a acreditar na alegoria, pois “a alegoria não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão como linguagem, e também escrita” (BENJAMIN, 2013, p. 173).

Carros alegóricos fazem parte da representação imaginária nas mais diversas situações e civilizações, como os que “conduziram Ísis nos rituais egípcios, como a barca de Dionísio na Grécia ou o carro-naval de Baco em Roma” (Santa Brígida, 2006, p. 42). Conforme Cyro Del Nero (2009, p. 334), “no teatro da renascença, no medieval e no teatro barroco, carros alegóricos carregavam cenários pelas ruas das cidades sobre os quais eram representados os momentos bíblicos, em dias santificados, no século VI”. Encenações sobre carros alegóricos também estão presentes nos ‘Carro de Nice, capaz de apresentar-se qual muralha maciça que “desaba e revela guerreiros, populares e nobres, que inundam de flores e confetes as tribunas circundantes” (FERREIRA, 2005, p. 264).

Para melhor elucidar o processo construtivo de carros alegóricos para desfiles de escolas de samba, apresento, do carnaval carioca, uma ilustração publicada no jornal “O Globo”, que se refere ao processo formador da alegoria como ‘construção de um sonho’. E na sequência, disponho composições fotográficas do processo do carnaval do Quem São Eles/BEL, 2014, em que a velha carcaça de caminhão, minha companheira nas reflexões deste capítulo, sob a ação da carnavalesca e dos artistas do barracão, passou por diversas etapas formantes até alcançar, na avenida, sua forma formada do carro alegórico “Castelão em Reconstrução”. Carro alegórico em desfile e alegoria do Império do Samba ‘Quem São Eles’ que, naquele momento, também se reconstruía.

Imagem 5 - Esquema de construção do carro alegórico no Rio de Janeiro

Domingo, 22 de fevereiro de 1998 • 2ª edição

O GLOBO

RIO • 1

CARNAVAL: Carnavalescos e artesãos gastam pelo menos oito meses de trabalho nos barracões para aprontar um desfile

O CARRO ALEGÓRICO, DO ESBOÇO À AVENIDA

A construção de um sonho

São pelo menos oito meses de trabalho, às vezes até um ano, para os mais prevenidos. Nos barracões das escolas nascem os carros alegóricos que ajudam a contar o enredo e a criar o fascínio da Passarela. Serralheiros, forradores, marceneiros, pintores, escultores, costureiras são alguns dos profissionais que, junto aos carnavalescos, transformam o sonho esboçado em papel na realidade dos 80 minutos do desfile. Muitos trabalham apenas nos últimos momentos, prestando serviço às escolas. É o mercado de trabalho do samba. Na balbúrdia dos barracões, onde mal se distingue uma alegoria da outra, tarefas altamente especializadas são realizadas para levar um pouco de mágica aos desfiles.

1 Primeiro movimento

Um chassis de ônibus adaptado é a alma do carro alegórico. É o que sustenta e movimenta o carro da saída do barracão até a avenida. Como geralmente a parte de trás das alegorias é mais pesada, um novo eixo é acrescentado e outras duas rodas instaladas

Chassi Motorista Motor Eixo adaptado

2 Esqueleto de metal

O trabalho inclui o uso de polias, guinchos, correntes e máscaras para os soldadores. Incontáveis peças de ferro são cortadas e soldadas sobre o chassis, até que a forma do carro possa ser percebida, através de um gigantesco esqueleto de metal

Motorista Motor Eixo para movimentação (a ar comprimido) Barras de ferro

3 Forma pronta

As partes metálicas são cobertas, dando corpo ao carro. Estruturas metálicas adicionais são fixadas, como a plataforma dos destaques (o "quaijão" na linguagem do barracão)

Plataforma do destaque Eixo móvel

Para que o carro saia do barracão, alguns suportes para esculturas são dobráveis

4 Vestindo a fantasia

Alumínio, papel, isopor, fibra de vidro, tecido, lanifolhas, espuma. Impossível especificar todos os materiais que são usados na formação e acabamento dos carros. Tudo depende da capacidade de improvisação de cada barracão

Espuma Madeira Papel machê Tecido

AS ESCULTURAS PASSO A PASSO

Os escultores usam grandes blocos de isopor, de densidade variada. Os mais macios são preferidos pela facilidade no corte. Os blocos são marcados a lápis para que se tenha uma ideia da forma final

1,5m 1m 1,5m

Os blocos são então desbastados. Usam-se desde facas e estiletes até um instrumento de corte especial para isopor, um fio de metal (liga de níquel-cromo) que é aquecido por corrente elétrica

A forma arredondada das peças é obtida com lixas e outros instrumentos. O mais usado é uma lata de sardinha perfurada com pregos, que lembra um ralador

Muitas vezes um único bloco não é suficiente para compor uma escultura. O que falta é feito à parte e preso à peça principal com uma cola especial, de poliuretano

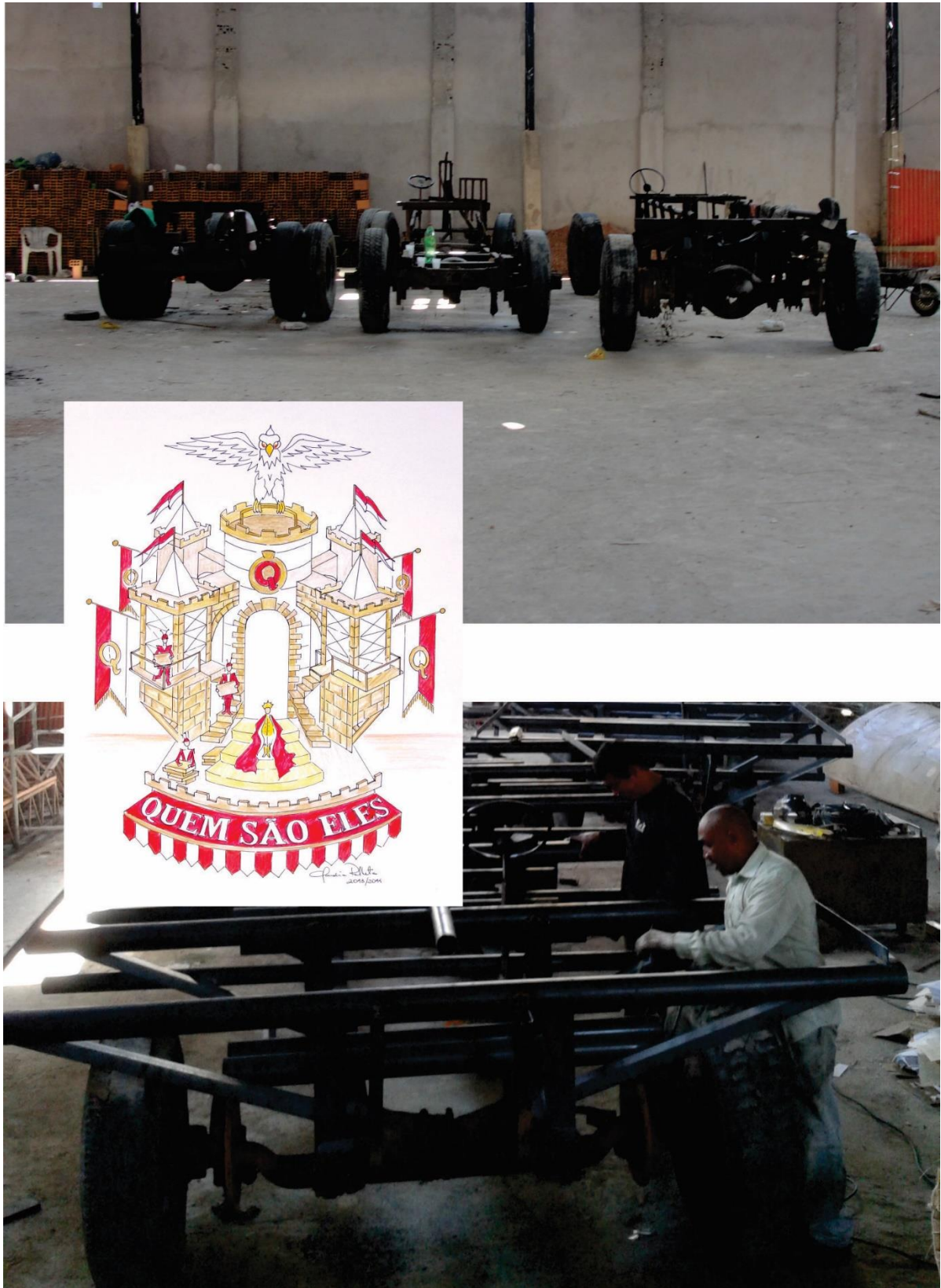
Uma película feita com papel ou tecido misturado à cola recebe a peça. A pintura pode ser aplicada diretamente. Em peças que serão repetidas várias vezes, um molde de gesso é usado para que se façam cópias em fibra de vidro

Altura máxima 8 metros

Largura máxima 8,5 metros

Fonte: O Globo, 22 de fevereiro de 1998

Imagem 6 - Carnaval 2014, QSE/BEL – composição de fotografias de alegoria:
Chassis de caminhão, desenho e serralheria



Fonte: Arquivo da autora

Imagem 7 - Carnaval 2014, QSE/BEL – composição de fotografias de alegoria:
Carpintaria e decoração (Bruce Macedo em primeiro plano)



Fonte: Arquivo da autora

Imagem 8 - Carnaval 2014, QSE/BEL – composição de fotografias de alegoria: montagem



Fonte: Arquivo da autora

Carros alegóricos prontos não mostram pneus cinzentos nem chassis cor de ferrugem, mostram imagens triunfais de guardiões e símbolos de escolas. São relevos gigantes do mundo proposto pelo enredo. Os lugares dos reis, dos deuses ou dos demônios que deslizam sobre a avenida de desfile, constituindo um mundo que, mesmo inventado por artistas, é capaz de desprender-se de seu criador e sair “mundo afora, espírito completo e independente [que] fala por si mesmo, iluminando-se, ilustrando-se e declarando-se, a tal ponto que até o autor dela recebe revelações inesperadas e insuspeitas” (PAREYSON, 1993, p. 271).

Imagem 9 - Carnaval 2014, QSE/BEL – Carro abre-alas em desfile



Fonte: Arquivo da autora

2.3.4 – Fantasia, a pele do corpo-habitante

Finalizando a proposta que assume o enredo carnavalesco como o criador do mundo apresentado em desfile; o samba de enredo como atmosfera respirada, cantada e anunciadora desse mundo; as alegorias como relevos que acentuam os episódios do mundo, chego agora ao seu habitante, cujo corpo que habita o cotidiano é alterado a partir da roupa carnavalesca, denominada fantasia, e experimenta realidades inventadas pelo carnaval.

Segundo Roberto DaMatta (1994, p. 68), “há um tempo lembrado, que vira memória e saudade; e um tempo simplesmente vivido, que se vai e morre na distância do passado”. Enquanto construía esta tese e convivia com interlocutores, percebi narrativas de um “tempo simplesmente vivido”; um tempo que, mesmo no passado, se nega a morrer, pois se mantém vivo na memória do corpo que o experimentou em desfile, alterado que foi, pelo enredo, pelo samba e, principalmente, pela fantasia. Esta age como um tipo de capa mágica, pois, ao envolver o corpo, o absorve para dentro do mundo inventado e torna quem a veste, o ser habitante desse mundo.

Maurício de Souza (2008) utilizou a designação corpo habitante para tratar de correlações de corpos e espacialidades em obras bidimensionais nos campos da arte e da arquitetura. O autor destaca o trabalho “Parangolés”, de Hélio Oiticica, enquanto obra de arte que envolve o corpo. Destaco que Oiticica propôs os “Parangolés”, a partir de sua experiência com a cultura do samba, na Favela da Mangueira, na década de 1960.

Em investigação sobre o processo de preparação corporal dos atuentes, nos desfiles amazônicos da “Beija-Flor-RJ”⁶², Alexandre Rosendo afirma que os corpos ornamentados, fantasiados ou pintados dos integrantes recriaram os mitos amazônicos, da mesma forma em que “a partitura corporal não usada no cotidiano, promoveu gestos, movimentos e sensações que recriaram um novo corpo” (ROSENDO, 2011, p. 133). Dessa maneira, considero que a fantasia da escola de

⁶² “Beija-Flor e o mundo místico dos caruanas nas águas do Patu-anu” (1998); “Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz” (2004); Macapacaba: equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo” (2008). Fonte: LIESA.

samba é fundamental na concepção de corpo-habitante que altera o gestual cotidiano e promove novos gestuais compartilhados em desfile.

Na compreensão da relevância da fantasia nos desfiles das escolas de samba, recorro às características do código vestimental apontadas por Felipe Ferreira (1999, p. 95-96), de que “o código das roupas é altamente dependente do contexto [...] da identidade de quem a usa, da ocasião, do lugar”, para reafirmar o desfile como lugar realizado a partir da criação de um enredo e pensar as fantasias como códigos de sua contextualização. Isto porque o enredo cria o contexto, tanto quanto cria lugares e ações sequenciais para estes lugares.

Para Felipe Ferreira (1999, p. 97), “as roupas são um objeto em potencial para a análise iconológica e formam um sistema simbólico [...] um código do qual nos utilizamos para nos comunicarmos com o mundo exterior”. Desse modo, a fantasia de escola de samba age como um código que comunica o enredo durante o desfile, código este que converte os desfilantes em elementos fundamentais à leitura contextual de desfiles, alterando suas identidades cotidianas, tornando-os comunicadores do mundo imaginado.

Reiterando que desfile e concurso escrevem a história das escolas de samba de forma conjunta, vemos que os regulamentos, alterados constantemente de acordo com o que demanda o próprio desfile, cujas formas estão em constante evolução, também moldam as características das fantasias. Segundo Ferreira, nos primórdios dos desfiles, a única forma definida era a fantasia das baianas; os demais grupos, hoje conhecidos como alas, desfilavam uniformizados, de maneira a identificar o seu pertencimento a determinada agremiação, e somente em 1952, quando o regulamento tornou obrigatório o uso de fantasia, novas formas passaram a configurar as escolas de samba.

Da baiana e dos uniformes, chegou-se ao complexo conjunto de formas que estabelecem *status* diferenciados para os habitantes dos desfiles. Alas, Alas coreografadas, composições de alegorias, destaques de alegorias, destaques de médio luxo, destaques de luxo – que ocupam o patamar mais alto das alegorias –, bateria, rainha da bateria, madrinha da bateria, mestres da bateria, diretores de ala, harmonia, empurradores, apoio de destaques, diretores de escola, porta-estandarte, mestre-sala e porta-bandeira, velha-guarda, comissão de frente. Algumas fantasias

tornaram-se segredos absolutos, de conhecimento apenas de quem as cria, de quem as confecciona e de quem as veste. Segredos somente revelados no dia do desfile.

Esse trajeto desenhou fantasias que se estabeleceram como formas próprias das escolas de samba, não significando que as mesmas sejam rígidas e imutáveis, bem ao contrário. Mas algumas mantêm a mesma silhueta ao longo dos anos, como é o caso das baianas e da porta-bandeira.

Segundo Felipe Ferreira (1999), a fantasia de escola de samba é criada a partir de formatos básicos e “o criador dos figurinos carnavalescos irá combiná-los, modificá-los e permutá-los para atingir o objetivo desejado de apresentar o enredo da escola de samba” (p. 104). Tais formatos se moldam tanto a partir de referências culturais como de necessidades mais práticas do desfile.

Alguns dos desfilantes mais expressivos de uma escola de samba, como o casal responsável por conduzir o pavilhão da escola, o condutor dos estandartes, bem como os baluartes que inicialmente formavam a comissão de frente, desde o início da história das escolas, tiveram suas fantasias criadas tendo por referência as roupas europeias que vestiam os nobres chegados ao Brasil, muito semelhante aos trajes dos ranchos.

É possível afirmar que, ao vestir o povo com figurinos de aspecto nobre, o carnaval das escolas de samba, reitera a inversão da vida cotidiana, apontada por Bakhtin, e cria a sua própria corte – a corte carnavalesca – dando ao povo o *status* de nobreza. Este aspecto de nobreza passou a caracterizar fortemente as fantasias como as de comissão de frente, porta-estandarte de mestre-sala e porta bandeira, conforme imagens 10, 11 e 12 a seguir.

Imagem 10 - Carnaval 1978, Mangueira/RJ, comissão de Frente



Fonte: Acervo Digital O Globo. Acesso em 29/04/2018

Imagem 11 - Carnaval 1956 (350 anos de Belém)
Boêmios/BEL, Capitão Fuínha. Porta-estandarte



Fonte: Anastácio Campos

Imagem 12 - Carnaval 1964, Império Serrano/RJ



Fonte: Arquivo Agência Estado. Acesso em 29/04/2018

Enquanto algumas fantasias foram configurando suas formas pelos aspectos de nobreza, a fantasia da ala das baianas nasceu e se estabeleceu como a mais tradicional das escolas de samba. Apesar das mais diversas ações criativas dos carnavalescos capazes de criar baianas espaciais (Fernando Pinto, Mocidade de Padre Miguel – 1985) ou baianas aranhas caranguejeiras da Amazônia (Alexandre Louzada, Grande Rio – 1997), esta ala manteve a silhueta semelhante às roupas das quituteiras que tomavam as ruas do Rio de Janeiro em finais do século XIX e início do século XX, “vestidas de branco, com saias rendadas, rodadas e engomadas e balangandãs, que equilibravam na cabeça tabuleiros repletos de quitutes” (GONÇALVES, 2015, p. 62), conforme ilustram as imagens 13, 14 e 15 a seguir.

Imagem 13 - Indumentária das negras de ganho, em estúdio, 1869. Salvador, BA



Fonte: Biblioteca Nacional
Site brasilianafotografica.bn.br. Acesso em 29/04/2018

Imagem 14 - Carnaval 1964, Salgueiro/RJ, baianas na Av. Presidente Vargas



Fonte: Arquivo Agência Estado. Acesso em 29/04/2018

Imagem 15 - Carnaval 1997, Grande Rio/RJ, baianas aranhas caranguejeiras



Fonte: Imagem captada de transmissão televisiva - TV Globo

Para Vânia Mourão Araújo e Luiz Felipe Ferreira (2012), a vestimenta das baianas, é de grande importância para fixar a sua imagem, pois

O traje “típico” da baiana quituteira que conhecemos hoje (composto de elementos visuais marcantes como a saia rodada, o turbante, o pano-da-costa, as batas rendadas e os balangandãs, entre outros) refere-se às vestimentas das “baianas vendedoras de acarajé” e “baianas de tabuleiros” cheios de quitutes encontrados nas ruas das principais cidades brasileiras no século XIX, com destaque para o Rio de Janeiro (p. 304).

No início do século XX, a baiana Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, era uma dessas quituteiras, mas também era mãe-de-santo que reunia em sua casa a religiosidade do Candomblé e a alegria do samba. Essas ações de cuidado e luta para com o samba “guardado debaixo de suas anáguas, sob a proteção dos orixás” (GONÇALVES, 2015, p. 61), estabeleceram as baianas como mães-do-samba, configurando a ala como a de maior respeito dentro do desfile.

Segundo Eneida de Moraes (1987), com o advento dos bailes de máscaras, por volta de 1830, as fantasias mais populares no Brasil, como pai João, doutor da mula, morte, macaco, urso velho, passaram a ser substituídas pelas de “soldado, príncipe, pajem, dançarina, dominó, pierrô, palhaço, marquês, diabinho, general, chinês, turco, fidalgo, polichinelo, vivandeira guerreiro” (p. 79). Essas fantasias também passaram a compor a estética das escolas de samba, completando a corte formada, desde o início, pela diversidade de identidades e formas. Conforme Felipe Ferreira (1999),

[...] diferentemente da tradição europeia, nossa fantasia de carnaval estará – desde sua origem até a atual apresentação de uma escola de samba na Passarela – estabelecendo uma ligação entre a cultura popular e a cultura erudita. Uma ligação que se manifesta num espaço privilegiado onde reina a Chica que manda, deslumbrando a sociedade. Com orgulho e capricho da mulata, importante, majestosa e invejada (p. 101).

Portanto, na corte carnavalesca, a rainha do carnaval brasileiro é mulata, como são negras as mães baianas, como são mestiços todos seus filhos e súditos. A forma carnavalesca da fantasia de escola de samba constituiu-se a partir das

diversas referências da cultura brasileira, das festas de salão, dos terreiros de batuques, das ruas onde o povo recria identidades e chega às escolas de samba com a capacidade de sofisticar o popular e popularizar o erudito. Dourando a chita com o mesmo ouro falso que borda as fantasias de luxo.

Segundo Felipe Ferreira (1999, p. 98), “pouco ou nada se verá, do urso, do cervo ou do homem selvagem em nosso carnaval, não obstante sua presença nos carnavais europeus contemporâneos”. No entanto, os enredos amazônicos revelam fantasias que se assemelham, no aspecto do imaginário cultural, aos ursos e ao homem selvagem da Europa. Não se vê ursos, mas se vê jacarés, botos e outros, habitantes da Amazônia selvagem, como a ala dos curupiras, no desfile de da Beija-Flor/RJ, em 2004, e na comissão de frente da Imperatriz Leopoldinense/RJ, em 2013, com a fantasia “ancestrais indígenas: a natureza viva”, conforme imagens 16 e 17 a seguir:

Imagem 16 - Carnaval 2004, Beija-Flor/RJ, composição de fotografias da ala dos curupiras



Fonte: Site LIESA. Acesso em 29/04/2018

Imagem 17 - Carnaval 2013, Imperatriz RJ, Comissão de Frente



Fonte: Site LIESA. Acesso em 29/04/2018

A partir do conceito de Conversão Semiótica (LOUREIRO, 2007), é possível configurar que o criador dos figurinos irá converter informações do enredo em fantasias, e o fará valorizando referências do enredo e formas já reconhecidas das fantasias das escolas de samba. Dessa maneira, as fantasias carnavalescas das escolas de samba, por já fazerem parte das referências estabelecidas, são carnavalizadas, no sentido bakhtiniano, em formas de tradução visual e corporal do enredo, alcançando função significante em desfiles criadores de significados.

Maria Laura Cavalcanti (1994, p. 52), estabelece que “uma fantasia para escola de samba precisará satisfazer a duas funções. A primeira é ser vivida, usada e mostrada; a segunda é ser olhada, apreciada”. Independentemente do local onde está o desfilante, a premissa de ver-se fantasiado de, sentir-se fantasiado de, e ter a sua fantasia percebida, é fundamental. Entretanto, na velocidade atual dos

desfiles⁶³, que por sua própria regra mantêm a marcha sempre em frente, enxergar e perceber as fantasias requer, cada vez mais, que as mesmas sejam capazes de exceder o corpo humano.

Esta extensão do corpo humano está entre os significados funcionais da fantasia de escola de samba elencados por Felipe Ferreira, para quem a extensão do corpo físico se dá por meio do uso de esplendores, golas, cabeças, ombros ou crinolinas. Tal extensão modifica o corpo comum do cotidiano e propõe outras formas que, por sua vez, passam a ser referências dos desfiles. Assim sendo, o Brasil cria uma fantasia característica para o desfile de escola de samba com linguagem própria, que se reinventa ano após ano, mas consegue manter propriedades de forma e de conteúdos, posto que possui funções específicas dentro do desfile e do enredo proposto. Para o autor, a ampliação do corpo humano por parte da fantasia, faz com que o conjunto de ala se sobressaia sobre os componentes e por vezes, as alas são “tratadas como grandes massas de cor” (FERREIRA, 1999, p. 106).

Entre os exemplos apresentados pelo autor para a compreensão de grandes massas de cor, está o da ala “mar”⁶⁴, em que os componentes estavam cobertos por um grande tecido verde, representando o mar, e somente suas cabeças, sobre as quais havia um chapéu representando um peixe, eram visíveis por cima do tecido. Este recurso que desapareceu com a individualidade do componente e utilizou o corpo do mesmo para dar visualidade a um elemento como o mar, passou a ser empregado principalmente na era sambódromo. A ala “tempestade de areia”⁶⁵, na qual os componentes traziam um adereço de tecido cor de areia, que preso nas costas se estendia até as mãos, permitindo movimentos que remetiam à uma tempestade de areia, é outro exemplo de ala como massa de cor. Vale ressaltar que essas massas de cores também se devem à necessidade de preencher os espaços de forma homogênea, sob pena de sofrer punições, no quesito evolução, com os chamados “buracos” na pista, quando as pessoas se afastam uma das outras de maneira desordenada em uma mesma ala.

⁶³ Os desfiles cariocas devem passar pelos 700 metros da Marquês de Sapucaí em, no máximo, 75 minutos. Os paraenses devem percorrer os 500 metros da Aldeia Cabana em, no máximo, 60 minutos.

⁶⁴ Desfile “Não existe Pecado abaixo do equador”, da Imperatriz Leopoldinense/RJ, em 1992, criado por Rosa Magalhães.

⁶⁵ Desfile “É segredo”, da Unidos da Tijuca, 2010, criado por Paulo Barros.

Segundo Ferreira, a fantasia instaura no indivíduo “um jogo duplo: 1) entre identidade e alteridade; metamorfoseando a identidade em alteridade e encarnando-a como uma “outra” identidade; e 2) entre o real e o imaginário; tornando real a fantasia de ser outro e dando-lhe corpo” (FERREIRA, 1999, p. 98). Assim, ao tornar real a fantasia de ser outro, o indivíduo fantasiado no desfile, assume uma real identidade da fantasia que veste, e a união de corpo e fantasia no mundo e na atmosfera do desfile, torna o ser imaginado uma realidade, uma identidade existente naquele mundo inventado.

Na organização do desfile existem distinções de fantasias, que passam a ser relevantes para essa compreensão de identidades e alteridades, no jogo duplo a que se refere o autor. Os indivíduos do desfile ocupam posições sociais diferenciadas conforme as fantasias que estão usando: de alas, de composição de alegorias, de destaques ou de quesitos. Dentro de alas, as identidades extra carnavalescas dão, quase que totalmente, lugar ao significado da fantasia. A ambição do enredo é que o indivíduo deixe de ser o que é e passe a ser aquilo que a sua fantasia representa. Porém, o alcance de tal ambição requer que o indivíduo entre em conexão com a atmosfera do desfile.

No entanto, no que se refere às fantasias de destaque e de quesitos, esse jogo entre identidade e alteridade reúne a identidade de quem veste a fantasia e a identificação do que a fantasia representa, criando uma identidade composta. Ao contrário dos indivíduos que compõem as alas, os destaques, de chão ou de alegorias, agregam à representação de suas fantasias as suas identidades no mundo cotidiano. Destaques nas escolas de samba costumam ser pessoas que, de alguma forma, já são destaques na vida cotidiana: artistas, diretores ou pessoas que escreveram sua trajetória de destaque na própria história das escolas.

A percepção de identidade composta se acentua ainda mais nas fantasias dos quesitos, como o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Na cidade do Rio de Janeiro, o casal responsável pela apresentação do pavilhão se configura como o rei e a rainha da escola; dessa forma, a sua apresentação no desfile gera expectativas que unem a identidade de quem a representa e a sua representação. Tomando como exemplo o casal da Beija-Flor – RJ, Selminha Sorrizo e Claudinho, é possível perceber que os mesmos não perdem sua identidade ao desfilar. Muito ao contrário,

suas identidades agregam valor à função de mestre-sala e porta-bandeira, tanto quanto a função agrega valor à suas identidades.

Ainda que não esteja sempre trajando uma fantasia que nos remeta à nobreza absorvida dos bailes de fantasias da Corte, o formato da silhueta na fantasia do casal permanece inalterado e a percepção de nobreza é atrelada a alguma referência de valor equivalente no enredo. Dessa maneira, a corte carnavalesca estabelecida historicamente dialoga com os enredos, ainda que os mesmos se afastem da referência europeia.

Em 2008, no desfile da Beija-Flor – RJ, “Manôa Manaus, Amazônia Terra Santa, alimenta o corpo, equilibra a alma, transmite a paz”, o casal Selminha Sorrizo e Claudinho trajava a fantasia “Índios Amazônicos: o fascínio que vem da Floresta”. O casal representava índios, mas a silhueta permanecia a estabelecida pela roupa da nobreza. A roupa de Claudinho, inclusive, possuía a capa de organza plissada, fundamental à dança, mas totalmente fora de referência em um traje do indígena brasileiro, conforme imagem 18, a seguir.

Imagem 18 - 2004, BeijaFlor/RJ, casal de mestre-sala e porta-bandeira



Fonte: Site LIESA. Acesso em 29/04/2018

Outro artifício que colabora para que este traje tradicional do casal adquira configurações de traje pertencente a um desfile de tema amazônico é a presença da palavra **fascínio** em sua nomenclatura, observada no caderno abre-alas do ano. Ser fascinante é também uma característica dupla que serve tanto ao nobre casal do carnaval quanto a fantasia criada para o enredo.

Nas Amazônias inventadas pelo carnaval das escolas de samba, as fantasias se constituem de formas já estabelecidas pelo carnaval e de formas significativas no mundo amazônico, pois o reconhecimento dessas formas atua como facilitador à compreensão do mundo imaginado e inventado para o desfile. Vestir a fantasia propicia a integração daquele indivíduo naquele mundo.

Alguns postos específicos dos desfiles não estão disponíveis ao sonho do indivíduo que não tenha sido previamente preparado para ocupá-lo. É o caso dos membros da comissão de frente, dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, do porta-estandarte e dos diversos diretores de harmonia e diretores de ala que trabalham na organização do desfile, desde a sua preparação até a avenida.

Entre os habitantes do mundo-desfile inventado pelo enredo, há componentes de ala que, com os pés no chão, seguem em frente continuamente; há os que se destacam no chão e sua continuidade pode ser intercalada com cumprimentos a um lado e outro do público; há os que ocupam lugares elevados em alegorias, compondo ou completando as formas das mesmas; há os que reinam sobre aquela pequena parte do mundo, os chamados destaques de luxo.

Sobre os destaques de Luxo, Gustavo Sousa (2016), aponta as décadas de 1960 e 1970 como o período em que se configurou compreensão de destaques como “componentes em fantasias luxuosas que encenam personagens centrais na narrativa do enredo” (p. 42). O autor revê a trajetória dos destaques nas escolas de samba, do chão ao topo dos carros alegóricos, com ênfase para ao criado por Joãozinho Trinta e Maria Augusta Rodrigues “O segredo das minas do Rei Salomão”, Salgueiro, 1975, em que o carro abre-alas apresentou Jésus Henrique – figura frequente em concursos de fantasias de luxo – como Rei Salomão, cercado por oito mulheres em trajes não menos luxuosos.

As fantasias de luxo são as mais dispendiosas do desfile e seu custo é de responsabilidade do desfilante, não sendo incomum que tal investimento resulte de capital acumulado durante todo o ano que antecede o grande momento. A motivação dos que desfilam como destaques de luxo, nos mais altos patamares das alegorias, demonstram “ vaidade pessoal e amor ao carnaval”. (SOUSA, 2016, p. 122).

Roberto DaMatta (1994), chama atenção para a abrangência do termo fantasia em dois sentidos específicos: o que se refere a sonhar acordado, e o que se refere ao uso de uma roupa para uma situação carnalizadora. Fazer parte de um mundo inventado para o desfile é uma maneira de sonhar acordado, assim como usar fantasias cujas formas colaboram para ilustrar este mundo é atuar como agente da carnalização do mesmo, pois enquanto “o uniforme achata, ordena e hierarquiza, a fantasia liberta, *des-constrói*, abre caminho e promove a passagem para outros espaços sociais” (p. 71).

No entanto, o que ocorre no desfile das escolas de samba é uma nova organização sócio-espacial pois, ainda que a identidade cotidiana seja alterada em favor de uma identidade composta pela fantasia, pelo enredo e pela atmosfera, o desfile tem as suas próprias hierarquias. O pertencimento à cultura do carnaval e a lugares específicos ocupados no desfile é revelador das muitas identidades culturais (HALL, 2000). Para o autor, “o processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais” produz “o sujeito pós-moderno”, cuja identidade “torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (p. 13).

Nesse sentido, é possível afirmar que a fantasia proporciona ao desfilante a composição de uma identidade de celebração móvel. Uma identidade revelada com o auxílio da fantasia pensada e criada para a existência de um mundo no carnaval, uma fantasia-identidade. Segundo Gustavo Sousa (2016), “é nesse mundo paralelo que o corpo se impõe ao desafio de receber sobre si uma alma que não é sua” vivendo “a missão sagrada de construir a mais real das fantasias: ser capaz, nem que seja por um breve momento, de encarnar um personagem com toda opulência e majestade. (SOUSA, 2016, p.121).

A fantasia de escola de samba segue um direcionamento do enredo que altera essa livre escolha de ser o que se deseja, pois essa escolha se limita às fantasias criadas para determinado enredo. Logo, ainda que seja possível libertar-se do uniforme e viver a fantasia de ser outro, é o desfile que propõe que outro este será, posto que tem sua própria ordem. Diferentemente do carnaval espontâneo que ocupa as ruas do bairro, onde é possível propor individualmente uma fantasia, o desfile das escolas de samba oferece a possibilidade de ser outro dentro do mundo concebido pelo criador do desfile; ainda assim, permite alterar a identidade cotidiana para uma identidade carnavalesca.

A compreensão da fantasia carnavalesca, enquanto roupa capaz de compor uma identidade diferente da vida cotidiana, tem perspectivas bem diferentes para o folião que escolhe uma fantasia para tomar as ruas e aquele que escolhe desfilar em uma escola de samba. Até mesmo as palavras “rua” e “avenida” exprimem diferenciações para a ocupação desses foliões. A “rua” do carnaval é qualquer espaço que, nos dias de folia, é ocupado por pessoas cuja fantasia altera suas identidades. Neste caso, é possível vestir uma fantasia e transitar em diversas ruas da cidade, ou seja, ir de um lugar a outro, de uma rua a outra, de um bairro a outro, com a fantasia-identidade que se escolheu para viver o carnaval.

Já no que se refere às escolas de samba, a rua em questão é referendada como “avenida do samba”, e se trata de um espaço definido somente para aquele fim, não sendo permitido que foliões externos às escolas desfilem naquele espaço. Sendo assim, pela avenida do samba só desfilam as pessoas que estejam trajando uma roupa – diretores e auxiliares – ou fantasia que tenha sido concebida a partir de um enredo. Para Roberto DaMatta (1994, p. 74-75),

No mundo diário somos governados pelo ditado e pela lógica social que diz “cada macaco no seu galho” e também “um lugar pra cada coisa, cada coisa no seu lugar”, no carnaval criamos um cenário e uma atmosfera social onde tudo isso pode ser trocado de lugar, invertido e subvertido pelas leis que comandam o reinado de momo.

No entanto, os desfiles de escolas de samba, estabelecem suas próprias lógicas, ordens e hierarquias e o ditado de “cada macaco no seu galho” é tão válido quanto “um lugar para cada coisa, cada coisa em seu lugar”, pois um componente de ala não pode desfilar em outro lugar que não a sua própria ala, bem como uma

fantasia de uma determinada escola não pode estar em outra escola que não seja a sua própria. Ainda assim, é possível dizer que a inversão do mundo cotidiano se faz presente nos desfiles das escolas de samba, mas, neste caso, não cabe ao indivíduo a tarefa de criar a atmosfera dessa inversão, e sim ao carnavalesco.

O cenário e atmosfera social que inverte e subverte as regras do cotidiano nasce a partir do enredo criado, de alegorias produzidas, de fantasias vestidas e incorporadas para que, na atmosfera propiciada pelo desfile, o indivíduo seja incorporado ao mundo inventado do carnaval. Porém, uma questão fundamental, percebida por DaMatta, diferencia substancialmente a ordem do cotidiano da ordem carnavalesca – seja do livre carnaval de rua ou do carnaval das escolas de samba – a de que “não se pode frequentar o carnaval sem vontade” (DAMATTA, 1994, p. 76). Para o autor, é possível frequentar outros espaços e eventos sociais, como formaturas ou casamentos, sem sentir algo que lhe comova o espírito, e ainda assim permanecer no lugar, mesmo que o ache chato ou maçante, mas no carnaval, corpo e alma devem formar uma união indissociável liberta do cotidiano e imersa no momento carnavalesco.

No entanto, não fosse a capacidade de compressão individual de fantasiar-se e tornar-se parte do mundo inventado pelo enredo e realizado em desfile, este seria meramente um desfile de alegorias, sem o movimento frenético de seus habitantes. A carnavalização, que se constrói desde a criação do enredo até o espetáculo na avenida, para que alcance a plenitude de sua forma formada, na concepção estética de Luigi Pareyson (1993), não seria realizada sem que o corpo habitual cotidiano compreendesse como se movimentava o corpo carnavalesco.

Se o *habitus* cotidiano de andar, trabalhar ou nadar é fruto de um aprendizado social, psicológico e biológico na tríplice acepção de Marcel Mauss (1974), a criação do corpo carnavalesco utiliza esse corpo-instrumento instaurado no dia-a-dia, para criar, ensaiar e realizar os gestos de andar, dançar, cantar e evoluir em desfile carnavalesco. No carnaval, se o indivíduo é diferente do que ele é em seu dia-a-dia ele pode ser visto então como um imitador daquilo que não é. Nesse sentido, o corpo fantasiado adquire a existência da fantasia por meio de técnica altamente eficaz de aprender pelo próprio corpo.

O desfile daquele mundo inventado ao qual pertence o corpo carnavalesco, aqui tratado como corpo-habitante, existe por inúmeros fatores que como vimos vão da invenção carnavalesca do enredo que lhe designa uma fantasia até o envolvimento do mesmo com a atmosfera que o cerca e o envolve na mesma “comunidade emocional” de aspecto efêmero da qual nos fala Max Weber (1971). Para que o desfile alcance o propósito de mundo existente é fundamental que os desfilantes compartilhem “momentos em que o ‘divino’ social toma conta do corpo através de uma emoção coletiva” (MAFFESOLI, 2000, p. 16) que une pessoas de grupos conhecidos ou completamente desconhecidos reunidas em um mesmo espaço com o objetivo comum de desfilarem em uma determinada escola, ao ritmo pulsante de uma bateria, entoando um mesmo samba de enredo.

Reforçando a proposta de pensar os quesitos como partes constituintes do mundo-desfile, utilizo a reflexão de Tim Ingold (2012), acerca da antropologia material, na qual diferencia objeto e coisa; o autor considera que “os processos de gênese e crescimento que produzem as formas que encontramos no mundo em que habitamos são mais importantes que as próprias formas” (p. 33), e relembra Paul Klee, que em seus cadernos afirma que “a forma é o fim, a morte” [e] “o dar forma é o movimento, ação. O dar forma é a vida” (KLEE, 1973 apud INGOLD, 2012, p. 32). Nesse sentido, acredito que a apresentação de um desfile pode ser vista como “um mundo em fervura constante” (INGOLD, 2012, p. 35), e que fantasias e alegorias podem ser vistas não como objeto, e sim como coisas que existem em ações. Como no exemplo “uma pipa ao vento” apresentado pelo autor:

Utilizando um quadrado de papel, vareta de bambu, fita, durex, cola e corda, é fácil fazer uma pipa. Fizemo-la num ambiente fechado, trabalhando sobre mesas. Para todos os propósitos, parecia que estávamos montando um objeto. Mas quando levamos nossas criações para fora, tudo mudou. Elas de repente passaram a ação, rodopiando, girando, mergulhando de cabeça, e – apenas ocasionalmente – voando. O que aconteceu? [...] As pipas estavam agora imersas em correntes de vento. A pipa que repousava sem vida sobre a mesa dentro da sala tinha se transformado numa pipano-ar. Não era mais objeto – se é que jamais o foi – mas uma coisa. Assim como a coisa existe na sua coisificação, a pipa-no-ar existe em seu voo (INGOLD, 2012, p. 33).

Um carro alegórico, ainda que pronto em posição de entrada na passarela do samba, ainda é uma “pipa sobre a mesa”; um texto de enredo precisa sofrer todas as modificações necessárias para se tornar fantasia; uma fantasia só é fantasia

quando se une ao corpo criando um ser existente no desfile; um samba de enredo que dá ritmo e voz durante o desfile é o mesmo que aciona a memória de seu momento glorioso. O desfile carnavalesco é o lugar do acontecimento, um espaço de rua que naquele momento é compreendido como passarela do samba. Compreensão causada pela ocupação cotidiana do espaço rua, que fica fechada a veículos e transeuntes, e aberta temporariamente à alegria da alma carnavalesca.

A imaginação do carnavalesco adquire vida plena e independência no tempo-espaço do desfile, tornando-se “pipa-no-ar” quando adentra a pista sob a atmosfera criada pelo samba de enredo, na alegria de seres que passam a existir em fantasia, canto e dança, habitando terras ou palácios em alegorias num chão suspenso do cotidiano pela alegria.

3 – “GENTE EMPENHADA EM CONSTRUIR A ILUSÃO”⁶⁶

Para que o desfile chegue até as avenidas do samba, especialistas de diferentes áreas, em processos de negociações e trocas de ideias e experiências, reúnem-se em processos essencialmente coletivos, ainda que sob a liderança de um ou mais gestores – carnavalesco ou comissão de carnaval. Para compreender como, no processo fazedor do desfile, artistas da música, da literatura, das artes plásticas, das artes cênicas, da serralheria ou da costura, dentre outras, passaram a ser também artistas do carnaval, agregando este fazer em suas identidades, convoquei para um mesmo barracão, as visões de Arthur Danto (2005), sobre o estilo individual do artista, de Howard Becker (1977), sobre a maneira coletiva com a qual alguns espetáculos se realizam e os conceitos de circularidade, mediação cultural e carnavalização, apresentados por Mikhail Bakhtin (1999).

3.1 – Carnavalescos

Em 1957, Eneida de Moraes (1987) registrou que as escolas de samba são o “ponto mais alto e belo do carnaval carioca”, afirmando que “todos os louvores são pequenos para saudar as escolas de samba; todos os elogios que lhe fizermos não dirão da **beleza** que elas representam para o carnaval de hoje” (p. 229). Moraes chama atenção para a fala de um repórter que se referiu ao desfile das escolas de samba como “o melhor show carnavalesco do mundo”, com o que a autora não somente concorda como eleva um pouco mais ao dizer que “tem razão o repórter: um desfile de escolas de samba nesta cidade, num domingo de carnaval, é na realidade o maior (e eu acrescento, o mais **belo**) show do mundo” (p. 231). Décadas depois, em 2002, o site *world party* (www.world-party.com) classifica o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como “O Maior Espetáculo da Terra” (SANTA BRIGIDA, 2006, p. 18).

As palavras **beleza** e **belo**, enquanto valores atribuídos às escolas de samba, são constantes na escrita emocionada de Eneida de Moraes, às quais ela acrescenta a palavra **show**. A década de 1950, momento do declarado

⁶⁶ Trecho do samba de enredo composto por Martinho da Vila para o enredo “Pra tudo se acabar na quarta-feira”, criado pelo carnavalesco Fernando Costa, para o desfile da Vila Isabel/RJ, em 1984. Fonte: Site galeria do samba. Acesso em 27/03/2018.

encantamento da autora, é justamente aquela que registra a entrada de artistas da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro nas escolas de samba, para desenvolver atividades que hoje são agregadas pela função do carnavalesco.

A trajetória escrita pelas escolas de samba deu outro contexto ao termo carnavalesco, enquanto pessoa que participa de festejos do carnaval. No Brasil carnavalesco é “uma espécie de artista-mor da produção do Carnaval de uma escola de samba, sendo o criador não só do enredo e de seu desdobramento em tópicos, como da concepção do conjunto das alegorias que expressam esses tópicos” (CAVALCANTI, 2012, p. 175).

Entre os autores que tratam das definições de quem é e o que faz este carnavalesco no Brasil, destaco José Sávio Leopoldi (2010)⁶⁷, que caracteriza a organização das escolas de samba em dois níveis distintos: ‘organização formal’ e ‘organização carnavalesca’. A organização formal, também referida pelo autor como ‘organização do samba’, compreende as funções administrativas, enquanto a organização carnavalesca trata do trabalho de apresentação da escola no desfile, referida pelo autor como ‘fazer o samba’. Um dos principais responsáveis pelo trabalho do setor ‘organização carnavalesca’ é o carnavalesco, cujo trabalho é

[...] projetar o “abre-alas” (alegoria que encabeça o desfile) e os carros alegóricos, de desenhar o figurino de todas as alas (inclusive da ala dos compositores, da bateria, da diretoria e da comissão de frente), de criar as fantasias mais luxuosas, conhecidas como “destaques”, de “armar” – auxiliado pelos diretores de harmonia e de carnaval, além de sambistas mais experientes – a escola na “avenida”, isto é, distribuir seus diversos elementos de acordo com o esquema do enredo a ser apresentado no desfile, é fácil verificar que seu trabalho abrange praticamente todos os setores da agremiação, fazendo-se sentir presente em cada um dos seus componentes (LEOPOLDI, 2010, p. 100).

O carnavalesco se ocupa da função criadora, ao projetar alegorias e desenhar fantasias, assim como da função organizadora da distribuição da escola na avenida. Essa distribuição obedece a uma planta-baixa em que está definida a ocupação de cada ala, quesito e alegoria, e a organização dessa planta-baixa também é tarefa do carnavalesco. Segundo o Dicionário da História Social do Samba, organizado por Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2015), carnavalesco é

⁶⁷ Edição anterior publicada pela Editora Vozes, em 1978.

[...] forma reduzida de “artista carnavalesco”, expressão oriunda dos antigos ranchos. Designa aquele que, na escola de samba, liderando uma equipe de trabalho, é geralmente o responsável pela execução do enredo, que nem sempre é de sua autoria. Ao carnavalesco cabe a responsabilidade pela concretização da ideia em espetáculo visual (LOPES; SIMAS, 2015, p. 55).

Lopes e Simas classificam os carnavalescos em “*pratas da casa*” (integrantes das próprias escolas de samba com habilidades artísticas) e “*artistas de fora*” (artistas de formação acadêmica no carnaval popular), cuja participação se acentuou principalmente a partir da década de 1950, no “Acadêmicos do Salgueiro”⁶⁸, embora se tenha registro da participação de artistas plásticos que desenhavam fantasias e alegorias para escolas de samba antes disso. Estas nomações serão adotadas para ilustrar as relações de integração e conflito que existem entre os carnavalescos que iniciaram uma carreira artística em escolas de arte e universidades, e os que ainda hoje se formam nos ambientes dos barracões das escolas de samba.

Nilson Santos (2009) afirma que o carnavalesco é “um profissional estabelecido e disputado por seus inventos artísticos” (p. 75), mas que, ao mesmo tempo, pode ser facilmente descartado devido à ausência de contratos formais de trabalho. O autor registra a tentativa da fundação da Associação dos Carnavalescos de Escolas de Samba, no Rio de Janeiro, em 1987, cujo objetivo era estabelecer critérios e bases para contratos de trabalho entre agremiações e carnavalescos; mas revela que a mesma foi frustrada pela ação individual de um carnavalesco famoso (cujo nome ele não revela) que, no instante da reunião, fechava seu acordo financeiro com uma escola, enfraquecendo o movimento.

Sobre a organização dos concursos, José Sávio Leopoldi (2010) observa que o regulamento dos desfiles e seu conjunto de regras impõe limites às escolas de samba, fazendo com que estas “organizem sua manifestação carnavalesca de maneira semelhante” (p. 83). Segundo o autor, a partir da década de 1960, a presença de artistas plásticos, cenógrafos e carnavalescos com experiência e qualidade comprovadas, atuando na criação dos desfiles das escolas de samba,

⁶⁸ Sobre a presença maciça de carnavalescos de formação acadêmica, se destacam Dirceu Nery, Marie-Louise Nery, realizando o desfile do Salgueiro em 1959, Fernando Pamplona, assumindo o Salgueiro em 1960, Maria Augusta Rodrigues, aluna de Fernando Pamplona, que estreou também no Salgueiro em 1969. Fonte: COSTA, 2003.

poderia fazer toda a diferença em favor de uma escola. A conquista de um campeonato, portanto, poderia estar na capacidade de desenvolver um projeto que conseguisse seguir os regulamentos e, ao mesmo tempo, ser surpreendente em inovações criativas.

Desde então, carnavalescos que já tenham demonstrado talento para surpreender passaram a ser disputados entre as agremiações. Leopoldi (2010) considera ainda que “um carnavalesco de renome pode exercer, por antecipação, influência sobre quem vai julgar-lhe o trabalho. Assim sendo, o nível de sua qualificação profissional passa a funcionar como uma garantia do espetáculo” (p. 100).

A formação e a experiência são pontos favoráveis ao carnavalesco, mas a chegada de um **artista de fora** a uma agremiação não alcança unanimidade no barracão. Isto por vezes é visto com desconfiança, principalmente por parte dos **pratas da casa**, que costumam compor as equipes dos barracões das escolas, pois entre estes, há sempre quem acredite que pode fazer o que o carnavalesco faz.

A disputa existente entre **pratas da casa** e **artistas de fora** está fortemente atrelada ao fato de que **pratas da casa** conhecem e dominam o estilo da escola de samba na qual trabalham, e defendem que a escola deve manter suas características marcantes, enquanto os **artistas de fora** carregam consigo o seu próprio estilo, com o qual se tornaram conhecidos e, na maioria das vezes, pelo qual são contratados pela diretoria das escolas de samba.

O trabalho de um carnavalesco tem estilo próprio, impregnado de influências culturais geralmente reveladas nas abordagens usadas no desenvolvimento dos desfiles. Para Arthur Danto (2010, p. 293), “o estilo é o modo de representar o que se quer representar”. O carnavalesco utiliza seu estilo para inventar mundos desfilados em carnaval. No entanto, o desfile deve, preferencialmente, unir o estilo do carnavalesco ao estilo da escola de samba na qual ele está trabalhando. Do contrário, há o risco de um desfile em que a própria comunidade não reconheça a sua escola.

Nilton Santos (2009) aponta o carnavalesco como um mediador cultural que está em constantes negociações, que abrangem conquista de patrocínios e trocas

de conhecimentos possibilitados pelos processos, em favor de sua entrada ou permanência em uma escola. O autor revela que a troca de conhecimentos entre artistas que fazem o carnaval é anterior à escola de samba, tomando como exemplo o registro de Helenise Guimarães (1992) sobre a encomenda de um carro alegórico, feita pelo “Clube dos Democráticos/RJ” ao artista Carrancini, cenógrafo italiano especializado em carnaval, no ano de 1859, que estabeleceu “intercâmbio de informações e conhecimentos especializados entre os profissionais da cenografia teatral, as sociedades e os ranchos carnavalescos” (GUIMARÃES, 1992 *apud* SANTOS, 2009, p. 52).

Desta feita, o carnavalesco é visto como mediador por conta da reunião de diversos outros artistas na construção de sua obra, já que o carnavalesco se insere entre “os artistas que não precisam lidar com os materiais a partir dos quais a obra de arte é feita para continuarem artistas” (BECKER, 1977, p. 208), como fazem os arquitetos, ainda que, haja carnavalescos que desenvolvam as duas atividades, dando à segunda um aspecto de orientação, haja vista a grandiosidade do trabalho.

A função do carnavalesco divide opiniões entre dirigentes e entre os próprios artistas, tanto **pratas da casa** quanto **de fora**, como se percebe no registro de uma entrevista concedida a Sérgio Cabral por um dos membros da equipe de carnavalescos, vindos “de fora” para realizar o carnaval de 1963 do Salgueiro, que diz,

Às vésperas do carnaval de 1963, a equipe responsável pela elaboração do enredo da escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro foi surpreendida por uma entrevista do antigo companheiro Nilton de Sá repudiando a sua participação na escola, no carnaval de 1960. Na entrevista, concedida à jornalista Ana Arruda (mais tarde, Ana Arruda Calado), do *Correio da Manhã*, confessou-se arrependido do seu trabalho. “Embora tenha sido uma das coisas **mais bonitas** que já fiz e tenha visto o meu trabalho admirado por milhares de pessoas, o que envaidece um artista, a tese que defendo é que a **intromissão de um intelectual nos fatos da tradição popular concorre para a sua degeneração**” [...] O artista plástico quer se utilizar da escola de samba porque ela está em evidência (CABRAL, 2011, p. 207).
(**negritos acrescidos**)

A declaração de Nilton de Sá, referida por Sérgio Cabral, reforça a ideia do desfile como espaço de atuação para artistas que se fascinam em ter seu trabalho

visto por um número tão relevante de pessoas. Ao mesmo tempo, expõe a delicada situação dos carnavalescos advindos de escolas de artes ou universidades no território da cultura popular. A participação de carnavalescos **de fora** é muitas vezes vista como responsável pela perda da originalidade das escolas, visão encontrada dentro e fora das escolas, assim como entre autores dedicados a estudos sobre o carnaval, como Raquel Valença, quando afirma que

À medida que as escolas de samba, impulsionadas por seus carnavalescos de formação universitária e origem burguesa, se aproximavam mais e mais do gosto da classe média, quer pela escolha dos enredos, quer pela simplificação dos seus sambas, quer pela utilização de suas fantasias e alegorias, a classe média aderiu com prazer à manifestação cultural antes marginalizada. Sua entrada maciça nas escolas agravou ainda mais a perda de identidade cultural decorrente do abandono do caráter comunitário e artesanal da origem (VALENÇA, 1996, p. 62).

A colocação de que o carnavalesco contribui para que o caráter artesanal das escolas de samba se perca parece não levar em consideração que a produção dos elementos formadores do desfile – fantasias e alegorias (adereços de mão e carros alegóricos) – continua sendo feita de forma artesanal, e o valor ao trabalho artesanal ultrapassa fronteiras, não somente entre barracões e universidades, como entre barracões das escolas de samba do Rio de Janeiro e barracões dos bois de Parintins, no estado do Amazonas. A técnica desenvolvida pelos artistas responsáveis pelo espetáculo dos bois Garantido e Caprichoso, que se reinventa constantemente ao utilizar materiais regionais como folhagens naturais e industriais como tecidos sintéticos e ligas cirúrgicas.

A condição espetacular alcançada pelo desfile das escolas de samba não se dá por uma profissionalização que desvaloriza o artesanal, e sim pelo extremo valor do domínio da artesanaria. Se os materiais alternativos ao carnaval, como raízes e folhagens secas de árvores, recebem tratamento industrial com a utilização de pinturas capazes de alterar seu aspecto, também os materiais industrializados, criados e produzidos para o carnaval, como placas moldadas em acetato, recebem tratamento artesanal para que se diferenciem de padrões disponíveis e acessíveis às escolas concorrentes. Assim, uma mesma folha moldada em acetato, a partir de apliques de pedrarias, contornos ou pintura manual, pode ser usada em contextos

diferentes, desde que conte com pessoas que dominem técnicas artísticas específicas.

Nesse sentido, é relevante lembrar que “a presença de profissionais tecnicamente especializados em certas atividades da cidade do Rio de Janeiro aconteceu antes do início do século XX, em particular nos Ranchos e nas Sociedades Carnavalescas, e a existência desse profissional podia ser notada, sobretudo, na confecção de carros alegóricos” (SANTOS, 2009, p. 48).

Em trabalho dedicado às ornamentações das ruas, dos bailes, de coretos artísticos e carros alegóricos de Ranchos e Grande Sociedades no Rio de Janeiro, Helenise Guimarães (2015), utiliza o termo “decorador” para se referir ao indivíduo cuja função abarcou diferentes gêneros de profissionais: cenógrafos, pintores, escultores, arquitetos e artistas plásticos” (p. 39). Logo, se as escolas de samba constituíram sua apresentação de forma muito semelhante aos Ranchos, nos quais muitos artistas trabalhavam, de que originalidade visual “degenerada” são acusados os carnavalescos “de formação universitária e origem burguesa”, se alguns desses mesmos artistas já trabalhavam na visualidade do carnaval de rua e de salão antes de terem sido convidados pelas próprias escolas a desenhar e/ou assumir sua visualidade?

Procurando uma definição do que é um carnavalesco pelo depoimento dos próprios carnavalescos, percebo que essa capacidade múltipla continua sendo o seu maior valor e, independentemente de formação acadêmica, o pré-requisito à função é ter alguma vivência artística anterior, não necessariamente carnavalesca. Para Roberto Szaniecki⁶⁹, “o carnavalesco é a mente criadora do carnaval, e quando vai fazer seu espetáculo ele é diretor de cena, diretor de arte, diretor do espetáculo no todo, diretor geral. Ele é o cenógrafo, ele é o figurinista – isso se falando de carnavalesco completo – Então você tem “N” profissões numa pessoa só”⁷⁰.

⁶⁹ **Roberto Szaniecki**, polonês naturalizado brasileiro, começou o trabalho em carnaval em 1977 como aderecista na União da Ilha, no Rio de Janeiro. Sua estreia como carnavalesco foi em 1993 na Unidos da Ponte/RJ. Já assinou carnavais da Estácio, Grande Rio, Salgueiro, Portela e Mangueira, no Rio de Janeiro, além de Império de Casa Verde, Gaviões da Fiel, Nenê de Vila Matilde, em São Paulo. Foi em São Paulo que conquistou 2 campeonatos com a Gaviões da Fiel em 1999 e Império de Casa Verde, em 2006. Fonte: SRDZ Carnaval. Acesso em 20/09/2016.

⁷⁰ Depoimento extraído do documentário “Fazendo Carnaval – o carnavalesco”, realizado em 2006. Disponível no portal www.youtube.com. Acesso em 20/09/2016.

Neder Charone, carnavalesco paraense, conta que seu primeiro contato com as escolas de samba se deu quando era aluno do curso de arquitetura da UFPA, em 1971, e que o professor da disciplina ‘desenho e plástica’, Fernando Luiz Sousa Pessoa, então carnavalesco e primo do presidente do QSE, Luiz Guilherme Pereira, levou alguns alunos ao barracão da escola para que estes conhecessem o trabalho que ali desenvolvia. Foi então que Neder começou seu trabalho como aderecista e modelista, aprendendo, no barracão, a ser carnavalesco. Em 1979, com a saída de Fernando Pessoa da escola, ele assumiu o posto de carnavalesco e realizou o desfile “Delírio Amazônico”.

Charone concorda com o que diz Roberto Szanieck, sobre ter “N” profissões em uma pessoa só. Mas valoriza duas situações específicas em favor de sua carreira carnavalesca: a formação em arquitetura e o aprendizado direto no barracão⁷¹.

Bichara Gaby⁷², arquiteto paraense, não possuía nenhum contato com escolas de samba até ser carnavalesco do Rancho, em 1979. Segundo ele, o convite surgiu porque, em 1978, ele havia realizado a decoração do Baile do *Pierrot*, do Clube do Remo⁷³, e uma exposição sobre a semana do trânsito para a Polícia Federal; e o fotógrafo Rubens Onetti⁷⁴, que registrou os dois eventos, falou dele para o então presidente do Rancho, Antônio Alves, que juntamente com João Bosco Moisés⁷⁵, o convidaram para ser carnavalesco do Rancho, no ano de 1979.

Gaby afirma que deixou desenhos e as primeiras instruções aos artistas responsáveis pela confecção das alegorias no barracão da escola pela manhã, e na tarde do mesmo dia recebeu um telefonema para voltar assim que possível, pois o

⁷¹ Entrevista com o carnavalesco Neder Charone, realizada em 15 de dezembro de 2012, em Belém.

⁷² **Bichara Gaby** é arquiteto, artista plástico e professor de artes. Sua carreira carnavalesca teve início em 1979 no Rancho não Posso me Amofiná, onde foi tetra campeão. Assinou desfiles para o Arco-íris e para o Quem São Eles, além de criar fantasias para o concurso Rainha das Rainhas do Carnaval paraense. Afastou-se do carnaval na década de 1990. Para Gaby, o carnaval paraense acabou. Fonte: Entrevista realizada com o carnavalesco.

⁷³ Clube esportivo paraense, fundado em 1905; realizou em sua sede social o Baile do Pierrot, um dos mais famosos bailes carnavalescos de Belém na década de 1970.

⁷⁴ Raimundo Rubens Onetti da Costa (1936-2011) foi fotógrafo e diretor comercial nos jornais O liberal e Amazônia Jornal, das organizações Rômulo Maiorana. Fonte: noticias.orm.com.br 28/09/2011. Acesso em 20/09/2016.

⁷⁵ João Bosco Rufino Moisés (1939-2013) foi presidente do Rancho Não Posso me Amofiná entre 1980 e 1987, mas já colaborava com a direção da escola desde 1978. Sua importância para a escola é tão relevante que o período em que foi presidente passou a ser conhecido como a ‘era Bosco’ Entre seus maiores feitos, está a construção da atual sede da escola e a conquista de cinco campeonatos durante a década de 1980. Fonte: MANITO, 2000.

que ele havia destinado para ser feito já estava pronto. Isso fez com que Gaby percebesse o quanto as pessoas do barracão dominavam a arte de fazer carnaval e o quanto poderia aprender com eles⁷⁶.

Aprender a fazer carnaval nos barracões foi o que chamou a atenção do carnavalesco paraense Marco Alcântara. Em sua trajetória, Alcântara afirma que desde os 10 anos de idade, ainda sem permissão dos pais para ir ao desfile, ele confeccionava seus próprios desfiles de brincar fazendo sambistas em miniatura com caroços secos de açaí e fio de cobre. O primeiro desfile que viu, ao vivo, foi o “Canto do Jubileu”, do Rancho Não posso me Amofiná, em 1984. Somente aos 18 anos, em 1985, teve sua primeira oportunidade de trabalho no barracão do Acadêmicos da Pedreira, mas não teve como aceitar pois não havia nenhuma remuneração financeira, nem mesmo ajuda de custo.

Alcântara confessa que o gosto pela produção de alegorias sempre lhe chamou mais atenção do que a própria criação “Eu queria era fazer aquelas alegorias e aquelas fantasias. Isso de desenhar veio depois, pois eu aprendi a desenhar com meu irmão, nunca estudei desenho antes de 2010, quando fui pra escola de Teatro. Quando eu fui, eu já sabia”. Em 2003, Alcântara assinou o seu primeiro carnaval pela Associação Carnavalesca Xodó da Nêga, onde permaneceu até o carnaval de 2018. A formação carnavalesca de Marco Alcântara foi o barracão. Ainda que em 2012 tenha se formado no Curso Técnico de Figurino, e em 2014 no Curso Técnico de Cenografia, ambos na Escola de Teatro e Dança da UFPA, considera que na Universidade foi “buscar a teoria, porque a prática, já tinha”. Alcântara afirma que não ter tido uma formação universitária nunca foi uma exigência para o seu trabalho enquanto carnavalesco, bem ao contrário, diz que “eles – diretores – gostavam de quem botava a mão na massa e não de quem só desenhava”.

O carnavalesco paraense Guilherme Repilla⁷⁷ cuja formação, enquanto carnavalesco, se deu nos barracões do ‘Quem São Eles’ e da ‘Embaixada de Samba Império Pedreirense’, afirma que era comum que os diretores da escola o indagassem se era ou não um arquiteto, e que ao ouvir sua resposta negativa, eles

⁷⁶ Entrevista com o carnavalesco Bichara Gaby, realizada em 10 de dezembro de 2012.

⁷⁷ Entrevista com o carnavalesco Guilherme Repilla, realizada em 02 de fevereiro de 2011.

comentavam que carnavalesco tinha que ser arquiteto. Guilherme, que não realizou o curso de arquitetura, seguiu carreira assinando carnavais para a 'Deixa Falar' e para 'A Grande Família' e, mesmo diante dos questionamentos relatados afirma não ver necessidade de formação acadêmica para a carreira de carnavalesco.

Ainda que o posto seja alvo de disputa entre artistas com formação acadêmica e artistas criados no barracão, ambos dizem não desejar ocupar o lugar um do outro, mas reivindicam reconhecimento para o trabalho desenvolvido. Este reconhecimento está ligado à questão da autoria das ideias apresentadas no desfile, pois entre os artistas do barracão há constantemente a queixa de que, durante o processo de produção de alegorias e fantasias, inúmeras sugestões e soluções são colocadas por eles e quem leva a fama é o carnavalesco. Uma maneira encontrada para compartilhar não somente o processo, mas também a autoria, está na constituição das chamadas "comissões de carnaval".

3.2 – Comissões de carnaval

As comissões de carnaval são compostas por diversos colaboradores; não vedam a participação de *carnavalescos de fora* ou *pratas da casa*, mas retiram das mãos de uma única pessoa o poder das decisões, bem como a autoria artística do desfile. Considerando que a noção de carnavalesco, conforme vimos anteriormente, passa a ser percebida com maior incidência na década de 1950, e que as escolas de samba iniciaram seus desfiles desde a década de 1920, tendo à frente as suas diretorias, é possível pensar nesses primeiros grupos de pessoas já como comissões de carnaval.

Em 1971, Hiram Araújo assumiu o Departamento Cultural da Portela e também o cargo de diretor de carnaval da escola, e já no carnaval de 1972 a escola teve seu desfile assinado não mais por um carnavalesco, mas por uma comissão de carnaval, organizada pelo diretor. Em entrevista concedida a Nilton Santos (2009), Araújo esclareceu que cabia ao referido Departamento Cultural todas as ações em prol do desfile, entre elas a de contratar pessoas para a criação de fantasias e alegorias. Esta declaração deixa transparecer que o Departamento Cultural não desenvolvia o trabalho do carnavalesco, mas organizava e contratava alguém para

esse papel. Araújo, que foi autor dos enredos da Portela de 1972 a 1978, e assinou os carnavais juntamente com outros artistas, sob a denominação de comissão de carnaval, assumiu ter tido muita resistência ao carnavalesco como centralizador nas escolas de samba, mas disse que o mesmo passou a ser fundamental quando os desfiles se tornaram grandes espetáculos.

Em 1985, quando da fundação da G.R.E.S Tradição, nascida de um grupo dissidente da Portela, o fundador e presidente, Nésio Nascimento convidou Maria Augusta Rodrigues para ser carnavalesca da escola e esta sugeriu que fosse criada uma comissão de carnaval. Assim, a escola do grupo 2B alcançou seu primeiro campeonato já na estreia, com um desfile assinado por Maria Augusta Rodrigues, Rosa Magalhães, Paulino do Espírito Santo, Edmundo Braga, Lícia Lacerda e Viriato Ferreira, ascendendo ao grupo 2A. Em 1986, foi novamente campeã, com a mesma comissão e ascendeu ao grupo 2. O vice-campeonato em 1987 foi passaporte para o Grupo 1, hoje Grupo Especial. Assim sendo, em entrevista concedida a esta pesquisadora, Maria Augusta afirmou que a primeira comissão de carnaval formada por carnavalescos foi composta por ela para a Tradição, em 1985⁷⁸.

Maria Augusta Rodrigues já havia conquistado três campeonatos antes de 1985: “Festa para um rei negro”, no Salgueiro, em 1971, juntamente com Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Joãosinho Trinta; “O rei da França na ilha da assombração”, no Salgueiro de 1974, também com Joãosinho Trinta; e “É a sorte”, no Paraíso do Tuiuti, em 1980. Rosa Magalhães e Lícia Lacerda venceram o carnaval de 1982 com o antológico “Bumbum Paticumbum Prucurundum” para o Império Serrano. Viriato Ferreira foi campeão na Portela, em 1980 com “Hoje tem Marmelada”. Edmundo Braga e Paulino do Espírito Santo foram campeões de 1984 com “Contos de Areia”, também na Portela.

Se para Hiram Araújo, a preocupação era a centralização da criação dos desfiles pelo carnavalesco, para Maria Augusta Rodrigues, inserida no mundo do carnaval das escolas de samba pelas mãos de seu professor Fernando Pamplona, integrar uma comissão de carnaval formada por carnavalescos campeões, proporcionava o compartilhamento e a troca de experiências entre criadores que nutriam o mesmo amor pelo carnaval.

⁷⁸ Entrevista com a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, em fevereiro de 2017.

Um dos mais conhecidos casos de sucesso atribuído a uma comissão de carnaval, e não a um carnavalesco, é justamente para um desfile de tema amazônico. Trata-se do desfile da Beija-Flor/RJ, que sob o comando de Laíla⁷⁹, reuniu artistas com funções específicas para a realização de “Beija-Flor e mundo místico do Caruanas nas águas do Patu-anú”. De 1998 a 2016, a comissão de carnaval da Beija-Flor conquistou oito títulos e seis vice-campeonatos.

Laíla é um dos mais respeitados artistas do carnaval carioca, tendo começado em 1968, no Salgueiro, onde permaneceu até 1975, quando mudou-se para a Beija-Flor de Nilópolis. É um dos grandes nomes da categoria **prata da casa**, já tendo deixado claro, várias vezes, o incômodo que tem pela ação centralizadora do carnavalesco. Segundo Nilton Santos (2009), Laíla afirma ser discriminado por não ter cursado Escola de Belas Artes, e defende que várias ideias que fazem parte da história dos desfiles da “Beija-Flor”, como a de cobrir a imagem proibida do Cristo Redentor no “carro dos mendigos” do desfile de 1989, foram sugeridas em reuniões de equipe, mas foram atribuídas ao carnavalesco Joãozinho Trinta (p. 60).

Considerando que o processo iniciador de construção visual do desfile é pensado por um carnavalesco ou por um indivíduo que participa de uma comissão de carnaval, é possível afirmar que há uma definição inicial de projeto, expressa em texto e/ou desenhos, encaminhados ao barracão para transformar-se em fantasias e alegorias. Essa transformação se dá a partir de exercícios práticos de diversos artistas, nos quais as técnicas e o estilo individual de cada um operam sobre o resultado da obra. Cada ação desses artistas está impregnada de sua experiência com a arte, com o carnaval e com as escolas de samba, nos barracões onde estão trabalhando, assim como o próprio barracão está repleto de possibilidades carnavalizantes.

Sob essa ótica, a ideia reivindicada por Laíla, para a equipe e não para o carnavalesco, ocorreu durante o processo de formação do carro alegórico acima

⁷⁹ **Laíla** (Luiz Fernando do Carmo) começou sua carreira no Acadêmicos do Salgueiro entre 1968 e 1975. Em 1976 foi para a Beija-Flor, juntamente com Joãozinho trinta, permanecendo até 1980. Passou pela Unidos da Tijuca (1980-1983), Vila Isabel (1986) e Grande Rio (1992-1994). No entanto, foi no segundo período de 23 anos (1995-2018), em que esteve na Beija-Flor de Nilópolis, que o consagrou como um dos maiores conhecedores de carnaval de escola de samba do Rio de Janeiro. Passado o carnaval de 2018, em que a “Beija-Flor” sagrou-se campeã com o enredo “Monstro é aquele que não sabe amar (os filhos abandonados da pátria que os pariu), Laíla desligou-se oficialmente da Beija-Flor e passou a integrar a equipe da Unidos da Tijuca, na realização do carnaval de 2019. Fonte: O Globo, 23/03/2018.

citado (carro dos mendigos), que incluiu todos aqueles que participaram da produção da alegoria: o carnavalesco, enquanto criador do projeto inicial; a equipe, que diante da proibição de desfilar com a imagem do Cristo Redentor precisou encontrar uma solução; e a “fala” da forma existente no período formante da própria obra que, se não poderia ir ao desfile como estava, é porque não se encontrava pronta e continuava formante, isto é, aberta a possibilidades em direção à sua forma formada, ações que caracterizam o que Luigi Pareyson (1993), classificou como “teoria da formatividade”, e que nas escolas de samba são redimensionados.

Em sua teoria, Pareyson denomina o processo de construção da obra de arte de “forma formante”, esclarecendo que, durante esse processo, ocorrem tensões e diálogos do artista com a forma, não sendo apenas o artista que atua sobre a forma, mas a forma também atua sobre as ações do artista, e as ações da forma revelam novos caminhos para o processo. Trazendo a perspectiva de Pareyson para a prática fazedora dos desfiles, penso que esse momento em que a forma é formante exige do carnavalesco responsável pelo projeto artístico, ainda que dentro de uma comissão, a percepção de que soluções, ideias e propostas, podem vir de qualquer membro envolvido no processo.

O fato de ainda não haver uma formação oficialmente reconhecida para que alguém se torne carnavalesco faz com que o carnaval seja um campo aberto tanto a **artistas de fora** como a **pratas da casa**. Sob a liderança de um carnavalesco ou sob a organização de uma comissão de carnaval, é no espaço do barracão das escolas de samba, onde artistas da academia e artistas do barracão convivem, concorrem e estabelecem trocas de conhecimentos e técnicas que alteram o conhecimento e o estilo de ambos, que se encontra ainda a verdadeira formação de carnavalesco.

Maria Julia Goldwasser (1975) considera que o saber carnavalesco se diferencia das demais formas de conhecimento artístico, assumindo características espontâneas e informais, por estar “dentro da chamada ‘cultura popular’ [dependendo] de vivência e convivência dentro de um meio de ‘especialistas’” (p. 174). Creio que a ausência de uma formação específica para se tornar carnavalesco justifica a espontaneidade do trabalho artístico apresentado nos desfiles, posto que, para tornar-se um carnavalesco, não se faz necessária nenhuma formação definida,

mas se faz imprescindível a decisão de sê-lo e o aprendizado advindo da experiência. Já o reconhecimento enquanto carnavalesco depende de fatores como a escola para a qual trabalha e a repercussão de suas criações entre os especialistas e o público.

Minha adoção das classificações *artistas de fora* e *pratas da casa* para neste momento dar lugar à seguinte questão: o quão de fora pode ser um artista – de formação artística acadêmica – se quando criança, já seduzido pelos desfiles que viu nas ruas ou assistiu na TV, pôs-se a idealizar enredos e fantasias? Ou se levado aos desfiles, ainda criança, como relata a maioria dos entrevistados, se deixou seduzir pelo mundo que se apresentava diante de si?

Joãosinho Trinta contava que fora concebido em pleno carnaval, e que por isso a sua história com as escolas de samba já estava traçada, ainda que tenha chegado ao Salgueiro já adulto, depois de ter sido bailarino e cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Retomo o fascínio vivido e compartilhado em artigo, por Maria Laura Cavalcanti, diante do espetáculo do desfile das escolas de samba, em que nos conta ter sido tomada por um sentimento somente possível a partir da experiência para, reiterando a fala de Joãosinho Trinta, dizer que o deslumbre do artista pelo carnaval das escolas de samba se dá pela experiência do *fazer* – passaporte permanente para o lado de dentro.

Quando analisa a cultura popular produzida na Europa moderna, Peter Burke (1989) demonstra como nobres e eruditos mantinham contato com a cultura popular através de relações domésticas na criação de filhos e filhas, em que amas camponesas cantavam baladas e contavam estórias populares, ou por conta de relações comerciais com artesãos, ferreiros, carpinteiros, tecelões e sapateiros. No que diz respeito a estes trabalhadores, o autor enfatiza que cada ofício em particular possuía sua própria cultura, propiciada pelo conhecimento necessário ao ofício, destacando em especial o trabalho e cultura dos tecelões pelo domínio de materiais sofisticados como a seda. Como exemplo do quanto a circulação por entre os espaços da pequena e da grande tradição poderia operar para que um artífice – no caso um tecelão, por conta de seu conhecimento específico – se destacasse para além do seu ofício, o autor cita o caso do tecelão inglês Thomas Deloney, que se tornou escritor profissional, sem nunca deixar de ser tecelão ou de orgulhar-se de

seu ofício; bem ao contrário, em sua obra *Jack of Newbury*, o tecelão, era o herói. (BURKE, 1989, p. 67).

O fato de artesãos, ferreiros, carpinteiros, tecelões e sapateiros, ainda que pertencendo a extratos inferiores da sociedade, agirem como intermediários entre a cultura erudita e a cultura popular, demonstra que o artista não se define somente pelo lugar de onde vem, mas também pelos lugares, cujo conhecimento e domínio de técnicas e materiais, levaram a sua arte a ocupar. Assim sendo, o que move o artista entre as camadas da sociedade é a sua arte, cujas características se constroem não apenas por conta dos lugares de onde vieram, ou para onde seguiram, e sim por conta dos espaços por onde circulam.

Joãosinho Trinta, defensor do luxo para o povo vestir, ver, viver e se orgulhar de fazer parte, afirmou que em seu trabalho como carnavalesco, somente deu seu estilo individual ao que já existia, e disse “não mexi nas raízes do samba, só arrumei vasos mais bonitos para elas”⁸⁰. Essa afirmação contempla com exatidão o papel do carnavalesco nas escolas de samba, sejam eles **de fora** ou **pratas da casa**, enquanto artistas do meio dos mundos, não apenas de um lugar ou de outro.

3. 3 – Encontros, em tempos e espaços carnavalizados

O desfile é o objetivo final de todos os que, durante o ano que o antecede, se dedicam à sua realização. Gente que dedica um período só para isso, gente que encaixa fazeres carnavalescos entre tantos outros afazeres, gente que não parece ter tempo, mas “dá jeito” de ter, pois tempo em carnaval é algo que se inventa, como se inventam as ideias para toda gente acreditar e fazê-la virar enredo, virar samba, ganhar formas concretizadas, tanto quanto se pode pensar concretamente em alegorias e fantasias.

Um desfile tem duração determinada pelos regulamentos do concurso em que se apresenta, e os regulamentos, como vimos, são alterados de um período a outro, conforme necessidades identificadas pelas próprias escolas de samba. Até o ano de 2016, o tempo mínimo para uma escola cumprir o seu desfile, no Rio de Janeiro, era de 65 minutos, e o máximo de 82. Em Belém, o tempo mínimo era de

⁸⁰ Citado em GOMES, Fábio; VILLARES, Stella. (org.) 2008, p. 52.

50, enquanto o máximo era de 60 minutos⁸¹. Esses tempos estabelecidos são os tempos percebidos pelo público ao vivo, pela televisão ou através da *internet*, como aquele em que, “como num passe de mágica, a escola acontece na avenida. Tem início o mais belo espetáculo de arte popular no mundo” (JÓRIO; ARAÚJO, 1969, p. 15-16 *apud* LEOPOLDI, p. 152).

Essa mágica guarda a existência de tempos e espaços que nem o cronômetro e nem o chão da realidade dão conta de mostrar. São os tempos que abrigam a produção, que alimentam ideias e que ocupam o espírito de carnavalescos, artesões, ferreiros, marceneiros, diretores, cozinheiros, músicos e colaboradores, na vida paralela inventada pelo carnaval, que invadiu muitos campos da vida oficial (BAKHTIN, 1981, p. 111), fazendo da vida carnavalesca outra vida oficial.

O tempo das ações da produção do desfile é o tempo das ações dos fabricantes (carnavalescos, mecânicos, marceneiros, decoradores, dentre outros) sobre os materiais necessários à construção de uma alegoria em forma de carro alegórico ou tripé, mas a própria alegoria traz um tempo temático, um tempo do enredo a que se refere. A passagem de um carro alegórico durante o desfile é um convite à entrada em outro tempo que não aquele do desfile. É um convite ao enredo que ali está desfilando. O carro alegórico guarda em si o tempo de sua confecção e o tempo daquilo que representa durante o desfile.

Os desfiles constituem ainda outro tempo, que passa a existir após a sua realização e a ocupar a memória dos que com ele estavam envolvidos. O samba de enredo, enquanto narrativa cantada do enredo é um dos mais fortes acionadores da memória dos desfiles que passaram. Em rodas de conversas, ou de samba, cujo assunto principal seja os desfiles, as letras cantadas dos sambas de enredo trazem de volta a visão do desfile. A memória de cada um registra e constrói, a partir de narrativas individuais pós-desfile, uma memória compartilhada entre os envolvidos com o carnaval.

⁸¹ Em 2018, no Rio de Janeiro, o tempo mínimo se manteve em 65 minutos, mas o tempo máximo foi reduzido para 75 minutos. Dentre as justificativas elencadas para tal redução estava a de tornar o desfile mais veloz para quem o assiste pela televisão. FONTE: Revista Veja – *on line* 26 fev 2017, acesso em 13/04/2018.

Lembrar, contar, recontar enredos e alegorias, cantar e recantar sambas, são atividades dos que constituem a sociedade das escolas, que acontecem em diferentes tempos e espaços. Espaços que modificam seu *status* cotidiano em favor da criação, produção e apresentação do desfile. Espaços que podem ser a rua, a casa do carnavalesco, da costureira ou do artesão, ou os bares onde se reúnem os compositores nos meses dedicados aos concursos de samba, meses dedicados a um trabalho para o lazer, sendo trabalho e, ao mesmo tempo, lazer.

Sobre tempos integrados de lazer e trabalho, Alain Corbin em “A História dos Tempos Livres: o advento do lazer” (2001) esclarece como as percepções de tempos dedicados ao trabalho e ao lazer foram se constituindo historicamente. Ao discorrer sobre a pressão temporal, a sensação de falta de tempo e o desejo de ter tempo livre à espontaneidade, Corbin elucida que seu projeto “consiste em seguir a invenção das maneiras de imaginar, utilizar ou simplesmente viver uma gama de tempos disponíveis que pouco a pouco vão se inserindo na vertente temporal, entre 1850 e 1960” (p. 5). Dentro da temática da *indústria do divertimento e moral do prazer*, o autor abre a discussão sobre a indústria do divertimento em meados do século XIX, ligando a reformulação dos ritmos de trabalho a dois momentos específicos. Primeiro com a revolução industrial, que provocou uma nova distribuição de tempos sociais, incluindo a criação de uma indústria em prol do divertimento citadino, como a inauguração do primeiro *music-hall* londrino, aberto em 1852 por Charles Morton, e dos projetos do *Bois de Boulogne*, em Paris, e do *Central Park*, em Nova Iorque. O segundo momento destacado pelo autor é após a segunda guerra mundial, quando triunfa uma compreensão de lazer-mercadoria, enquanto tempo disponível ao consumo.

Assim, o uso dos tempos livres foi adquirindo caráter organizador e controlador, que tomou os países do Ocidente no século XIX e estabeleceu distinções entre práticas de lazer, consideradas enriquecedoras, e distrações, consideradas pouco respeitáveis, empobrecedoras, provocando tensões de ordem ética entre a busca do lazer “racional” e a do divertimento sem finalidade.

Com o intuito de reprimir distrações anárquicas e enquadrar o lazer popular e encorajando atividades “racionais”, o Reino Unido estabeleceu regulamentações de praças e parques, num claro desejo de modelar e moralizar o lazer considerado

inferior e imoral. Na França, o tempo livre também foi pensado de forma moralizadora, ligando o lazer à ordem social e à instrução. Já os Estados Unidos tornaram-se um verdadeiro laboratório de lazer de massas contemporâneo ao realizarem, em Chicago, em 1907, o primeiro *Play Congress*, abrangendo várias compreensões do termo *play* (de jogo, recreação, atividade de movimentos), alterando a percepção de tempo perdido para um tempo ganho para as atividades constituidoras da felicidade.

Essa visão organizadora dos tempos livres, pensados para atividades recreativas e para movimentos capazes de fazer, desses tempos, tempos dedicados ao prazer, é importante para pensar o carnaval, as escolas de samba e seus desfiles, pois o período do carnaval é organizado para permitir a desordem, para deixar o mundo de ponta cabeça (BAKHTIN, 1999), e ocupar as ruas com as atividades do carnaval. Durante o carnaval, as ruas adquirem condições diferentes daquelas que costumam ter durante todo o resto do ano. Entretanto, diferentemente dos lugares livres, abertos a manifestações carnavalescas, que caracterizavam o período do Entrudo, “na tradicional prática de molhar e sujar o próximo, durante o século XIX” (CUNHA, 2001, p. 53), as ruas destinadas ao carnaval das escolas de samba deixam de obedecer às regras de rua e passam a ter regras necessárias à organização dos desfiles, envolvendo ensaios e desfiles.

No Rio de Janeiro, os ensaios das escolas de samba acontecem nas quadras das escolas, nas ruas próximas a estas quadras e no Sambódromo da Avenida Marques de Sapucaí, nas noites de sexta-feira, sábado e domingo, cerca de dois meses antes dos desfiles. Esses ensaios de finais de semana são chamados de ensaios técnicos, e têm calendário organizado pela LIESA. No entanto, o sambódromo carioca fica disponível, neste mesmo período, durante todas as noites, para ensaios de casais de mestre-sala e porta-bandeiras e comissões de frente e baterias, desde que previamente acordados com a administração do espaço.

Em Belém, os ensaios seguem modelo semelhante no que diz respeito às quadras e ruas próximas; no entanto, o chamado ensaio técnico no sambódromo (Aldeia Cabana) ocorre uma única vez para cada escola, na quarta ou na quinta-feira que antecede o sábado de desfile, dividindo as escolas nos dois dias, conforme decisão previamente estabelecida. Em Belém, a área do desfile é uma via de

trânsito aberta, somente fechada uma semana antes do desfile, impossibilitando o ensaio antecipado de casais e comissões de frente no local.

Ainda que o ano de 2018 esteja fora do período deste estudo, creio que seja relevante mencionar dois acontecimentos particulares ocorridos nos carnavais do Rio de Janeiro e de Belém. No Rio, os ensaios técnicos foram suspensos devido ao corte de recursos financeiros, de 50% da subvenção repassada às escolas pela Prefeitura. Em Belém, o desfile não foi realizado no local construído para o desfile – Aldeia Cabana – sob a justificativa da Liga das Escolas e da Prefeitura de que o local, sem receber quaisquer reforma desde a inauguração em 2000, não oferecia segurança aos participantes. Dessa maneira, o desfile foi deslocado para a Avenida Marechal Hermes, próximo à Baía do Guajará, no bairro do Umarizal. Na noite de 04 de fevereiro a forte chuva que costuma cair no período, juntamente com a alta da maré, deixou todo o espaço alagado, ocasionando o adiamento do desfile para a noite do domingo seguinte, provocando esvaziamento de brincantes⁸² e de público.

Retomando a questão dos espaços organizados para o carnaval, chamo a atenção de que só tem permissão para desfilar, em qualquer escola de samba, aquele que previamente tenha providenciado a sua participação no desfile, seja como quesito fundamental, como destaque de carro alegórico, membro da harmonia, membro da diretoria ou como componente de ala que adquire uma fantasia específica para ocupar um espaço determinado pela organização da escola na avenida. Durante o desfile não é permitida a entrada de ninguém que não esteja em acordo com o que foi planejado pela escola. Não se pode estar em uma escola de samba com a fantasia de outra. Assim como não é permitido ao desfilante sair de sua ala para dançar em outra. Ao componente cabe o comportamento definido pelo enredo para a ala ou carro alegórico do qual é parte integrante. Algumas definições de espaço estabelecem menos de um metro quadrado, dentro do desfile, para que o desfilante realize o seu lazer carnavalesco.

Para além do componente que está na avenida, existem diversos locais definidos para o público, que, estando ali por sua própria decisão, percebe o desfile

⁸² Para Alfredo Oliveira (2006), o termo brincante diferencia o carnaval paraense em relação ao carioca que se refere aos participantes do desfile como componentes. Segundo o autor, o termo brincante é invenção popular paraense que dá à pessoa que participa do desfile da escola de samba, a função de brincar o carnaval.

como evento de lazer. No Sambódromo carioca, os ingressos são identificados por setores específicos para camarotes, frisas e arquibancadas, não sendo permitido que haja circulação de pessoas de um setor a outro que não o seu.

Outra questão colocada por Alain Corbin, ao falar de “distribuição dos tempos sociais” – e que se encaixa bem no território das escolas de samba – é a do trabalho descontínuo existente no século XIX, onde o operário ou artesão renano “**bebe, fuma e conversa**” enquanto trabalha. Na produção dos desfiles carnavalescos, é comum que os artistas do barracão bebam, conversem, façam refeições e até durmam nos barracões. Durante o trabalho, também escutam música ou assistem televisão, mas todos compreendem aquele tempo, que inclui todas estas atividades, como um tempo de trabalho em prol do desfile carnavalesco, ainda que este tempo não se encontre separado do lazer. O trabalho do barracão é, para muitos, um período de reencontrar amigos que só se veem na produção do carnaval, sendo um momento de alegria em que trabalho e lazer são “categorias em interação” (CORBIN, 2001, p. 11).

Em produções de fantasias de luxo, famílias inteiras trabalham nas salas de suas casas, em atividades de cortes, costuras, bordados e montagens, tornando “difícil a distinção entre o emprego, a vida familiar e as atividades domésticas” (CORBIN, 2001, p. 11). Segundo o autor, o essencial, na perspectiva do indivíduo em produzir tempo para si, está na intenção não de que o trabalho ocupe menos o tempo, mas que “ocupe menos os espíritos” (p. 13). Assim sendo, é possível pensar que a produção dos desfiles carnavalescos, envolve os espíritos, reflete o prazer e propicia o lazer, em encontros destinados ao trabalho.

O trabalho em prol do desfile proporciona o prazer do encontro, de estar junto trabalhando para uma atividade compreendida por todos no barracão como atividade de lazer, estando o trabalho e o lazer ocupando o mesmo espaço e o mesmo tempo. Sobre essa junção de trabalho e lazer nos barracões das escolas de samba de Belém, Carmem Rodrigues e Clélio Ferreira descrevem que

[...] adultos e crianças, homens e mulheres aprendem fazendo, em um processo que é, ao mesmo tempo, de trabalho – que exige esforço, concentração, pode ser extenuante e também conflituoso ao longo dos dias e semanas mais próximos à data do evento carnavalesco – e de lazer, pois pode ser também divertido, lúdico,

repleto de brincadeiras jocosas, bordões populares, ditos satíricos (2013, p.157).

O tempo mais organizado e dedicado ao trabalho, antes integrado ao lazer, provocou um tempo sem atividade. Entretanto, o tempo dedicado ao ritual, à religião e às festas advindas dessas práticas necessitam de um tempo de preparo que ainda não é o momento do ritual, mas o que o antecede, um tempo de sonhar com o que será. E enquanto se sonha e se vive entre o real e o imaginário, se descontraem os espíritos.

Ao ponderar sobre *reivindicações de um tempo pessoal*, Alain Corbin analisa o lazer-culto, enquanto prática exercida ao final de uma carreira ou mesmo no intervalo de carreiras, onde as pessoas dedicam seu tempo livre a atividades que necessitam de seus conhecimentos, mas que lhes proporcionam prazer em exercê-las. As atividades exercidas por alguns carnavalescos podem ser pensadas como projeto complementar em atividades de prazer, já que muitos deles exercem outras profissões.

Na perspectiva de o homem ser dono de seu próprio tempo, utilizando-o em atividades que engrandecem a alma, o autor dá início à discussão sobre “os paradoxos da ociosidade satisfeita”. Com isso, o tempo ocioso é visto como fundamental à própria realização de trabalhos que passam a existir por conta de tempos e classes dedicados ao lazer, notadamente as atividades ligadas a criações artísticas.

Os navios de cruzeiros transatlânticos entre 1880-1890 receberam atenção de arquitetos e decoradores para dar luxo à vida no mar e atender aos desejos das novas classes de lazer, o *high society* internacional do pós-guerra, formado por reis, príncipes, marajás, políticos, os altos dignitários da igreja, monstros sagrados do cinema, que faziam da travessia uma festa mergulhada na irrealidade ou em outras realidades que o autor designa como “vidas em miniatura”. Nos cruzeiros a percepção de tempo era a da velocidade das embarcações, com horários definidos e organizados e as pessoas se permitiam comportamentos sociais diferentes daqueles que tinham em terra.

Situação semelhante acontece no desfile carnavalesco, em que pessoas atravessam a avenida experimentando uma vida diferente daquela que vivem no cotidiano, ainda que esperem ser vistas, reconhecidas como as pessoas que são fora do desfile e, ao mesmo tempo, valorizadas por estarem desfilando. A criação de um mundo diferenciado em tempos e espaços no transatlântico ou no desfile carnavalesco, também cria comportamentos sociais, especialmente para o tempo/espaço inventado. Seja na travessia dos oceanos ou na travessia das avenidas, há mundos inventados para a existência do lazer, um mundo onde pessoas de diversas classes e lugares, de origem diferentes se encontram para uma vida carnavalesca “desviada de sua ordem habitual” (BAKHTIN, 1981, p. 105), regida pelas leis do lazer.

Segundo Felipe Ferreira (2004), no final da década de 1920, o governo do Distrito Federal buscava organizar e moralizar a folia, ambicionando fazer do carnaval carioca – representado pelos ranchos, corsos, blocos e grandes sociedades – a expressão máxima da identidade brasileira, a fim de despertar o interesse do turismo internacional. Mas a identidade brasileira ambicionada para ranchos, corsos, blocos e sociedades carnavalescas só seria alcançada anos depois, com aquela manifestação que à época dava os seus primeiros passos no cenário da folia carioca – as escolas de samba.

Se o carnaval das escolas de samba alcançou o posto de carnaval internacional, como o de Veneza ou de Nice, ambicionado pelos governantes do Rio de Janeiro na década de 1920, não teria sido por ter se tornado o grande espetáculo do qual falaram Eneida de Moraes, José Sávio Leopoldi, Maria Laura Cavalcanti, Miguel Santa Brígida, Nilton Santos, Hiram Araújo, Laíla e Joãozinho Trinta?

Foram as escolas de samba que desceram os morros em direção à Praça Onze, trazendo consigo o batuque do samba que, incorporando formas já existentes no carnaval, alcançaram o posto máximo de representantes da cultura nacional, ambicionado para blocos, corsos, ranchos e grandes sociedades pelo governo do Distrito Federal na década de 1920. Glória de “quem trabalha o ano inteiro” em favor de um ritual em que pessoas de grupos conhecidos ou completamente desconhecidos se reúnem em um mesmo lugar e hora, vestindo (e vivendo) fantasias que “suspendem as fronteiras que individualizam e compartimentalizam

grupos, categorias e pessoas” (DAMATTA, 1997, p. 62) para, sob o pulsar da bateria e o cantar do samba de enredo durante um tempo estabelecido, compartilhar temporariamente uma mesma aura estética (MAFFESOLI, 2000), vivenciando um mesmo mito, entregando seus corpos àquela que, segundo Joãozinho Trinta, é a mais poderosa de todas as energias do mundo: a alegria.

3. 4 – As ações fazedoras da carnavalização

As falas de Hiram Araújo, Maria Laura Cavalcanti, Eneida de Moraes e Miguel Santa Brígida mencionadas anteriormente encontram um ponto em comum: o desfile é um espetáculo. Estar diante de um desfile permite momentos de “maravilhamento”, diante de uma “experiência tão comum e, no entanto, nada banal: aquela do espectador para quem o espetáculo no fim das contas é feito”. (CAVALCANTI, 2012, p. 166).

A realização do referido espetáculo como vimos, movimenta um sem número de pessoas que, a partir da organização de carnavalescos vindos de universidades, de grupo de julgadores – como foi o caso de Fernando Pamplona⁸³ – ou de dentro dos barracões nos bairros das escolas de samba, desenvolvem ações contínuas durante todo o ano que o antecede. São essas ações dos fazedores do espetáculo que defendo como **carnavalização**, reunindo a perspectiva de Mikhail Bakhtin às percepções apreendidas junto aos artistas carnavalescos que agiram como colaboradores desta tese.

Desde que iniciei meus estudos sobre o carnaval das escolas de samba, percebo uma expectativa, por parte de quem se interessa pelo trabalho, para o conceito de **carnavalização** proposto por Mikhail Bakhtin nas obras “Problemas da poética de Dostoiévski” (1981) e “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais” (1999). A mim, que vivenciei as escolas de samba antes de pensar academicamente sobre elas, as colocações de desordem do formal e mundo invertido, propostas pelo autor, pareciam distantes da percepção que tinha sobre as escolas.

⁸³ Fernando Pamplona julgou o quesito “escultura e riqueza” no concurso de 1959, atribuindo nota máxima ao Salgueiro. Passado o carnaval, o presidente Nelson de Andrade o convidou para fazer o carnaval do Salgueiro. Fonte: COSTA, 2010, p. 44.

Escolas de samba me pareciam organizadas demais para que eu as visse desorganizadamente, principalmente após a primeira vez que estive no sambódromo carioca, em 2010, e conheci todo o aparelhamento do evento. Visões que me mantiveram distante de Mikhail Bakhtin até então.

Entretanto, como é comum no processo de um doutoramento que dá continuidade ao tema anterior, voltei à dissertação, em sua conclusão, onde costumam se situar os sinais que indicam os próximos caminhos a seguir, e reencontrei o registro do comportamento metodológico percebido em meu processo criativo, quando estava prestes a fechar o trabalho. Comportamento que vinha construindo a minha identidade como carnavalesca, ao qual chamei de “organizar para descontrolar”, que consiste na existência de forças contrárias que se alternam, interagem, se conflituam e se completam, a partir de movimentos constantes, em torno de um objetivo, no caso o desfile, onde:

Organizar é, em princípio, arrumar pensamentos, que podem surgir tanto quando me concentro para isso em uma atitude racional de “*vou pensar no meu carnaval agora*”, quanto quando, em qualquer momento, dirigindo, assistindo TV, andando pela rua, é o carnaval que me diz “*vou te fazer pensar em mim agora*”, e a partir daí coloco em um caderno ou em qualquer pedaço de papel que esteja disponível, frases, desenhos e rabiscos, pontuando objetos ou situações realizáveis para estes pensamentos. Organizar é arrumar pensamentos, buscar referências e reunir ferramentas. É expor possibilidades à minha frente, como se estivesse elaborando um sistema em que reúno fragmentos capazes de constituir um novo mundo em um novo enredo. É o momento criativo mais introspectivo. Descontrolar, bem ao contrário, é um prazer mais coletivo, um delírio que faz uso das informações, seleções e ferramentas postas à minha vista pela ação da organização, que partilho com aqueles que estão diretamente envolvidos comigo no carnaval, para criar descontroladamente. É misturar os fragmentos, trocá-los de lugar diversas vezes, alterar suas formas e suas funções, em um momento que não permite limites sob o risco provocar uma fuga das ideias. É um momento de entrega total a todas as possibilidades advindas do enredo, que não compactua com questões orçamentárias ou entraves produtivos trazidos pelas podas. Organizar é ter um brinquedo, descontrolar é brincar com os amigos e descobrir novas possibilidades (PALHETA, 2011, p. 149).

A última parte da dissertação, revisitada durante o doutoramento, revelou o que até então não havia sido percebido e nem citado: Mikhail Bakhtin e sua carnavalização ‘da arte’ sempre estiveram ao meu lado, por força da própria

particularidade da carnavalização, cujos valores estão no sentir e no viver, que eu já sentia e já vivia mas, até então, ainda não havia refletido sobre. Se em meu comportamento metodológico eu agarrava a ideia em minhas mãos nas ações de organização, que definem atividades e determinam etapas –, no processo seguinte o descontrolado compartilhado “virava tudo ao avesso” e tomava tudo para si. E eu, senhora da ideia, era provocada a possibilidades advindas de experimentos e acasos em múltiplas vozes que ecoavam no barracão.

Mikhail Bakhtin (1981) vê a carnavalização não como “um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e o inédito” (p. 144). E foi nessa possibilidade de descobrir o novo e o inédito, no intenso processo fazedor do carnaval que o alimentava de novas informações pela recente brincadeira, que a carnavalização me seguiu até a mesa organizadora, trazendo em si a “poderosa força vivificante e transformadora da cosmovisão carnavalesca” que, por desconhecer “o ponto conclusivo, é hostil a qualquer desfecho definitivo [fazendo] com que todo fim seja apenas um novo começo [onde] as imagens carnavalescas renascem a cada instante” (p. 143).

Há ‘Bakhtin’ nos barracões geradores da arte carnavalesca, em ações carnavalescas prazerosas propiciadas pelo fazer, em que a ideia inicial encontra os processos construtivos e desenvolve a sua gestação para a existência em desfile. Uma gestação da qual faz parte todo artista que cria sinopses de enredo, compõe samba de enredo, costura fantasias ou constrói alegorias no universo onde se revogam as “leis, proibições e restrições, que determinam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca” (BAKHTIN, 1981, p. 106) para obedecer à lei da vida carnavalesca.

Aderindo à proposta do autor de que o carnaval seja algo para se ver, se viver e se sentir, percebo que a **carnavalização** chegou a mim pela via do sentir. Uma emoção no prazer de repartir a ideia solitária do momento *organizar* no ambiente coletivo do brincar descontroladamente: um delírio coletivo experimentado e compartilhado entre os artistas fazedores do carnaval.

Segundo Bakhtin (1981, p. 106), “o carnaval criou toda uma linguagem de formas **concreto-sensoriais-simbólicas** entre grandes e complexas ações de

massas e gestos carnavalescos”. Compartilhando a proposição do autor, de que o carnaval seja algo para se ver, se viver e se sentir, proponho pensar a **carnavalização** como ação fazedora dos artistas que imaginam mundos em desfile, e que se apropriam das formas estabelecidas pela “cosmovisão carnavalesca” em favor de uma ideia que será apresentada nas avenidas do samba. Um imaginar que, não sendo exclusivo do carnavalesco, é coextensivo à sua rede de colaboradores. Nesse sentido, o trabalho de construção do desfile também pode ser visto pela perspectiva de Howard Becker (1977), em sua teoria da ação coletiva, cujo capítulo sobre a arte fala de cooperação e elos cooperativos em que o “artista, trabalha no centro de uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final” (p. 209).

A partir de sua própria experiência como músico, Becker nos convida a pensar em todas as atividades necessárias para que uma obra de arte apareça, como aparece no final, e demonstra que, para que uma orquestra realize seu espetáculo, os instrumentos precisaram ser inventados, fabricados e conservados; os músicos precisaram de muitos ensaios, assim como o lugar e os ingressos para tal espetáculo precisaram ser providenciados bem antes que ele exista de fato. Partilhando da visão do autor, de que tal processo é semelhante para artes visuais ou literárias, desde que sejam substituídos materiais e linguagens, em cada especificidade, transporto a proposta para os barracões da produção da obra de arte – o desfile – cujo processo criativo reúne pessoas com conhecimentos específicos em diferentes setores, na produção de formas carnavalescas, em prol do espetáculo.

Para Bakhtin, é na época renascentista, com a cultura festivo-cortesã, que formas e símbolos carnavalescos, predominantemente de caráter decorativo externo começam a se desenvolver. Em seguida, surge uma linha mais ampla, não mais cortesã, de festejos e divertimentos, que o autor chama de *linha da mascarada*.

Durante o processo de produção de um desfile de escola de samba, essas formas carnavalescas podem ser percebidas em inúmeros estágios e tempos diferentes, pois existem as formas carnavalescas reconhecidas mundialmente como carnaval, as que caracterizam a escola de samba, as que caracterizam determinada escola (impregnada de seus símbolos particulares), as que caracterizam o

carnavalesco, e todas as demais ações advindas da rede de cooperação que trabalha em prol da ideia. Para Maria Júlia Goldwasser

[...] além dos princípios gerais do desfile, há características particulares de cada Escola de Samba que o experto⁸⁴ tem que distinguir. Algumas são imediatamente visíveis, como as cores verde e rosa da Mangueira, outras são menos tangíveis. Existe algo que se poderia denominar o “estilo” ou a “marca identificadora” de cada Escola de Samba (1975, p. 175).

Nesse sentido, uma Amazônia, ao ser carnavalizada para um desfile da Portela/RJ, por exemplo, assume formas características do carnaval, do carnaval de escola de samba, do carnaval da escola de samba da Portela, do carnaval do artista carnavalesco responsável pelo projeto, do carnaval dos demais artistas presentes no barracão, e do acaso que, como ‘espírito’ do carnaval, está presente em todo o processo.

Um exemplo de carnavalização que considera aspectos do enredo e, ao mesmo tempo, da escola de samba, pode ser visto por meio da imagem 19, de um carro alegórico da Portela para o desfile de 2004. A imagem mostra uma figura feminina que representa a lua, na perspectiva mitológica amazônica para a existência do Rio Amazonas. As explicações físicas para a variação de cores que a lua possa ter, quando vista da terra, consideram diversos aspectos científicos, tais como a incidência de luz solar sobre sua superfície, a radiação, a quantidade de partículas na atmosfera, entre outras.

⁸⁴ A autora utiliza a palavra “experto” para referir-se aos que, dentro das escolas e dos desfiles, entendem de escola de samba, ao dizer que “fazer o carnaval” ou “entender de carnaval” constitui uma tarefa altamente especializada dentro de uma Escola de Samba. Afora o problema de organizar e disciplinar uma volumosa massa de participantes, há uma série de soluções carnavalescas que já foram longa e repetidamente testadas na história das escolas de samba e que devem ser conhecidas pelos expertos. Fonte: GOLDWASSER, 1975, p.174.

Imagem 19 - Carnaval 2004, Portela/RJ, alegoria lua apaixonada chorando o rio mar



Fonte: <https://www.flogao.com.br>. Acesso em 29/04/2018

No entanto, se a lua é personificada em mulher, dentro da crença indígena de nascimento do rio, e essa imagem de mulher é levada ao desfile de uma escola de samba, a cor da lua tende aproximar-se das cores da escola de samba. Na imagem, a lua apaixonada que chora lágrimas das quais nasceu o Rio Amazonas, é azul. Azul da 'Portela', a quem pertence o carro e o enredo "Lendas e Mistérios da Amazônia", de 2004. Se fosse um carro da Mangueira, é possível que esta lua fosse verde ou rosa, ou que ao menos, não fosse o azul da Portela; se fosse um carro do 'Salgueiro', poderia ser branca ou vermelha. Ainda que seguir as cores das escolas em alegorias e fantasias não seja uma regra rígida, e que dourados e prateados possam ser vistos como cores universais do carnaval, as cores estão entre os mais significativos signos das escolas de samba e agem como convenções.

A percepção de que há diversas etapas de carnavalização dentro de um processo carnavalesco ocorreu em 2011, enquanto eu produzia o carnaval da Associação Carnavalesca Bole-Bole e, ao mesmo tempo, escrevia a dissertação de mestrado, pois me deparei com situações que aborreciam sobremaneira a

carnavalesca, ao mesmo tempo em que instigavam a pesquisadora: quando minhas ideias para a concepção do desfile chegavam à produção, deixavam de ser criações individuais minhas e passavam a ser também dos responsáveis por sua produção, que as alteravam conforme sua compreensão e sua experiência. Eu carnalizava um tema em favor do desfile. E eles... também!

Faltava-me ainda sensibilidade para entender que toda experiência anterior é parte do conhecimento que o artista carrega consigo para a produção do desfile, e que este conhecimento é utilizado como ferramenta em prol da carnavalização das formas. É o domínio das formas, pela experiência adquirida, que ferreiros, marceneiros, pintores ou escultores têm a seu favor, que faz com que um carnavalesco que conheça a capacidade particular de cada um, valorize essa capacidade, viabilize diálogos e administre conflitos inevitáveis entre a sua ideia e as ideias advindas do processo. Pois quando “profissionais especializados assumem a responsabilidade da execução das atividades necessárias à produção de uma obra de arte, tendem a desenvolver interesses de carreira, financeiros e estéticos especializados que diferem substancialmente dos interesses do artista” (BECKER, 1977, p. 209).

Assim, quando decoradores são chamados para o barracão de carros, por exemplo, eles tendem a propor materiais e formas características de sua própria arte, e que diferem do padrão do carnavalesco; confirmando que há um padrão dentro do padrão, assim como há o toque pessoal do artista decorador que faz uso do desfile para assinar parte do mesmo. Dependendo da experiência do artista, esse padrão é reconhecido e identificado nas diversas formas que compõem o desfile.

Mikhail Bakhtin pensou o carnaval como “forma própria de vida”, e observou que alguns autores chegavam a discutir como o próprio carnaval era tomado como fonte de carnavalização, dando a essa carnavalização um caráter formador de gênero, “determinando não só o conteúdo, mas também os próprios fundamentos de gênero da obra” (BAKHTIN, 1981, p. 112). Este pensamento, que trata o carnaval como gênero (na literatura) é semelhante ao que propus, em artigo apresentado em evento científico (PALHETA, 2010)⁸⁵, e que reitero aqui, para ver o carnaval como

⁸⁵ PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. A linguagem do desfile carnavalesco. In: V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, 2010, Belém, PA. CD-ROM, p. 621-625, Belém: UFPA, 2010.

linguagem. Nos diversos encontros e fóruns em que se discute arte, como no que foi apresentado o artigo, o carnaval “precisa” ser enquadrado em uma das linguagens clássicas estabelecidas pelo mesmo “pensamento ideológico da Europa burguesa”, referido por Bakhtin, e que ainda domina as esferas acadêmicas.

Tomar o carnaval como linguagem (ou gênero) é dar ação própria ao carnaval, posto que o mesmo, não sendo teatro, não sendo dança, não sendo plástica, faz uso de diversas técnicas presentes em distintas linguagens de um gênero chamado carnaval, cuja cosmovisão e força excepcional é capaz de unir “elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero” (BAKHTIN, 1981, p. 115). Refletindo sobre a fala do autor acerca da solidão de Rabelais em meio às correntes artísticas estabelecidas, penso no artista carnavalesco e sua arte, notadamente nascida na esfera popular e a solidão de ter esta arte como algo menor, enquadrada em áreas já estabelecidas.

A cosmovisão carnavalesca é formada por dois elementos em sua constituição: “imagens do carnaval” (objetos como máscaras e roupas) e “riso carnavalesco” (expressões corporais diferenciadas ou alteradas pelo carnaval). As escolas de samba reúnem esses dois elementos em favor de seus desfiles, pois fantasias e alegorias só alcançam a completude do enredo quando vestidas pelo corpo que se entrega ao riso carnavalesco, se alterando e se transformando em favor do mundo criado e vivido na avenida. Essas imagens que foram transpostas “para a literatura em graus variados se transformando de acordo com as tarefas artístico-literárias específicas” (BAKHTIN, 1981, p. 142), nas escolas são transpostas para o desfile, a partir da ação **fazedora** dos carnavalescos, que amplia o cenário estreito da vida para o “cenário dos mistérios extremamente universal e universalmente humano” (p. 154).

Dentre as formas e figuras apontadas pelo autor em favor dessa cosmovisão, estão as de bufões e tolos, gigantes e anões, monstros e palhaços, de diversos estilos e categorias, como figuras recorrentes. Essas figuras também estão nos desfiles, tanto em seus aspectos reconhecidos, como em reelaborações em favor do enredo. No que diz respeito à carnavalização da Amazônia, identificamos diversas imagens estabelecidas por meio da literatura já existente e também pelo imaginário mitológico, como botos, iaras, matintas, cobras, entre outros.

As convenções também colaboram para essa discussão das formas reconhecidamente carnavalescas, pois “as pessoas que entram em cooperação para produzir uma obra de arte baseiam-se em acordos anteriores que se tornaram parte da maneira convencional de fazer as coisas na arte” (BECKER, 1977, p. 212). Para o autor, convenções comuns entre os artistas, e entre os artistas e a plateia, agem para que todos compartilhem as mesmas emoções diante da obra. Nos desfiles, algumas formas tradicionais (como silhuetas de fantasias), conforme abordei anteriormente em item específico, geram empenho em quem as desenvolve e expectativa em quem aguarda sua finalização.

A própria inovação, enquanto estilo de um artista, é vista como convenção, a partir do momento em que “os desvios das convenções tornam-se convenções” (BECKER, 1977, p. 218). Bons exemplos de desvios que se tornaram convenções são os trabalhos de Joãozinho Trinta, incluindo encenações teatrais, em “Ratos e Urubus... larguem minha fantasia”, no desfile da Beija-Flor-RJ, em 1989; de Renato Lage, utilizando iluminação em neon na Mocidade de Padre Miguel-RJ, em “Vira virou a Mocidade chegou”, em 1990; de Paulo Barros, cujo carro alegórico “DNA” fez de centenas de corpos humanos, em movimento sincronizado, decoração, coreografia e composição visual, na Unidos da Tijuca-RJ, em “O Sonho da Criação e a Criação do Sonho: a arte da Ciência no tempo do impossível”, em 2004. A quebra de convenções, por parte desses artistas, trouxe inovações que se tornaram novas convenções, provocando expectativas para o que fariam, a partir de então, ao longo de suas carreiras.

De acordo com Howard Becker (1977, p. 218), “cada convenção traz consigo uma estética, segundo a qual o que é convencional torna-se padrão por meio do qual a beleza e a capacidade artística são julgadas”. Assim, para que o artista carnavalesco quebre convenções, ele precisa contar com o apoio de toda a sua rede de colaboração, já que a história dos desfiles, como já disse, caminha juntamente com as regras estabelecidas para os concursos, cujos quesitos são julgados a partir de critérios também estabelecidos por convenções. Vale lembrar que nem “Ratos e Urubus”, de Joãozinho Trinta, e nem o “DNA” de Paulo Barros, foram campeões do carnaval carioca, mas instituíram novas estéticas ao carnaval, provocando nos demais artistas, reflexões sobre suas futuras criações, pois quem promove com

sucesso uma nova convenção, ataca a estética e a posição dos demais artistas, no meio em que está inserido.

A artesã Madalena, da equipe do barracão de chapelaria da A. C. Bole-Bole/PA, costuma colar galões metalizados em golas e chapéus mais rápido e melhor do que a maioria dos colaboradores, o que a legitima como uma especialista. Ela organiza sem dificuldade o seu trabalho, a partir da “familiaridade e habilidade no uso das mesmas convenções, que tornam a ação coletiva mais simples e menos custosa no que se refere a tempo, energia e outros recursos” (BECKER, 1977, p. 221). Em 2010, Madalena chegava todos os dias, depois das onze horas da manhã, e ficava até às dezenove horas, quando seguia para os ensaios de bateria, onde tocava *platinela*. Antes das onze? Trabalhava como merendeira em uma escola pública do bairro do Guamá. Assim como ela, são muitos os carnavalescos-professores, cantores-pedagogos, porta-estandarte-cabeleireiros que têm a vida oficial invadida pela vida “*público-carnavalesca*, livre, cheia de riso” (BAKHTIN, 1981, p. 111).

Conforme Mikhail Bakhtin (1999, p. 4), “nenhuma festa se realiza sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como por exemplo, a eleição de rainhas e reis ‘para rir’ para o período da festividade”. Então, para que o carnaval tome as ruas, seja de forma espontânea ou constituído nos desfiles, é necessária alguma organização, referida pelo autor como organização cômica para a espontaneidade.

Se existe uma organização dos elementos festivos, há organizadores para tal. Para a confecção dos trajes de reis e rainhas e das coroas utilizadas em cenas de coroações dos reis da folia, faz-se necessário alguém que crie e alguém que confeccione os referidos trajes. Os preparativos para o ritual festivo do riso e do pleno gozo da vida extra-oficial são vividos e concebidos dentro da vida oficial em organizações onde a imaginação faz uso de materiais (tecidos, couros, madeira, entre outros) do mundo oficial e toma o tempo real da vida do artista em prol dos devaneios da construção mundo carnavalesco.

Bakhtin se refere aos aspectos da plástica e da visualidade que caracterizam as ruas durante o carnaval, com tipos específicos de imagens presentes na cultura cômica, como “realismo grotesco”; afirma que tal característica é alcançada por meio

de um método de construção de imagens grotescas que vem de época muito antiga: “na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos” (BAKHTIN, 1999, p. 27).

Percebendo a influência de referências mitológicas da Amazônia na constituição da plástica e da visualidade de seu realismo, me aproprio da proposta do autor de tomar a carnavalização como **método de construção de imagens** e alicerçar minha proposição de carnavalização como **linguagem e ação fazedora** do artista carnavalesco. Carnavalização realizada a partir de formas estabelecidas pela cosmovisão carnavalesca, compreendendo formas não como elementos da plástica, e sim como união das fantasias e alegorias com os corpos humanos impregnados pela energia do desfile. Corpos que ocupam o espaço da avenida, dançando e cantando um samba de enredo que se repete durante todo o percurso, vivendo o enredo e fazendo com que o mesmo exista.

As investigações e entrevistas realizadas em favor da pesquisa revelaram que assim como o corpo se altera com a fantasia, fazendo existir um corpo diferente do cotidiano durante o desfile, contribuindo para que exista um mundo carnavalesco do qual aquele corpo faz parte, o corpo do criador carnavalesco também se altera por conta de sua arte, quando se afeta emotivamente diante da Amazônia.

O carnavalesco carioca Mauro Quintaes⁸⁶ relatou que ter estado diante da corda do Círio de Nazaré, em 2003, alterou sobremaneira seu processo criativo quando retornou ao barracão da ‘Unidos do Viradouro’, no qual trabalhava no enredo que homenageava o Círio. Segundo ele, em toda sua carreira de mais de 30 anos como carnavalesco, aquela foi a única vez em que se afetou tanto por um enredo: “Eu praticamente voltei de lá devoto de Nossa Senhora e pensei: não posso deixar que esse momento que eu vivi lá não venha pra cá pra o meu barracão. Propus uma espécie de exercício de fé, onde os trabalhadores escrevessem pedidos para a Santa”. Os pedidos eram tão reais quanto os que ele viu passar à sua frente naquele segundo domingo de outubro de 2003.

Tomando a perspectiva de Marcel Mauss (1974), de que o corpo é “o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem” (p. 217),

⁸⁶ Entrevista realizada com o carnavalesco Mauro Quintaes, em 06 de março de 2017.

é possível afirmar que, em seus processos de criação, os carnavalescos, apreendem a Amazônia pelo corpo, sendo este o instrumento primeiro de sua criação.

As entrevistas realizadas com os carnavalescos Alexandre Louzada e Mauro Quintaes, do Rio de Janeiro; Bichara Gaby e Neder Charone, de Belém, revelaram que a carnavalização da Amazônia, no processo de criação dos desfiles desses artistas, estava impregnada de emoções experimentadas. Assim sendo, a pesquisa sobre a história da Amazônia em desfiles carnavalescos me conduziu até a inquietação de Jean-Marie Pradier, em 1996, durante o manifesto que lançou a Etnocenologia, em Paris, de se ter levado tanto tempo para pensar em uma disciplina que refletisse sobre

[...] o que o gênio da humanidade inventou para celebrar os deuses e a natureza, chorar os mortos, glorificar os vivos, dar prazer, provocar angústias ou admiração, convencer, seduzir, festejar o amor, aplacar instâncias invisíveis, solenizar os reencontros, rir, zombar, recitar, curar e que têm todas uma característica comum: a de associar estreitamente **o corpo e o espírito** num acontecimento social espetacular” (PRADIER *apud* GREINER; BIÃO, 1999, p. 24).

Valorizando as emoções experimentadas pelo corpo em favor da carnavalização da Amazônia, associei a escrita historiográfica fundamentada em registros documentais e declarações orais à etnocenologia – a etnociência das artes e formas de espetáculos – em sua proposta método-gráfica-caleidoscópica (PALHETA, 2016).

Em sua composição etimológica tripartida, a etnocenologia, atribui, ao vocábulo **etno**, as etnociências em seus estudos sobre a diversidade dos agrupamentos humanos; ao termo **ceno**, extraído do grego *skene*, a configuração de lugar e instante em que acontecem, o que a própria ciência classifica como prática espetacular – na qual se insere o carnaval – em que o corpo é regente em ação; e ao sufixo **logia** o pensamento sistêmico e construção epistemológica da disciplina, a partir das experiências compartilhadas entre pesquisadores e seus fenômenos.

Nesse sentido, retomei as tríades elaboradas por Mikhail Bakhtin e Miguel Santa Brígida, associadas à proposta método-gráfica-caleidoscópica (PALHETA, 2016), a fim de dar melhor visibilidade ao fundamento proposto, para apresentar a

seguir, na quadro 1, as formas estabelecidas enquanto linguagem do carnaval, atribuindo a cada uma delas as etapas e características amazônicas correspondentes, percebidas na criação dos desfiles carnavalescos de tema amazônico.

Quadro 1 - Formas concreto-sensoriais-simbólicas de Amazônias Desfiladas

ARTISTA-PESQUISADOR-PARTICIPANTE					
CONCRETO(as)		SENSORIAIS		SIMBÓLICAS	
Enredo Samba Alegorias Fantasia	Mundo Gentes Bichos Floresta Águas Crenças Festas	Emoções Experiências Vivências Relatos	Mundo Gentes Bichos Floresta Águas Crenças Festas	Narrativas Textuais, Sonoras, Visuais.	Mundo Gentes Bichos Floresta Águas Crenças Festas
ETNO		CENO		LOGIA	
AMAZÔNIAS DESFILADAS					

Fonte: Da autora.

O que chamo de **formas concretas** são aquelas reconhecidas como formas carnavalescas, formas carnavalescas das escolas de samba e formas carnavalescas das escolas de samba com tema amazônico. Estas são construídas tendo como referência as Amazônias estabelecidas por diversas narrativas, abarcando características físicas, geográficas, sociais, culturais e mitológicas. Assim, da mesma maneira que o “realismo grotesco” é alcançado por meio de um método que constrói as imagens carnavalescas, tendo por referência a mitologia arcaica em Bakhtin (1999), as formas carnavalescas das Amazônias, nos desfiles, consideram todo o potencial simbólico estabelecido em favor da criação de enredos, sambas de enredo, alegorias e fantasias, buscando referências na história, na literatura e nas experiências vividas.

Desse modo, enredos, sambas de enredo, alegorias e fantasias, passam a ser formas concretas – visuais e sonoras – de Amazônias inventadas pelo carnaval, levando para as avenidas de desfile parte de seu **mundo, de suas gentes, de seus bichos, de sua floresta, de suas águas, de suas crenças e de suas festas**; em todo seu potencial de diversidade. Pela porta de entrada **ETNO**, cuja ênfase é a diversidade cultural, a Amazônia é convocada em toda sua vocação mitológica que alicerça sua própria existência por meio dos arquétipos hiperbolizantes (XIMENES, 2000), historicamente estabelecidos, tais como inferno verde, paraíso perdido,

eldorado, celeiro do mundo, pulmão do mundo, que reforçam sua dimensão poética e cultural.

As **formas sensoriais** foram alcançadas por meio de depoimentos dos artistas sobre as referências amazônicas em favor da criação de seus enredos. As falas dos artistas sobre suas emoções experimentadas revelaram que não somente os aspectos visíveis da Amazônia colaboram para a carnavalização de formas, como também o invisível despertado pela experiência de terem estado em contato com o lugar, carnavalizando não somente o que viram, mas também o que sentiram diante do que viram e diante do que imaginaram a partir do que sentiram.

Mais do que dar forma concreta ao que se desvelava diante de seus olhos, os carnavalescos deram concretude ao que havia de inexplicável, não somente fantasiando corpos, **das gentes, dos bichos, da floresta, das águas, das crenças e das festas**; mas fazendo existir um mundo e seus habitantes em pleno desfile. A criação impregnada de sensações que fez do corpo um instrumento criador (MAUSS, 1974), posteriormente revelado em formas visuais capazes de transpor a Amazônia para as avenidas de samba, adentra nesta metodologia pela porta **CENO**, cujo valor está em todos os momentos de emoções criativas particulares – do carnavalesco na Amazônia – e coletivas, tanto nas produções nos barracões como na existência de desfiles, nos espaços ocupados pelo carnaval, regidos pela emoção do corpo em ação.

As **formas simbólicas** da Amazônia que ocupam as avenidas de desfile costumam ser encontradas nas mais diversas narrativas existentes sobre ela, ao longo de sua história, e são acionadas conforme o enredo que está sendo trabalhado. Desse modo, essas formas colaboram para a compreensão do enredo durante o desfile, permitindo a fácil identificação em samba, fantasia e alegoria, daquilo que convencionalmente é reconhecido como Amazônia.

Entretanto, como já dito anteriormente, a emoção experimentada, é individual e propicia descobertas que provocam no artista a possibilidade de encontrar o que pode estar por trás do comum e habitual, gerando representações ainda não conhecidas. Dessa maneira, o carnaval age não somente como um campo onde os sujeitos reproduzem símbolos existentes, mas também como um revelador de símbolos, fazendo com que as formas simbólicas da carnavalização sejam tanto as

estabelecidas em sua história quanto as imaginadas e criadas a partir das experiências e vivências dos artistas do carnaval.

Nesse sentido, por considerar que as Amazônias Desfiladas não somente fazem uso de formas e referências já estabelecidas sobre a Amazônia, mas também revelam novas formas, até então não vislumbradas, em outras linguagens artísticas, o carnaval se torna também uma construção epistemológica de compreensão da Amazônia, entrando pela porta **LOGIA** que, ao compartilhar experiências de criadores, desfilantes e público, estabelece novos paradigmas artísticos e culturais sobre a Amazônia e sobre suas **gentes, seus bichos, sua floresta, suas águas, suas crenças e suas festas**. Depois que a Beija-Flor/RJ, em 1998, apresentou o desfile “Pará, o mundo místico dos caruanas nas águas de Patu-Anu”, muitas foram as miss caipiras de quadrilhas juninas que fizeram referências aos caruanas do Marajó, durante os concursos realizados em Belém. A complexidade de explicar o que seria um caruana durante os dois minutos disponíveis para a apresentação de uma miss, já havia sido feita pelo desfile da ‘Beija-Flor’.

Utilizar a proposta-metodográfica-caleidoscópica, desenvolvida no programa de pós-graduação em artes, na feitura de uma tese de doutoramento em história, me proporcionou encontros plenamente experimentados pela artista-pesquisadora-participante colaborando para que a investigação da Amazônia nos temas de desfiles carnavalescos realizados por escolas de samba nas cidades do Rio de Janeiro e de Belém do Pará, do Grupo Especial⁸⁷, entre 1955 e 2016 seja vista e sentida como histórias amazônicas escritas pelo carnaval.

Fiz de enredo, samba de enredo, fantasia e alegoria, enquanto linguagens literárias, sonoras e visuais dos desfiles, as vias para a defesa de carnavalização da Amazônia, na proposição de Mikhail Bakhtin (1999), enquanto transposição, pelas linguagens da arte, das formas concreto-sensoriais-simbólicas, estabelecidas pela cosmovisão carnavalesca. Imersa na pesquisa, me deixei cercar de teorias, fontes e experiências, num processo que descobri ser semelhante aos processos criadores dos carnavalescos, influenciados pela vocação mitológica do imaginário amazônico, enquanto experiência estética rica de sensibilidade e emoção, como observa João de Jesus Paes Loureiro (2000). Percorri os diversos tempos existentes, que unem

⁸⁷ Designação das agremiações participantes desfiles principais.

trabalho e lazer em prol dos desfiles, nas perspectivas de Alain Corbin (2001) e de Jacques LeGoff (1996), para quem a imaginação colabora para a criação de tempos passados e futuros.

Associando corpos e espíritos existentes pela emoção social espetacular de Amazônias desfiladas em carnaval, reuni as tríades elaboradas por Mikhail Bakhtin e Miguel Santa Brígida à proposta método-gráfica-caleidoscópica (PALHETA, 2016), conforme imagem e explanações seguintes, para conceber meu caleidoscópico etnocenológico Amazônias Desfiladas.

Assim, a proposta método-gráfica-caleidoscópica proporcionou, por meio da transdisciplinaridade defendida pela etnocenologia e da interdisciplinaridade defendida pela Nova História Cultural, a feitura e revelação do Caleidoscópico Amazônias Desfiladas, conforme imagem 20.

Imagem 20 - Caleidoscópico Amazônias Desfiladas



Fonte: Da autora

Enquanto exercitava giros em torno das entradas da pesquisa, vendo e revendo o que me cercava dentre referências teóricas e fontes, trouxe, para próximo

de mim, três tríades que agiram como partículas coloridas do meu caleidoscópio: a tríade fundante da Etnocologia (1995), a tríade constituinte de conhecimento de Santa Brígida (2006) e a tríade bakhtiniana, que estabelece o carnaval enquanto linguagem de ações e gestos próprios, vistos e vividos em formas CONCRETO – SENSORIAIS – SIMBÓLICAS. São estas tríades que fundamentam a carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba, e, ao mesmo tempo, instauram na tese, uma escrita historiográfica do carnaval, que reúne registros orais, documentais e emoções experimentadas pelo corpo habitante do desfile, em favor de uma historiografia etnocológica.

4 - “HISTÓRIA BEIRANDO A POESIA, LENDA, SONHO, FANTASIA”⁸⁸

No país que fez do espetáculo das escolas de samba um de seus referenciais de cultura, não há mais como ignorar que os desfiles também contam histórias do Brasil. Histórias desfiladas e carnavalizadas, é certo, mas que revelam a um público gigantesco a forma como os artistas do carnaval a compreendem. Histórias como a do café, cantada no samba de enredo do Salgueiro, cujos versos tomo de empréstimo ao título deste capítulo que vem mostrar quantas e quais Amazônias passaram a fazer parte da história dos desfiles e como, de maneira tão própria das escolas de samba, passaram a ser histórias da Amazônia registradas pelo carnaval brasileiro.

4. 1 – Coletando Amazônias em desfiles

Rubim Aquino e Luiz Sergio Dias (2007) defendem que, do período que abrange a ocupação do território brasileiro pelos europeus até os acontecimentos mais atuais, as escolas de samba contaram a história do Brasil em forma de poesia nas letras dos sambas de enredo, pois mais do que músicos e poetas, os compositores são “cronistas de momentos distintos da vida brasileira” (AQUINO; DIAS, 2007, p. 1). Nesse sentido, amplio a afirmação dos autores para propor que a história da Amazônia também se instaura e se registra pela perspectiva das obras produzidas pelos artistas do carnaval.

Para conquistar o público e lutar pelo título, as escolas de samba procuram elaborar desfiles envolventes, que em suas formas características levam aos espectadores versões carnavalizadas da vida. Por meio de suas carnavalizações, os artistas tomam caminhos que vão de leituras a visitas de lugares que por ventura tenham a contribuir com a construção criativa dos desfiles. Ainda que o resultado nem sempre conquiste um campeonato, as letras dos sambas enredos e as imagens geradas pelas criações ultrapassam as passarelas e se tornam histórias do carnaval, de suas escolas, de seus artistas e daqueles que com o espetáculo se emocionaram.

⁸⁸ Trecho do samba de enredo composto por Bala, Efealves, Preto Velho, Sobral e Tiãzinho do Acadêmicos do Salgueiro para o enredo “O negro que virou ouro nas terras do salgueiro”, criado por Flávio Tavares e Roseane Tavares e desenvolvido pelo carnavalesco Mário Borriello, para o desfile do Acadêmicos do Salgueiro (RJ), em 1992. Fonte: Site Galeria do samba. Acesso em 11/03/2016.

A fim de reunir e quantificar as Amazônias desfiladas e, posteriormente, refletir sobre análises já estabelecidas, busquei registros de desfiles, em fontes convencionais como jornais impressos, revistas e manuscritos originais, obtidos por meio de arquivos públicos, como a Biblioteca Arthur Viana (BEL), o Centro de Memória da LIESA (RJ); em arquivos pessoais de Bichara Gaby, Neder Charone, Miguel Santa Brígida e Anastácio Campos (BEL); e em fontes advindas do próprio fenômeno de estudo: desenhos e fotografias de fantasias e alegorias, letras de samba de enredo em formatos impressos ou plataformas digitais.

Julio César Farias (2007) propõe uma classificação que denomina de “tipos de enredo”, na qual dispõe 15 tipos, a saber: histórico; literário; folclórico; de homenagem à personalidade ou biográfico; metalinguístico; geográfico; de compromisso ou crítica social; humor; abstrato ou conceitual; sobre objetos; esportivo; infantil; temática afro-brasileira; temática indígena; enredo de patrocínio.

A classificação proposta pelo autor proporciona a imediata percepção do quanto os enredos e, conseqüentemente, os desfiles, são capazes de explanar sobre os mais diversos aspectos. Porém, os exemplos que apresenta para cada um dos tipos de enredo, evidencia que alguns poderiam estar classificados em mais de um tipo ou até em um tipo diferente daquele em que está. Por exemplo, um enredo que fale de uma cidade, pode ser tratado como **enredo histórico**, **enredo geográfico** ou ainda **enredo de patrocínio**. Já o enredo **folclórico**, definido por Farias como “expressões de nossa cultura popular, como nossos folguedos, os rituais afro-brasileiros [...] hábitos de um povo plural e as diferenças regionais dos costumes desse país” (2007, p. 54) é tão amplo que poderia ser desdobrado em tantos outros.

Chama atenção, em especial, o tipo “patrocínio”, pelo qual o autor enquadra enredos que poderiam estar em qualquer um dos demais tipos propostos, e não predominantemente nos enredos sobre cidades ou estados, como classifica o autor. Estando o patrocínio, enquanto apoio financeiro, presente na organização dos desfiles desde os primeiros concursos registrados, seja em forma de subvenções de verbas oficiais ou de livros de ouro, há de se pensar se existem enredos sem patrocínio. Da mesma maneira o enredo de patrocínio ou de personalidade, poderia

considerar que a personalidade em questão pode contar com o patrocínio da própria personalidade ou de seus simpatizantes.

Outro ponto relevante é que um enredo pode chegar a uma escola por meio de um patrocínio conquistado pela diretoria e assumir aspectos históricos, geográficos ou folclóricos, conforme a via artística traçada pelo carnavalesco em seu processo criativo. Do mesmo modo, um enredo que não tenha sido inicialmente pensado para conquistar um patrocínio, pode abrir esta possibilidade a partir do processo artístico.

As classificações de Julio Cesar Farias, dão margens para junções, separações e outros questionamentos que instigam futuras classificações. O tema Amazônia aparece em enredos Histórico, Geográfico, Folclórico, de Temática Indígena; de Patrocínio, de Personalidade ou Biográfico e Literário⁸⁹; o que demonstra não somente a frequência de Amazônias no carnaval carioca, como também a variedade de abordagens que o tema proporciona.

Cruzando informações de textos de enredos, letras de sambas de enredo, fotografias de alegorias e fantasias e ainda as referências consultadas pelos carnavalescos, durante os processos criativos, tal como apontadas nos cadernos entregues à comissão julgadora, chamados de 'abre-alas', confirmei que o que modela as características marcantes de um desfile não cabe em classificações tão definitivas como as propostas por Farias (2007). As mesmas, não consideram um fator primordial ao processo: o nível de envolvimento do artista criador com a Amazônia.

Foi nesse sentido que os elementos colhidos para o desenvolvimento deste trabalho forneceram indicações e consequentes subsídios para a proposição de que,

⁸⁹ **Histórico** (sobre fatos da História oficial ou mais recentemente, sobre um fato histórico desconhecido dos livros didáticos, recuperado pela pesquisa do carnavalesco ou, ainda, da publicação de ensaios de outros pesquisadores); **Geográfico** (bairros, cidades, regiões, pontos turísticos, países e a exaltação da natureza); **Folclórico** (expressões da nossa cultura popular, como nossos folgedos, os rituais afro-brasileiros, as grandes festas que já fazem parte do calendário onde se realizam, a culinária, o artesanato, em fim os hábitos de um povo plural); **Temática Indígena** (retrata nossos índios através de seus hábitos, costumes, danças, artesanatos e lendas); **de Patrocínio** (pode ser cidade, estados, produtos, empresas ou personalidades que viabilizem recursos financeiros em prol do enredo); **Personalidade ou biográfico** (sobre pessoa ou conjunto de pessoas de destaque na sociedade) e **Literário** (sobre grandes escritores da nossa literatura ou sobre sua obra). Fonte: FARIAS, 2007, p 48-84.

no processo criativo dos carnavalescos que desenvolveram desfiles de tema amazônico, há um experimento do corpo e do espírito para com o lugar, que influencia em suas criações. Segundo Alexandre Louzada, cada carnavalesco se comporta de uma maneira diferente diante dos mistérios da Amazônia.

Esse comportamento, ao qual o carnavalesco se refere, gera desfiles diferentes, mesmo em abordagens semelhantes ou, ainda, em reedições de enredo, pois, do mesmo modo que diversas histórias de lugares ou pessoas foram resgatadas e tiveram registros anteriores modificados a partir de mais recentes investigações arqueológicas ou antropológicas. Novas edições de temas ou reedições de enredos têm suas perspectivas alteradas, se realizadas em épocas e passarelas diferentes, com técnicas e tecnologias disponíveis em cada época e, principalmente, por artistas diferentes.

Os desfiles coletados durante a pesquisa, quantificados e apresentados a seguir como enredos de tema amazônico, são os que abordam o lugar, em seus diversos tempos históricos, sendo que, em alguns, a Amazônia se mostra explícita desde o título, aparente como folhas ao vento; em outros foi preciso cavar mais fundo, entre o encharcado de seu solo, em contextos relevantes à sua existência.

A quantificação tem delimitações distintas para o Rio de Janeiro e para Belém. No Rio, se inicia em 1955 com “Inferno Verde”, da Filhos do Deserto, e finaliza em 2013, com “Pará, o muiraquitã do Brasil, sob a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”, da Imperatriz Leopoldinense. Em Belém vai de 1958 com “Antônio José Lemos, sua vida e sua obra”, do QSE e encerra em 2016, quando, por conta dos 400 anos de fundação da cidade, todas as escolas dedicaram seus enredos a este evento.

Entre 1955 e 2016, a pesquisa localizou 165 Amazônias desfiladas, sendo 30 no Rio de Janeiro e 135 em Belém do Pará. Seis campeonatos cariocas foram alcançados com desfile de tema amazônico; em Belém são registrados trinta campeonatos. Esses desfiles foram organizados no quadro 02: ocorrências de Enredos Amazônicos em ordem cronológica no Rio de Janeiro e em Belém do Pará. A sequência estabelece contagens distintas para as duas cidades, onde os desfiles do Rio de Janeiro estão ressaltados em fundo cinza. A opção pela apresentação em

quadro único, e não uma para cada cidade tem o propósito de expor aproximações e distanciamentos entre Rio e Belém, em mesmos períodos e em períodos distintos.

As iniciais tradicionais aos nomes das escolas de samba, tais como: G.R.E.S. (Grêmio Recreativo Escola de Samba), A. C. (Associação Carnavalesca), Unidos, Império, Acadêmicos, Academia, Universidade, entre outras, foram retiradas, permanecendo apenas o nome pelo qual comumente são referidas, a fim de que as informações contidas no quadro tenham melhor visualização. Na coluna CARNAVALESCO(A), a indicação '(N.I.)' é usada para demonstrar que a pesquisa não identificou os carnavalescos, assim como a identificação '(*)' é para demonstrar que não foram encontrados os carnavalescos, mas sim os criadores dos enredos. Na coluna ESCOLA, o '©' indica que a escola foi a campeã do referido ano.

QUADRO 02 - ocorrências de Enredos Amazônicos em ordem cronológica no Rio de Janeiro e em Belém do Pará.

DÉCADA DE 1950					
Nº	ANO	ESCOLA	CID.	ENREDO	CARNAVALESCO(A)
1	1955	Filhos do Deserto	RJ	Inferno Verde	N. I.
2	1956	Unidos da Tijuca	RJ	Inferno Verde	N. I.
1	1958	QSE ©	BEL	Antônio José Lemos, sua vida e sua obra	N. I.
2	1958	Boêmios	BEL	Monumentos da cidade de Belém	N. I.
DÉCADA DE 1960					
Nº	ANO	ESCOLA	CID.	ENREDO	CARNAVALESCO(A)
3	1962	QSE	BEL	Magalhães Barata, sua vida e sua obra	N. I.
4	1963	Embaixada	BEL	A Cabanagem	N. I.
5	1964	Boêmios	BEL	Lendas e mitos da Amazônia	(*) Otávio Godinho, Pedro Tupinambá
6	1965	Embaixada	BEL	Amazônia é Brasil	N. I.
7	1966	Embaixada	BEL	350 anos de Belém	N. I.
8	1966	QSE	BEL	350 anos de Belém	N. I.
9	1966	Boêmios ©	BEL	350 anos de Belém	N. I.
10	1966	Rancho	BEL	Belém de todos os tempos	N. I.
11	1968	QSE	BEL	Reminiscências do carnaval paraense	N. I.
12	1968	Embaixada ©	BEL	Desbravamento da Amazônia	N. I.

13	1969	Boêmios ©	BEL	Homenagem ao Projeto Rondon	(*) Gelmirez Melo e Silva
DÉCADA DE 1970					
Nº	ANO	ESCOLA	CID.	ENREDO	CARNAVALESCO(A)
3	1970	Portela ©	RJ	Lendas e Mistérios da Amazônia	Clóvis Bornay e Arnaldo Pederneiras
14	1970	Rancho	BEL	Batuque, uma joia da literatura paraense	Manoel Branco de Melo
15	1971	Embaixada	BEL	Transamazônica, a rodovia do futuro	N. I.
4	1973	Salgueiro	RJ	Eneida, amor e fantasia	Joãzinho Trinta e Maria Augusta Rodrigues
16	1973	QSE ©	BEL	Eneida sempre amor	Fernando Luiz Pessoa
17	1974	QSE ©	BEL	Marajó, ilhas e maravilhas	Fernando Luiz Pessoa
5	1974	Vila Isabel	RJ	Araunã-açu	Yarema Ostrower
6	1975	Salgueiro ©	RJ	As minas do Rei Salomão	Joãzinho Trinta e Maria Augusta Rodrigues
7	1975	Portela	RJ	Macunaíma, herói de nossa gente	Hiran Araújo (depto. cultural)
8	1975	Mocidade	RJ	O mundo fantástico do uirapuru	Arlindo Rodrigues
9	1975	São Carlos	RJ	A festa do Círio de Nazaré	Almir Silva
18	1975	Boêmios ©	BEL	O muiraquitã e as amazonas	(*) Gelmirez Melo e Silva, Pedro Tupinambá, Maria Brígido e Paulo André Barata.
10	1976	Portela	RJ	O homem do Pacoval	Hiran Araújo e Maurício Assis
19	1976	Rancho	BEL	Jurunas relembra o pai do campo	(*) Manoel Augusto Rodrigues
20	1976	QSE ©	BEL	Cobra Norato, pesadelo Amazônico	Fernando Luiz Pessoa
11	1977	Imperatriz	RJ	Viagem fantástica às terras de Ibirapitanga	Max Lopes
21	1977	Rancho	BEL	Minha namorada Belém	
22	1977	QSE ©	BEL	Largo de Nazaré, fantasias do passado	Fernando Luiz Pessoa
23	1978	QSE ©	BEL	Theatro da Paz, cem anos de arte no Pará	Fernando Luiz Pessoa
24	1978	Embaixada	BEL	Palácios, vultos e monumentos a Belém	N. I.
25	1979	QSE	BEL	Delírio Amazônico	Fernando Luiz Pessoa e Neder Charone
26	1979	Boêmios	BEL	Rodrigues Pinajé, o príncipe dos poetas paraenses	N. I.
12	1979	Mangueira	RJ	Avatar, a selva transformou-se em ouro	Júlio Matos

DÉCADA DE 1980					
Nº	ANO	ESCOLA	CID.	ENREDO	CARNAVALESCO(A)
27	1980	QSE	BEL	Chuva	Neder Charone
28	1980	Rancho ©	BEL	Museu Paraense Emílio Goeldi	Bichara Gaby
29	1981	QSE	BEL	Kaurup, sonho de uma noite encantada	Paulo Chaves Osmarzinho
30	1981	Rancho ©	BEL	Tuyá, pequeno índio guardião da floresta	Bichara Gaby
31	1982	Rancho ©	BEL	Dança das folhas na cidade das mangueiras	Bichara Gaby
32	1982	QSE	BEL	Eldorado	Pampy, Luiz, Eduardo e Claudio Rêgo
13	1983	Mocidade	RJ	Como era verde o meu Xingú	Fernando Pinto
33	1884	Rancho ©	BEL	Rancho de ouro, o canto do jubileu	Silas Nascimento
34	1984	Arco-íris	BEL	Do esplendor de Roma pagã ao fascínio de Belém do Pará	Bichara Gaby
14	1984	Mocidade	RJ	Mamãe eu quero Manaus	Fernando Pinto
15	1985	Imperatriz	RJ	Adolã, a cidade mistério	João Félix
35	1985	QSE	BEL	Waldemar Henrique, o canto da Amazônia	Silas nascimento
36	1985	Acadêmicos	BEL	Sonho Cabano	Paulo Pontes
37	1985	Arco-íris	BEL	Da magia dos palácios de Bagdá ao reino de Iara	Joãosinho Trinta e Bichara Gaby
38	1986	QSE	BEL	Pai d'égua	Paulo Afonso
39	1987	QSE	BEL	O escambal ilustrado do comendador Sobral	Paulo Afonso
40	1987	Acadêmicos	BEL	Belém dos grandes carnavais	Paulo Pontes
41	1989	QSE	BEL	Preamar da cultura no Pará	Pedro Martinez, Emanuel Franco e Arlindo Almeida
42	1989	Arco-íris ©	BEL	Brasil, o Pará é teu Futuro	Neder Charone
DÉCADA DE 1990					
Nº	ANO	ESCOLA	CID.	ENREDO	CARNAVALESCO(A)
16	1991	Lins Imperial	RJ	Chico Mendes, o arauto da natureza	Ricardo Ferrador, Paulo Costa, Sônia Almeida
43	1992	Acadêmicos	BEL	Meu açaí, ai de ti	Neder Charone
17	1993	Salgueiro ©	RJ	Peguei um Ita no norte	Mário Borriello
18	1995	Grande Rio	RJ	Estória pra ninar um novo patriota	Lucas Pinto

44	1995	QSE	BEL	David Miguel, estrela de breu	Neder Charone
45	1995	Embaixada	BEL	Minha ilha, meu amor por você a Pedreira voltou	Miguel Santa Brígida
46	1996	Embaixada	BEL	O Bar nosso de todo Parque	Arcelano Souza e Guilherme
47	1997	Rancho ©	BEL	Canto das sereias, vozes da floresta	Claudio Rêgo
48	1997	Acadêmicos	BEL	Foi assim, não te fostes de mim	Jorge Pantoja
49	1997	Bole-Bole	BEL	Academia Paraense de Letras, delírios dos poetas imortais	Charlie Brown
19	1997	Grande Rio	RJ	Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram lá no Guaporé	Alexandre Louzada
20	1998	Beija-flor ©	RJ	Pará, o mundo místico dos Caruanas nas águas do Patu-anú	Laíla, Anderson Müller, Cid Carvalho, Fran-Sérgio, Ubiratan Silva, Nelson Ricardo, Amarildo de Melo, Paulo Führo e Victor Santos
21	1998	Salgueiro	RJ	Parintins, a ilha do boi-bumbá Garantido e Caprichoso, Caprichoso e Garantido	Mário Borriello
22	1998	Tradição	RJ	Viagem fantástica ao pulmão do mundo	Orlando Júnior
50	1998	Embaixada	BEL	Clara das Neves, da sapatilha a avenida	Jorge Pantoja
51	1999	QSE	BEL	Edyr Proença, está no ar a voz que fala e canta para a planície	Alexandre Costa, Luz Lobato e Pedro Martinez
52	1999	Embaixada	BEL	A coroa do império no batuque da Pedreira	Jorge Pantoja
53	1999	Acadêmicos ©	BEL	Magia no reino do Curupira	Evaldo Gomes
54	1999	Matinha	BEL	Povo formador, povo lutador, sou paraense, sim senhor	João Guilherme Lima

DÉCADA DE 2000

Nº	ANO	ESCOLA	CID.	ENREDO	CARNAVALESCO(A)
55	2000	Embaixada	BEL	Pará, sua história e encantos nos 500 anos do Brasil	Alexandre Costa, Jorge Pantoja
56	2000	Bole-Bole	BEL	Cameté, tradições, sonhos e riquezas	Charlie Brown
57	2001	Bole-Bole	BEL	O sol nasce no Guamá	Charlie Brown

58	2001	QSE	BEL	Senhora Cidade Velha, olhai por nós	Neder Charone
59	2001	Tradição	BEL	Nossas Tradições	Hélio Martins Kleber Oliveira
60	2001	Acadêmicos	BEL	Pará, maravilhas da cultura popular	
61	2002	Bole-Bole	BEL	A pavulagem do meu povo	Charlie Brown
62	2002	QSE	BEL	Êgua! Sumano!	Jorge Pantoja
63	2002	Tradição	BEL	Belém, tua vida vem do Guamá	Edson Barata
64	2002	Rancho ©	BEL	Estrela em Fá maior	Claudio Rêgo
23	2002	Portela	RJ	Amazonas, esse desconhecido, delírios e verdades do eldorado verde	Alexandre Louzada
65	2003	QSE	BEL	Brilha na minha terra a estrela do Umarizal, Nilson Chaves faz a festa do Quenzão no Carnaval	Jorge Pantoja e Arlindo Rodrigues
66	2003	Rancho	BEL	Romulo Maiorana, gigante em <i>off-set</i>	Paulo Anete
67	2003	Embaixada	BEL	Pará chama Verequete	Alexandre Costa
68	2003	Tradição	BEL	A Tradição veio da Amazônia, daí surgiu a loura paraense	Edson Barata
69	2003	Acadêmicos ©	BEL	Alfredo Oliveira. Tem doutor no samba	Evaldo Gomes
70	2003	Bole-Bole	BEL	Ananindeua, uma invasão de felicidade	Charlie Brown
71	2004	Bole-Bole	BEL	20 anos de amor paraoara	Charlie Brown
72	2004	Tradição ©	BEL	Nossa tradição desce o Amazonas: tem festribal na Aldeia	Edson Barata
73	2004	QSE	BEL	Belém Portal da Amazônia	Jorge Pantoja
74	2004	Embaixada	BEL	Ver-o-peso, ver o tempo, o portal de encantos e magia. Cenário vivo da cultura popular	Alexandre Costa e Professor Ribeiro
75	2004	Nova Mangueira	BEL	Mahrco Monteiro, uma estrela que dança para um povo que canta	N. I.
76	2004	Academia Jurunense	BEL	Amazônia, planeta verde	Paulo Anete
24	2004	Beija-flor ©	RJ	Manôa, Manaus, Amazônia terra santa... que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite paz.	Laíla, Cid Carvalho, Shangai, Fran-Sérgio e Ubiratan Silva.

25	2004	Viradouro	RJ	Pedi pra parar parou, com a Viradouro eu vou pro Círio de Nazaré	Mauro Quintaes
26	2004	Portela	RJ	Lendas e mistérios da Amazônia	Jorge Freitas
77	2005	Bole-Bole	BEL	Carnaval paraoara	Vetinho e Neder Charone
78	2005	Rancho ©	BEL	Das águas do Guajará às terras do Pará. <i>Clube do Remo</i> , 100 anos de tradição e glória	Andrey Andrade
79	2005	Academia Jurunense	BEL	Sou Paraense vendedor, com muito orgulho, sim senhor!	Cláudia Palheta
27	2006	Grande Rio	RJ	Amazonas, o Eldorado é aqui	Roberto Szaniecki
80	2006	Deixa Falar	BEL	Cidade Velha Reanimada	Cláudia Palheta
81	2006	Embaixada ©	BEL	Cais do Porto, a evolução ao longo do século	Alexandre e Júnior Cardoso
82	2007	Acadêmicos	BEL	Belém dos grandes carnavais	Paulo Santana
83	2007	QSE	BEL	Theatro da paz, cem anos de arte no Pará	Leno Vidal
84	2007	Embaixada	BEL	O Bar do Parque	Jorge Pantoja
85	2007	Rancho ©	BEL	Mambazan Manguai, da Índia ao Pará chegou pra ficar	Andrey Andrade
86	2007	Bole-Bole	BEL	Mestre Lucindo, uma estrela no céu de Marapanim	Luz Consuelo
87	2007	Benguí	BEL	Lendas e mitos da Amazônia	Comissão de carnaval (Não identificados)
88	2007	Deixa falar	BEL	Vem viver Chaves, o paraíso de Analau Ychynkáku	Cláudia Palheta e Eduardo Wagner
89	2007	Matinha	BEL	Luta, poder, ostentação, manifestação popular. Quem por aqui não passou, vai passar. Av. Presidente Vargas	Guilherme Lima
90	2007	Olariense	BEL	De Alfama a Cidade Velha, herança do Tejo em terras da Amazônia	Jean Negrão
91	2007	Coração	BEL	Em solo Tupinambá, floresce a flor do Grão Pará. Belém, metrópole da Amazônia, em cada canto um encanto.	N. I.
92	2007	Tradição	BEL	Fiiuuuu! Adivinha quem vem lá? É Matintaperera, é Tradição, é Guamá	Edson Barata
93	2007	Academia Jurunense	BEL	Belém vem ver o peso de nossa arte	Walter Viegas

94	2007	Xodó da Nêga	BEL	Auto do Círio: drama, fé e carnaval	Marco Alcântara
95	2007	Grande Família	BEL	A pérola que brilha no Caeté é Bragança resplandecendo no carnaval	Silas Nascimento
96	2008	Embaixada	BEL	Amazônia terra dos sonhos, o eldorado do mundo	Jorge Pantoja
97	2008	Rancho ©	BEL	Do Reino dos Mamangas aos Caminhos de Canoa Pequena	Andrey Andrade
98	2008	QSE	BEL	Bem dito seja Benedito e a cidade de Alenquer	Alexandre Costa
99	2008	Bole-Bole	BEL	Na casa do Gilson o chorinho dá samba	Vetinho e Coité
100	2008	Tradição	BEL	Do extrativismo à era digital, Ananindeua é de trabalho	Edson Barata
28	2008	Beija-flor ©	RJ	Macapaba, equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo	Alexandre Louzada, Fran-Sérgio, Laíla e Ubiratan Silva.
29	2008	Grande-Rio	RJ	Do Verde de Coarí, Vem Meu Gás, Sapucaí!	Roberto Szaniecki
101	2009	QSE	BEL	Dalcídio Jurandir, o Marajó na celebração do centenário	Jorge Bittencourt
102	2009	Embaixada ©	BEL	As crias da alegria. Curro Velho, 18 anos de arte e fantasia	Jean Negrão
103	2009	Bole-Bole	BEL	CEFET. 100 anos de educação e cultura	Evaldo Gomes
104	2009	Deixa falar	BEL	Ervas da floresta, cheiros do Pará são magias da Deixa Falar	Cláudia Palheta
105	2009	Tradição	BEL	Tecno-samba a união das galeras	Edson Barata
106	2009	Piratas	BEL	Museu Paraense e contribuições de Emílio Goeldi da Amazônia para o mundo	Jorge Bittencourt

ATÉ DE 2016

Nº	ANO	ESCOLA	CID.	ENREDO	CARNAVALESCO(A)
107	2010	QSE	BEL	Paes Loureiro. A voz da poesia, pássaro da terra, poeta da Amazônia	Jorge Bittencourt

108	2010	Rancho	BEL	Dos delírios da ilusão ao centro de grandes encontros, o Hangar é a primeira paixão que Rancho vem cantar	Paulo Anete, Laércio Queiroz
109	2010	Embaixada	BEL	O carimbó não morreu, quem canta o carimbó sou eu	Jean Negrão
110	2010	Deixa Falar	BEL	Óperas de São João, pássaros de cordão	Cláudio Rêgo
111	2010	Bole-Bole ©	BEL	Palhaços Trovadores, a poesia do riso na passarela do samba	Cláudia Palheta
112	2011	QSE	BEL	Tucuruí, a energia que vem das águas	Cláudio Rêgo
113	2011	Piratas	BEL	Praça Waldemar	Barradas, Junior Cardoso e Janildo
114	2012	Deixa Falar	BEL	Marujada é Bragantina, é paraense, é brasileira	Eduardo Wagner
115	2012	Bole-Bole	BEL	Escola, Teatro, Dança e Carnaval: ETDUFPA 50 anos	Cláudia Palheta
116	2012	Piratas	BEL	Vem ver o peso da minha experiência	Jean Negrão
117	2013	Embaixada	BEL	Ver-o-peso, ver o tempo, o portal de encantos e magia. Cenário vivo da cultura popular	Alexandre Costa
118	2013	Bole-Bole	BEL	Mestre Lucindo, uma estrela no céu de Marapanim	Cláudia Palheta
30	2013	Imperatriz	RJ	Pará, o muiraquitã do Brasil	Cahê Rodrigues
119	2014	QSE	BEL	Sou Pará força de bamba, a riqueza dessa terra é a grandeza dessa gente	Cláudia Palheta
120	2014	Rancho ©	BEL	Da paixão secular a um ícone bicolor, um marco a celebrar em uníssono uma história a perpetuar	Paulo Anete
121	2014	Bole-Bole	BEL	Trilogia, um canto forte na Amazônia	Vetinho e Dilu Fiuza de Mello
122	2014	Matinha	BEL	Simplesmente Eneida	Paulo Espindola, Mauricio Carvalho
123	2015	QSE	BEL	Rio abaixo, Rio acima. No Amazonas vamos navegar	Cláudio Rêgo
124	2015	Piratas	BEL	Acará, 140 anos nessa festa vou celebrar.	Jean Negrão
125	2015	Rancho ©	BEL	AP. Saga 5 estrelas bordada a ouro pelo tempo	Paulo Anete
126	2015	Matinha	BEL	Mirabaió, a encantadora ilha do Marajó	Paulo Espindola, Mauricio Carvalho e Edilberto Morais Silva

127	2015	Bole-Bole	BEL	Sambangu-ê-bumbá: é festa na Pedreirinha do Guamá	Vetinho e Delleam Cardoso
128	2016	Rancho ©	BEL	Dança das folhas na cidade das mangueiras	Paulo Anete
129	2016	QSE	BEL	Um diamante grená e branco nos 400 anos de Belém	Jorge Pantoja
130	2016	Bole-Bole ©	BEL	Belém 400 anos, a festa no Guamá já começou	Cláudia Palheta
131	2016	Piratas	BEL	Belém, com Cuíra de fazer teatro	Jean Negrão
132	2016	Xodó da Nêga	BEL	Quem vai querer? Temos tecido francês, ervas da floresta e bugigangas do chinês.	Marco Alcântara
133	2016	Grande Família	BEL	Belém de dentro pra fora	Guilherme Repilla
134	2016	Benguí	BEL	Nos Quatro Séculos de Belém, Bento Mostra a Maravilha que se Tornou a Real Trajetória de um Vencedor	Francirley Miranda
135	2016	Matinha	BEL	Olé, olá Belém. Das tuas janelas vislumbram-se os verões e invernos das 400 primaveras da bela cidade das mangueiras	Paulo Espindola, Mauricio Carvalho, Junior Cardoso e Ednaldo Trindade
RIO DE JANEIRO: 30 ENREDOS					
BELÉM: 135 ENREDOS					
TOTAL: 165					

Fonte: Da autora

O quadro acima começou a ser organizada no início do doutoramento, foi olhada e re-olhada muitas vezes, conforme recomenda a proposta método-gráfica-caleisdoscópica, resultando em reverberâncias que foram descartadas ou incorporadas à pesquisa, e se tornando, ao mesmo tempo, produto resultante e fonte em favor da tese. Parte do exercício de olhar e re-olhar objetivava chegar a uma classificação capaz de situar o tema Amazônia na história dos desfiles, mas nem separações e nem generalizações foram capazes de guardar os desfiles encontrados, pois as Amazônias vão e vêm nas avenidas do samba e, ao mesmo tempo em que se assemelham, se diferenciam por conta dos processos artísticos e das visões diferenciadas dos artistas cariocas e paraenses que as carnavalizam nas avenidas do samba.

No lugar de pensar os enredos de tema amazônico como históricos, geográficos ou folclóricos, optei por verificar o que predominou nos desfiles ao longo do período estudado e como estas predominâncias colaboraram para fundamentar a imagem da Amazônia no carnaval. Como afluentes que alimentam um rio, as predominâncias alimentam a história da Amazônia Carnavalizada, e embora tenham surgido em períodos pontuais, não são fixas, pois reaparecem diversas vezes, tanto em desfiles cariocas como paraenses. Por isso, há momentos em que os desfiles das duas cidades representam Amazônias que se distanciam uma da outra, e há momentos em que as abordagens se aproximam e até se encontram.

Diante das 165 ocorrências registradas no quadro 2, no período de 1955 a 2016, selecionei os desfiles que melhor exemplificassem a proposta das seguintes predominâncias: selva/cidade, magia, preservação e experiência, conforme segue.

4.1.1 – Do ‘Inferno Verde’ à *urbe* europeizada: as predominâncias de selva e de cidade

Em edições da década de 1950 do jornal carioca “A Noite”, disponíveis na Hemeroteca Nacional, localizei 48 vezes a expressão “Inferno Verde”. Duas delas se referiam ao desfile da escola de samba “Filhos do Deserto” – motivo da busca – e quarenta e seis vezes como sinônimo de Amazônia, cujas ênfases eram os naufrágios, o desaparecimento de pessoas e as doenças. A concepção de “Inferno Verde”, enquanto mundo assustador e devorador, tal qual a obra de Alberto Rangel, publicada em 1908, estava impregnada na percepção que a imprensa carioca divulgava sobre a Amazônia: lugar distante e perigoso, de necessário domínio por parte do Governo Federal, cuja capital ocupava ainda a cidade do Rio de Janeiro.

Voltando a pesquisa para o jornal “O Globo”, os adjetivos seguiam a mesma linha, como na notícia sobre a cheia de 1953, no Estado do Amazonas, cujo subtítulo dizia “Os seis deputados da comissão de finanças que percorreram a zona flagelada descrevem para O GLOBO a tragédia do ‘Inferno Verde’”.⁹⁰ Ou ainda, para descrever o difícil trabalho dos seringueiros noticiando que “O caboclo amazonense

⁹⁰ Fonte: Acervo O Globo. O Globo, 14 de maio de 1953, Geral, p. 6. Acesso em 19/09/2018.

é explorado por comerciantes inescrupulosos, localizados em pontos estratégicos – Os produtos nunca têm cotação para os que labutam no ‘Inferno Verde’”.⁹¹

A expressão que estampava as manchetes jornalísticas foi absorvida pelo carnaval e “Inferno Verde” foi o título dos dois primeiros enredos sobre a Amazônia apresentados por escolas de samba cariocas, sendo caso único de dois desfiles com o mesmo título, em escolas e anos diferentes, sendo a Filhos do Deserto, em 1955 e a Unidos da Tijuca, em 1956.

O samba de enredo, composto por Zinco e Darcy Caxambú⁹², para a Filhos do Deserto dizia:

“Amazônia misteriosa / Da selva verde e tão formosa / Causando inveja ao mundo inteiro / **Onde o Brasil será o primeiro / Na produção da borracha universal / Amazônia dos índios fortes /** Do alto Xingú Roncador / Da cila do Rio das Mortes / **Desafio ao desbravador** / Mais além muito distante / Em pleno seio da floresta / A valente tribo Xavante / Realiza grande festa / Em homenagem ao Marechal Rondon / Figura audaz de coração tão bom / Nos rincões do **Brasil Central / Amazonas forte e viril** / Sua fauna engrandece o Brasil / Com suas espécies de rara beleza / **Orgulhando a sua natureza** / Tem razão Quando fala o turista estrangeiro / Que na sua concepção Deus é brasileiro” (grifos acrescidos)

A letra do samba apresenta a Amazônia como “lugar dos homens fortes”; mistura o Projeto Rondon à Criação do Parque do Xingu e enfatiza as riquezas da Amazônia como importantes para encher o brasileiro de orgulho diante do estrangeiro, numa clara alusão à promoção do progresso; o mesmo progresso que levou ao delírio, e conseqüente morte, o jovem engenheiro Souto, personagem do capítulo final “Inferno Verde”, na obra de Rangel.

A grandiosidade do Amazonas e a enormidade de sua selva também são destaques no samba da Unidos da Tijuca (RJ), de 1956, que dizia: “Vejam como é grande o Amazonas / **Sua selva interminável** / Com riquezas naturais / Admirem sua fauna e sua flora / **Esta selva indevassável** / Com seus vastos seringais”.

Grandiosidade interminável e indevassável são os adjetivos que definem a entrada da Amazônia no carnaval carioca e, ainda que aponte para a presença do

⁹¹ Fonte: Acervo O Globo. O Globo, 20 de agosto de 1952, Geral, p. 2. Acesso em 19/09/2018.

⁹² Fonte: Site galeriadosamba.com.br/carnavais/filhos-do-deserto/1955/55, acesso em 05/11/2015.

desbravador e dê ênfase ao Marechal Rondon, a Amazônia carioca é predominantemente a floresta, onde a entrada do homem tem por objetivo a demarcação e a definição de riquezas. Enfrentar os perigos da selva para demarcar as riquezas brasileiras da Amazônia era atitude louvável, justificada pelo progresso necessário, propagada pelos noticiários da capital e cantada pelo carnaval carioca.

O carnaval paraense também cantava o progresso da Amazônia, mas passava bem longe da selva. A glória não era a produção de borracha e sim como tal produção modificava a paisagem de Belém, a tornando uma metrópole cujo perfil urbano seguia os moldes europeus.

As primeiras Amazonas do carnaval paraense, ambas no ano de 1958, cujos desfiles foram “Antônio Lemos, sua vida e sua obra”, do QSE, e “Monumentos da cidade de Belém”, do Boêmios da Campina, valorizavam o urbano das construções arquitetônicas que davam a Belém aspectos de metrópole.

Como já dito no capítulo sobre o samba de enredo, até o início da década de 1950 (RJ) e da década de 1960 (BEL) as escolas costumavam desfilar apresentando mais de um samba, e entre as composições havia as que cantavam a escola, as que cantavam atualidades, as que cantavam amores, e uma ou duas que falavam do tema que a escola estava apresentando.

No ano de 1958, o Boêmios da Campina apresentou nove sambas para o tema “Monumentos da cidade de Belém”; dentre os quais destaco a composição de Otávio Godinho e Cardoso Cruz, intitulada “saudação à Belém” que dizia:

Belém, oh! Minha Belém / **Cidade** fagueira / Belém, oh! Minha Belém
/ Fostes berço de heróis / Belém, acolhedora e altaneira / Rincão da
pátria brasileira / Orgulho de quem tanto te quer bem / **Teu povo é
forte bravo / Teu progresso é colossal** / Cidade simples de belo
colorido / És um altar a se debruçar / Sobre as águas calmas que te
beijam / Da bela e formosa Guajará (**grifos acrescidos**)

A ênfase está em Belém enquanto cidade, cujo progresso é colossal onde habita um povo forte e bravo. A Natureza presente na formosa baía do Guajará está a favor da cidade e não como elemento natural pertencente à selva. Com relação ao tema do QSE “Antônio Lemos, sua vida e sua obra”, faz-se necessário o registro de

que Antônio Lemos foi o grande responsável pela urbanização da cidade, originada durante a economia gomífera.

Segundo Nazaré Sarges,

Antônio Lemos entendeu que reformar era construir *boulevards*, quiosques, arborizar a cidade, instalar bosque, embelezar praças e erigir monumentos, calçar ruas, dotá-las de iluminação elétrica e bondes, concentrar a venda de alimentos em mercados e recolher mendigos da cidade em asilo (SARGES, 2010, p. 181).

A Amazônia das escolas de samba paraenses era uma cidade construída aos moldes parisienses, mas que não se apartava da região em que se situava, bem ao contrário, se posicionava como a metrópole da Amazônia. Durante a intendência de Antônio Lemos, “Belém tentou tornar-se bem mais europeia do que amazônica” (SARGES, 2010, p. 200).

Ao se pensar sobre estas Amazônias cariocas e paraenses, desfiladas na década de 1950, é possível configurar que a carioca se fortalece enquanto floresta, que mesmo repleta de riquezas é assustadora; é a Amazônia que instiga o desejo de conquista, mas que requer coragem para enfrentar sua imensidão selvagem. Já a Amazônia Paraense se posiciona como metrópole, que exhibe com orgulho, seus monumentos europeizados e homenageia um dos grandes responsáveis por tal monumentalidade – o Intendente Antônio Lemos.

Para Rubim Aquino e Luiz Sérgio Dias (2009), os sambas de enredo compõem um rico mosaico da História do Brasil. A respeito de sambas que versam sobre episódios ou personalidades da história, notadamente da história política, os autores não se eximem em demonstrar que algumas obras estavam afinadas com a propaganda política, inclusive as de Getúlio Vargas e da ditadura brasileira.

No entanto, os autores também chamam atenção para o fato de que não somente os governos se beneficiaram das escolas de samba, como as escolas, ao incorporarem ideias amplamente divulgadas, estariam não exatamente trabalhando em favor dos governos, e sim pegando carona nos acontecimentos a fim de alcançar, mais rapidamente, a compreensão do público aos seus temas de desfiles e sambas. Desta feita, é possível perceber que, em desfiles cuja ênfase é a

homenagem às cidades, eventos e personalidades, inclusive personalidades políticas, as escolas de samba conseguem favorecer os seus desfiles em diversos aspectos que podem estar na conquista de apoios financeiros ou mesmo na prevenção a possíveis intervenções. Ao longo de suas trajetórias as escolas cariocas se dedicaram a versar sobre a História do Brasil e, nessa mesma linha, as paraenses passaram a versar sobre seu lugar e suas gentes.

Vale ressaltar que durante o Estado Vargas, na década de 1930, havia uma orientação para que as escolas apresentassem sambas que exaltassem o Brasil da época, adotando enredos cívicos ou históricos. Segundo Fabio Ponso e Nivaldo Esperança,

Durante muito tempo, houve um senso comum que atribuía a exigência dos temas patrióticos ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão responsável pela censura e propaganda na ditadura do Estado Novo de Vargas. Mas foi apenas no governo Dutra, já durante a vigência da democracia, que as escolas de samba receberam a determinação expressa de incluir no regulamento dos desfiles a obrigatoriedade de enredos com motivos nacionais.

Na época, a ideia de se utilizar as agremiações como instrumentos de educação das camadas populares se reforçava cada vez mais. Para o poder público, as escolas deveriam apresentar enredos que divulgassem valores “civilizados”, evitando referências às suas raízes africanas. Assim, o que estava sugerido desde 1938 tornava-se explícito em 1947: os enredos não apenas deveriam versar sobre motivos nacionais, mas teriam que obedecer a “finalidades nacionalistas”, acentuando um paradigma que só foi abolido em 1997. (Fonte: Acervo O Globo. Carnaval e poder: do nacionalismo na era Vargas até o império dos bicheiros. Acesso em 24/03/2019)

É possível observar que a representação da Amazônia nas escolas cariocas tem certa reverberação na criação dos desfiles das escolas de samba de Belém. O desbravamento da Amazônia presente em ‘Inferno Verde’ da “Filhos do Deserto” (RJ), em 1956, teve na década de 1960, a sua versão paraense nos anos de 1965 e 1969, quando a Embaixada do Império Pedreirense, ‘pegando carona’ nas ações e projetos do Governo Federal para ocupação da Amazônia, desfilou a “Amazônia é Brasil” e “Desbravamento da Amazônia”, respectivamente.

Assim também o Boêmios da Campina, em 1969, em “Exaltação ao Projeto Rondon”, cantou as ideias de integração da Amazônia no samba de Walter Mesquita

e Cesar Brasil, atribuindo ao povo a responsabilidade dos feitos do progresso, tornando-o um povo cheio de 'brasileirismo' a progredir,

Desperta Amazônia querida / Tu terás nova vida / Com o Projeto Rondon / Na campanha de integração / Brasileirismo que deixou de ser lirismo / E hoje é realidade [...] **Amazônia é um mundo novo / Que não pode regredir / Era a alma do povo / Que estava a pedir** / Cantemos o que a vida nos ensina / Esta é a homenagem dos Boêmios da Campina. (*negritos acrescidos*)

Já em 1966, quando Belém completou 350 anos de fundação, e as escolas partiram desse mesmo tema para realizar seus desfiles, o foco voltou-se novamente para os aspectos urbanos e construtivos da cidade, como no samba do “Boêmios da Campina”, composto por Zeferino Santos, Walter Mesquita e Haroldo Costa, que dizia:

Castelo aqui chegou / A 12 de janeiro, em 1616 / Aliando-se ao povo de tupinambá / Eis a realização que fez / No dia seguinte / Construiu o forte do presépio / No lugar mais belo e pitoresco / Lado a lado uma casa singela / Como ato de fé cristã / Ele fez também uma capela / E foi assim / O começo da povoação / A semente da cidade / Do meu coração / Hospitaleira, igual não há / Santa Maria de Belém do Grão-Pará.

O samba de Álvaro de Barros para o Rancho seguia a mesma linha de abordagem sobre a fundação da cidade, ao cantar: “Foi em 12 de Janeiro / De mil seiscentos e dezesseis / Que Francisco Caldeira Castelo Branco / Fundou a nossa cidade – Belém”; mas deixava os aspectos urbanísticos desta fundação guardados no passado do antigo bairro da Cidade Velha, para exaltar edifícios e monumentos da Belém que orgulhava o Brasil, ao cantar,

Belém, cidade velha do passado / Relíquia que o tempo não desfaz / Não ficou no esquecimento / Cresceu / **Com seus lindos edifícios / Majestosos monumentos** / Cidade bela / De um povo gentil / Capital modesta / **Orgulho do nosso Brasil** (grifos acrescidos)

Os primeiros registros carnavalescos para com a Amazônia revelam predominâncias bem antagônicas no Rio de Janeiro e em Belém do Pará. Para os cariocas, ela é o lugar dos perigos do ‘inferno verde’, conforme propagado em seus jornais, onde se destacam as tragédias, que devem ser enfrentadas em nome de

sua riqueza, cujo orgulho é nacional. Já para os paraenses, o foco principal é Belém, enquanto cidade monumental, cuja urbanização se molda à francesa, como uma ‘Paris n’América’, o orgulho local.

Estas predominâncias da selva enquanto orgulho de riqueza nacional perante o mundo, representada no carnaval carioca, e de cidade construída aos moldes europeus, enquanto produto dessa riqueza, por parte do carnaval paraense, se estabelecem nos primeiros desfiles, durante as décadas de 1950 e 1960, e se mostram recorrentes ao longo da história amazônico-carnavalesca, criando também uma dicotomia da Amazônia brasileira enquanto orgulho universal que, para os cariocas, está LÁ na distante selva, e de Amazônia paraense, de orgulho local, da cidade onde se vive o AQUI.

4.1.2 – No imaginário das lendas, a predominância da magia

No ano de 1970, o carnaval carioca retorna às entranhas da Selva sob uma perspectiva diferente das abordagens assustadoras. Ao desfilar “Lendas e mistérios da Amazônia”, criado por Clóvis Bornay, a Portela abriu uma espécie de portal do encantamento amazônico ao carnaval, predominância que registra a maior incidência de Amazônias do Rio de Janeiro até hoje, com nove ocorrências.

Os versos do samba portelense⁹³ trouxeram para a avenida uma das mais famosas narrativas sobre a Amazônia, expondo a justificativa mitológica para o nascimento do rio enquanto cantava “Dizem que os astros se amaram / E não puderam se casar / A lua apaixonada chorou tanto / Que de seu pranto nasceu rio e o mar”. E seguia enfatizando a lenda das mulheres guerreiras que deu nome ao rio, antes chamado de Santa Maria de Mar Dulce e Rio de S. Francisco, ao dizer “Quando chegava a primavera / a estação das flores / Havia uma festa de amores / Era tradição das Amazonas / Mulheres guerreiras / Aquele ambiente de alegria / Só terminava ao raiar do dia”.

Os trabalhos de Romero Ximenes (2000) e de Neide Gondim (1994) mostram que o mito grego das mulheres guerreiras, chamadas Amazonas, atravessou o mar

⁹³ Composição de Catoni, Jabolo e Waltenir. Fonte: encarte impresso do CD “Carnaval 2004”. Acervo da autora.

na bagagem dos europeus que por aqui encontraram a história de um reino de mulheres que viviam às margens do grande rio. A associação entre os mitos batizou o rio, a floresta e também a história que foi carnavalizada na avenida carioca, consagrando a Portela campeã e inaugurando a descoberta da Amazônia pelos caminhos da magia no carnaval carioca.

O carnavalesco Alexandre Louzada⁹⁴, à época com 12 anos, morador de Niterói/RJ, disse que o samba portelense foi o primeiro que chamou sua atenção para o que seria um samba de enredo: um samba que conta uma história. Alexandre, que por ocasião da entrevista, já havia visitado diversos estados da Amazônia e realizado três enredos sobre o tema somente no Grupo Especial, disse que não assistiu ao desfile de 1970, mas ficou tocado pelo samba. Afirmou que o mesmo é “uma síntese de quase todo o universo lendário amazônico”. Segundo ele, a partir de 1970, as lendas amazônicas tomaram conta dos desfiles das escolas em Niterói (RJ), pois a Portela revelou diversas histórias e somente uma delas virava enredo de uma escola menor.

A emoção que alcançou Alexandre pela audição, no caso de Jair Mendes – artista do Festival de Parintins no Amazonas – chegou por conta do tema. Jair, artista autodidata que desde os 14 anos de idade confeccionava bois em Parintins e que deu início ao processo de movimentação das alegorias, em 1970, por ocasião do desfile, morava no Rio de Janeiro, onde trabalhava como arte finalista em uma agência de propaganda e assistiu a Amazônia da Portela, ao vivo, na Avenida Presidente Vargas. Segundo Jair, naquele momento foi tomado por um pensamento: “pôxa, eu sei fazer melhor que isso!”.

Perguntei a Jair o que exatamente ele queria dizer e, em sua resposta, ele expressou o fascínio pelas alegorias, mas também certa decepção de ver a águia estática, pois queria vê-la bater as asas. Na ocasião, dividiu sua opinião com dois portelenses, que imediatamente o advertiram de que, sendo da Amazônia, ele não poderia entender de carnaval, ao que o mesmo completou: “Lá de onde venho não tem escola de samba, mas tem boi”. Jair chegou a trabalhar na Portela entre 1970 e 1972, mas, sem conseguir realizar suas ideias.

⁹⁴ Entrevista realizada com o carnavalesco Alexandre Louzada em 22 de dezembro de 2017, Barracão da Mocidade Independente de Padre Miguel – Cidade do Samba / RJ, em parceria com Gustavo Melo.

Imagem 21 - 1970, Portela, Alegoria abre-alas Águia



Fonte: Site gresportela. Acesso em 04/12/2018

De volta a Parintins, em 1975, ele introduziu as alegorias na apresentação do Boi Garantido, sendo que as alegorias do boi ele criou com movimentos. Em 2001, Jair recebeu, em Parintins, a visita de Alexandre Louzada, que o convidou a trabalhar nas alegorias da Portela no enredo de 2002: “Amazonas, esse desconhecido, delírios e verdades do Eldorado”. Assim, 32 anos após refletir sobre a águia portelense, Jair produziu a maior águia que a Portela já apresentou em um desfile; ela batia asas, mexia a cabeça, abria o bico e cantava enquanto avançava em direção às arquibancadas. Uma águia portelense inspirada no gavião real da Amazônia.

Imagem 22 - 2002, Portela, Alegoria abre-alas Águia



Fonte: site PEDROMIGAO. Acesso em 04/12/2018

As alegorias portelenses chamaram a atenção de Jair Mendes a tal ponto que o artista as introduziu no Boi de Parintins. Posteriormente as inovações desenvolvidas por ele, em Parintins, despertaram a atenção do carnaval carioca para o que vinha sendo realizado na Amazônia. Dessa maneira a arte parintinense de dar movimentos às alegorias foi introduzida no carnaval carioca. Nesse sentido, é possível pensar que a circulação de artistas do Festival de Parintins no carnaval do Rio de Janeiro, tem início quando “Lendas e mistérios da Amazônia” chamou atenção de Jair para a representação do seu lugar em desfile. Distantes em suas regiões e diversos em suas manifestações: o boi e o carnaval foram reunidos em lendas amazônicas.

Segundo Maria Laura Cavalcanti (2001), foi nos anos 1990, quando o Bumbá de Parintins alcançou projeção nacional, que “uma maneira inteiramente nova de confeccionar alegorias chamou a atenção dos artistas do carnaval carioca”. Desde então, carnavalescos cariocas têm assistido ao festival e importado não as técnicas utilizadas pelos artistas parintinenses, mas os próprios artistas, que, tão logo finalizem o trabalho dos Bumbás, deslocam-se para os barracões do Rio de Janeiro. Joãozinho Trinta, em seu desfile de 1996, “Aquarela do Brasil”, da Unidos do Viradouro, apresentou carros alegóricos inteiramente confeccionados e movimentados por artistas de Parintins. Os carnavalescos cariocas Fran Sérgio, Mauro Quintaes e Alexandre Louzada, em entrevistas concedidas em favor desta tese, foram categóricos em afirmar que, atualmente, as escolas de samba do Rio de Janeiro não abrem mão de ter equipes inteiras de Parintins em seus barracões.

No que tange às aproximações entre o Rio e a Amazônia, o ano de 1973 registra um fato inédito: o Salgueiro/RJ e o QSE/BEL realizaram desfiles em homenagem a Eneida de Moraes, valorizando sua trajetória enquanto jornalista, escritora e apaixonada declarada pelo carnaval das escolas de samba.

No Rio de Janeiro, o desfile “Eneida, amor e fantasia” foi desenvolvido pelos carnavalescos Maria Augusta Rodrigues e Joãozinho Trinta; em Belém o desfile “Eneida sempre amor”, proposto por João de Jesus Paes Loureiro, foi realizado pelo carnavalesco e professor do curso de arquitetura da UFPA Luiz Fernando Pessoa e pelo então estreante, seu aluno, carnavalesco Neder Charone. O Salgueiro já se distinguia das demais escolas cariocas por conta de seus carnavalescos advindos

das escolas de Belas Artes do Rio de Janeiro; o QSE de Belém começava a se destacar por reunir compositores e carnavalescos advindos da Universidade Federal do Pará.

Semelhante ao que ocorreu entre a visão de floresta e a visão de cidade das amazônias cariocas e paraenses, no período de 1950, as 'Eneidas' dos dois carnavais mostram sensíveis diferenças entre a brasileira e a paraense. Na visão universal do Salgueiro, ela se destacava por seu trabalho com o carnaval carioca, notadamente na obra "história do carnaval carioca". Obra, que inclusive, foi enredo do mesmo Salgueiro, em 1965. O samba salgueirense de 1973 propunha enaltecer a mulher que veio do norte para enriquecer o carnaval nacional, conforme se observa no samba composto por Geraldo Babão, que dizia:

O povo sambando / Cantando a melodia / Salgueiro traz o tema Eneida, amor e fantasia / A mulher que **veio do Norte** / Para o Rio de Janeiro / Com ideia genial / Em busca da glória / Na literatura nacional / Expoente jornalista / Suas crônicas são imortais / Foi amiga dos sambistas / Fatos que não esquecemos jamais / Coração puro e nobre, foi benquista / Entre ricos e pobres / É famoso o seu Baile de Pierrôs, / Onde a Colombina procura o seu amor / A escritora de lirismo invulgar / **Enriqueceu o folclore nacional / Hoje o mundo a conhece / Através da história do carnaval / É açai / É tacacá / Coisa gostosa lá do Pará** (Geraldo Babão, 1965).

Já o samba do QSE, composto por João de Jesus Paes Loureiro e Simão Jatene, opera como um lamento de saudade por conta de sua partida recente e aciona obras da autora, que valorizam aspectos regionais. Em "Banho de Cheiro", Eneida recordava que, em sua infância, apreciava Sabá (personagem da narrativa), em sua venda de banho da felicidade no Mercado do Ver-o-Peso, em Belém. O Ver-o-Peso ganha conotação de força e dor nos versos do samba,

Com dez metros de saudade / Fiz a minha fantasia / Vai um guizo de tristeza / Na camisa da alegria / Quem São Eles, quem foi ela? / Que a voz do povo anuncia / Eneida, sempre livre / Eneida, sempre flor / Eneida, sempre viva / Eneida, sempre amor / Recortei na lua nova / Serpentinhas e poesia / Trouxe a estrela da manhã / Confete na noite fria / Quem São Eles, quem foi ela? / Que a voz do povo anuncia / Eneida, sempre livre / Eneida, sempre flor / Eneida, sempre viva / Eneida, sempre amor / Eneida, sempre livre / Eneida, sempre flor / Eneida, sempre viva / Eneida, sempre amor / **No tempo triste e calado / Vejo a esperança vazia / Ver o peso desta noite / Ver o peso deste dia / Quem São Eles, quem foi ela? / Que a voz do povo anuncia / Eneida, sempre livre / Eneida, sempre flor / Eneida, sempre**

viva / Eneida, sempre amor / Eneida, sempre livre / Eneida, sempre flor / Eneida, sempre viva / Eneida, sempre amor (João de Jesus Paes Loureiro e Simão Jatene, 1973)

Ver o peso da dor da perda de Eneida, equiparado a ver o peso, no sentido de aferir o mesmo, no mercado mais tradicional de Belém, é coisa que no carnaval paraense faz todo sentido e no Rio de Janeiro, não. Em 1975, a Portela reuniu em “Macunaíma, herói de nossa gente”, as referências da literatura e do cinema na elaboração imagética de seu desfile, ao trabalhar com a obra literária de Mário de Andrade e com as imagens do filme de Joaquim Pedro de Andrade, protagonizado por Grande Otelo, mostrando que a intertextualidade de linguagens se faz presente na construção dos desfiles carnavalescos. Em Macunaíma, a floresta amazônica é carnavalizada três vezes: pelo próprio autor, pela versão cinematográfica e pelo desfile da Portela.

A magia da floresta também se atrelou aos tesouros escondidos, notadamente o ouro. Assim foi “O homem do Pacoval”, Portela/RJ, em 1976; em que Hiran Araújo criou um ‘mundo de ilusão’ na Ilha do Marajó, reunindo, sob uma mesma atmosfera, os nativos Aruãs, os invasores e os colonizadores, conforme o samba de Noca, Colombo e Edir Gomes,

Voando / Nas asas da poesia / A Portela em euforia / Vive um mundo de ilusão / E vem cantar / Os mistérios da Ilha de Marajó / Uma história que fascina / Vem do alto da colina do Pacoval / Sob o poder de Atauã / O seu povo evoluindo / Nas crenças, costumes e tradições / E o deus sol / Era figura de grandeza / A mãe Tanga a pureza Era símbolo da vida dos Aruãs / Belzebu o rei do mal / Era festejado em cerimônia especial / Lá, lá, lá / Lara que seduzia / Pela magia do seu cantar / E os Aruãs que felizes viviam / Não ha explicação no seu silenciar / O seu tesouro foi a causa da invasão / Mas os tempos se passaram / Veio a colonização / Viveram nesse recanto de beleza / Catarina de Palma e outros mais / Terra abençoada pela natureza / Com suas festas tradicionais / Vaquejada, boi-bumbá / Vem o gaiola vou viajar

Seguindo a linha dos tesouros, em um desfile que reuniu caravelas portuguesas, Pedro Álvares Cabral, os Incas, as Amazonas, Lara, Pororoca e o desbravamento nacional, a Imperatriz/RJ, em 1977, trouxe a sua primeira fábula amazônica, no desfile “Viagem fantástica às terras de Ibirapitanga”. Conforme vemos no samba de Walter da Imperatriz, Carlinhos Madrugada e Néelson Lima,

Partiram caravelas de Portugal / Em busca de riquezas / Das terras descobertas por Cabral / Seguindo por caminhos verdejantes / Chegam às terras dos Incas / Uma paisagem colossal / Guainapac era seu rei / Filho do Sol Coroado / Era só de ouro e prata / Seu palácio encantado / Iludida a expedição / Do tesouro tão sonhado / Alcançam as montanhas de vidro / E surge o país enamorado / Ibirapitanga que esplendor / Mulheres guerreiras em orgia / Borboletas em cores e a lara / Deusa do encanto e magia / Seguem o rio Amazonas / Despontam no Eldorado / Que tinha um rei todo em ouro / Poderoso, estimado / Chegam à foz os navegantes / A pororoca, beleza sem igual / **Vibram com tanta riqueza** / Um fato marcante / **Do desbravamento nacional.**

Mesmo em abordagens mágicas ou lendárias, os desfiles por vezes, viam-se forçados a propagar as ações governamentais. Nesse sentido, destaca-se o episódio vivido por Martinho da Vila para o enredo “Araunã-açu”, da Vila Isabel, em 1974. Aclamado em quadra, o samba foi censurado pelo governo federal e impedido de ser o hino daquele ano, ainda que tenha se tornado sucesso gravado posteriormente, em 1977, no LP “canta, canta minha gente”, do referido artista. Os versos do samba de Martinho diziam:

A tribo dança e o Grande Chefe / Pensa em sua gente / Que era dona / Desse imenso continente [...] Estranhamente, o homem branco chegou / Pra construir, pra progredir, Pra desbravar / E o índio cantou / O seu canto de guerra / Não se escravizou / Mas está sumindo da face da terra / Aruanã, Aruanã-Açu / É a grande festa de um povo do Alto Xingu

No lugar do samba de Martinho criticava as ações do Governo Federal dizendo que o progresso contribuía para o desaparecimento dos povos indígenas, o samba que desfilou foi o de Paulinho da Vila e Rodolpho de Souza, cuja letra exaltava a Transamazônica, tornando Aruanã-açu uma festa para comemorar o progresso que chegava ao irmão distante, conforme segue,

A grande estrada que passa reinante / Por entre rochas, colinas e serras / Leva o progresso ao irmão distante / Na mata virgem que adorna a terra / O uirapuru, o sabiá, a fonte / As borboletas, perfumadas flores / A esperança de um novo horizonte / Traduzem festa, integração e amores / Lá, lá, laiá, lá, laiá / Lá, laiá, lá, laiá (bis) / Ô, ô / Noite de festa na praça da aldeia / Dançam em pares índios Carajás / E lá no céu brilha a Lua cheia / Iluminando os mananciais / Raça morena que / desbrava a mata / Canta a beleza do alto Xingu / Adora lendas, rios e cascatas / Pois isso é Aruanã-açu / Tem seringueiro, tem pescador Índio guerreiro que também é caçador.

É válido frisar que, neste período, no qual a presidência da república era ocupada pelo general Emilio Garrastazu Médici (1970-1974), o Estado brasileiro intensificou ações de ocupação territorial por meio dos Planos Nacionais de Desenvolvimento (PNDs). O momento foi marcado pela repressão militar e pela euforia desenvolvimentista que deu início a diversos projetos como por exemplo, a Rodovia Transamazônica, a Usina Hidrelétrica, em Tucuruí e a instauração da Companhia Vale do Rio Doce, em Carajás. Nesse contexto, as agressões ao meio ambiente eram minimizadas ou se justificavam pelo necessário avanço do progresso. Como ocorreu anteriormente com as explorações de madeira, de borracha e outras riquezas regionais, as ações governamentais militares na Amazônia não consideravam o destino e a qualidade de vida da população.

As cidades amazônicas que hoje fazem parte do acervo dos desfiles carnavalescos foram se constituindo, historicamente, às margens dos rios que cortam a região, e também a partir de projetos que ambicionavam o seu crescimento. Segundo Bertha Becker, “Elas cresceram através de surtos, via de regra não consolidados, que apesar de não se desenvolverem, se credenciaram essenciais para o conhecimento da Amazônia” (BECKER, 2013, p. 11). Exatamente por concordar com a autora é que classifico os desfiles que versam sobre cidades e pessoas que se destacaram nestas cidades como desfiles de tema amazônico.

Em matéria sobre a expansão da cultura cacaueteira, o jornal O Globo, no dia 29 de maio de 1981, exibiu os resultados considerados positivos de seis anos de trabalho do Programa Diretrizes para a Expansão da Cacaucultura Nacional – PROCACAU, cujo título “Cacau: nova alternativa para a economia da Amazônia”, ressaltava a importância da volta do fruto ao seu solo de origem. Em um dos sambas mais marcantes de sua história, a Mangueira/RJ, de 1979 criou o desfile “Avatar, a selva transformou-se em ouro”, exaltando a cultura cacaueteira baiana sem deixar de afirmar a Amazônia enquanto região de origem do fruto, conforme o samba de Tolito, Ananias e Elmo José dos Santos (Rato do Tamborim),

Tem mulata pessoal / Na colheita do cacau / Amazônia foi a região /
Onde surgiu / Incentivando a indústria Cacaueteira / Como fonte de
riqueza do Brasil / E na Bahia / Onde o braço forte / Na lavoura

prosseguiu / Motivado pelos bravos camponeses / No trabalho poderoso / Do Brasil (Tolito, Ananias e Elmo José dos Santos (Rato do Tamborim, 1979).

Na década de 1970, as escolas de samba de Belém, a exemplo do que já vinha acontecendo no Rio de Janeiro, desde meados de 1950, tornaram-se atraentes para pessoas que até então não tinham envolvimento com as mesmas. Segundo Neder Charone⁹⁵, o QSE, à época sob a presidência de Luiz Guilherme Pereira, convidou poetas, músicos, advogados e artistas que formavam a nata da cultura paraense para fazer parte de seu carnaval, marcando a entrada da elite social paraense na escola de samba. A partir de então, frequentar festas nas escolas de samba passou a ser uma atividade valorizada pelo meio social local, em encontros que davam às escolas características de clubes sociais onde as pessoas se preparavam elegantemente para ir. Foi naquele momento, como vimos, com o desfile “Eneida sempre amor”, de 1973, que João de Jesus Paes Loureiro e também Neder Charone deram início à sua história no carnaval paraense.

Para dizer quem é João de Jesus Paes Loureiro seria necessário mais que um item de uma tese dedicada às Amazônias do carnaval. Professor, gestor, idealizador e fundador de diversas instituições em favor da cultura amazônica. Este trabalho conta com as colaborações do professor-doutor durante todo o percurso, mas neste momento adoto a definição que ele mais gosta de fazer de si mesmo: Paes Loureiro é um poeta. Poeta de amores declarados a pessoas e ao universo mitológico de encantados da Amazônia. Poeta de gentes, poeta da gente, poeta de carnaval.

‘Eneida’ garantiu o campeonato de 1973 para o QSE, e Paes Loureiro propôs, para 1974, “Marajó, ilhas e maravilhas”, trazendo com ele todo o imaginário que já o acompanhava, modelado visualmente por Luiz Fernando Pessoa. O Quem São Eles “fez brotar no rio da rua essa bela encantaria que o Marajó simboliza, entre o Amazonas e o Mar” (LOUREIRO, 2014, p. 39). O samba, com letra de Paes Loureiro e música do Maestro Waldemar Henrique, foi o primeiro do QSE, a ser gravado no Estúdio Rauland, pioneiro em gravações musicais em Belém. Waldemar uniu samba

⁹⁵ Entrevista concedida a autora dentro do projeto de extensão universitária “Artes Carnavalescas”, em 15 de dezembro de 2012.

e carimbó – ritmo frequente na Ilha do Marajó – para musicar a poesia de Paes Loureiro na narrativa de criação do mundo marajoara, conforme segue:

“Antigamente / Não havia noite / Não havia dia / Nem o verbo amar /
Não havia nada / Nessa madrugada do meu rio-mar / Até que o sol
virou boto / Pois sobre o rio desceu / Fecundou a lua / No leito da
pororoca / E Marajó nasceu”

Ao mesmo tempo em que diz que não havia nada, nem noite, nem dia e nem o verbo amar, diz que havia uma madrugada e um *rio-mar*, onde vivia um sol e uma lua. Entretanto, o que chama atenção para a não existência de um lugar, que pela própria narrativa ‘parece’ existir, é a ausência do **verbo amar**, que chega a partir da transformação do sol em boto.

O boto é um dos mais conhecidos encantados⁹⁶ da Amazônia. Os poderes a ele atribuídos vão de protetor de peixes e pescadores a sedutor que, transformado em moço sedutor, desperta o desejo das mulheres e as engravida. “O boto é um encantado da metamorfose por excelência, expansão de uma espécie de êxtase dionisíaco, que deixa as mulheres fora de si mesmas, fazendo-as esquecer todas as normas para seguir somente o impulso ardoroso desse ser de puro gozo” (LOUREIRO, 2000, p. 200).

A transformação do sol em **boto**, para que este descesse sobre o rio, e fizesse da lua a mulher com a qual teve início o **verbo amar**, gerando a existência do próprio mundo, é o que Paes Loureiro chama de “momento de personificação da alegoria do amor” (LOUREIRO, 2000, p. 200), em que a fecundação da **lua-mulher** pelo **sol-boto** faz com que o **rio-mar**, antes testemunho de ‘nada’, estronde em **pororoca**. No leito de intenso movimento de amor entre o sol, que é ao mesmo tempo cetáceo e homem, e a lua, ao mesmo tempo mulher, é que se dá o nascimento do mundo.

Tendo o mundo nascido em encanto, o QSE seguiu cada vez mais amazônico, com “Cobra Norato, pesadelo amazônico”, em 1976; Largo de Nazaré, fantasias do passado, em 1977; e Teatro da Paz – 100 anos de arte no Pará, em 1978. Mas não somente o QSE reunia poetas na criação de sambas de tema amazônico. Em 1975, o “Boêmios da Campina” apresentou “O muiiraquitã e as

⁹⁶ Sobre esse conceito, ver MAUÉS (1999), citado no Capítulo 5, Item 5.1.

amazonas”, com samba de Paulo André e Ruy Barata⁹⁷, que iniciava como se estivesse escrevendo a carta de Carvajal ao Rei de Espanha, na qual revelou a existência e o fascínio das Amazonas, conforme segue,

“Senhor meu rei / do que eu sei agora vou contar / meu valor não desmereça / nem permita que eu me esqueça de paginar / Muiraquitã, sendo pedra tinha verde cor / verde selva, verde vaga, toda verde verdejada de verde amor / guerreiro eu sou / juro que sou / mas quando vi não resisti / Muiraquitã luz da manhã debrucei-me nela / depois parti, mas vou voltar / quem deve amor, amor quer dar / por isso vou / vou voltar pro meu rio-mar / Tupã é quem manda no mundo / no homem quem manda é cunhã / quem manda no samba é campina do verde do Muiraquitã”.

O guerreiro espanhol rendeu-se aos encantos das Amazonas, entregando a elas o seu amor e confessando-se fragilizado diante de sua magia.

Em 1975, um desfile que será explanado no capítulo 5, sobre a “A Festa do Círio de Nazaré”, o grande mistério de fé do povo paraense, trouxe um samba que estreitou os laços afetivos entre cariocas e paraenses. Os versos “No mês de outubro / Em Belém do Pará / São dias de alegria e muita fé / Começa com intensa romaria matinal / O Círio de Nazaré”⁹⁸, ultrapassou os limites dos desfiles carnavalescos e passou a ser cantado todos os anos no cortejo artístico ‘O Auto do Círio’⁹⁹, encenado em Belém nas ruas do bairro da Cidade Velha. Evento que ocorre desde 1993, na sexta-feira que antecede o Círio de Nazaré.

⁹⁷ Filho e pai respectivamente, autores de diversas canções, algumas imortalizadas pela voz de Fafá de Belém, como *Pauapixuna* e *Foi assim*. Ruy Barata era poeta e professor da UFPA.

⁹⁸ Composição de Aderbal Moreira, Dario Marciano e Nilo (Esmera) Mendes. Fonte: encarte impresso do CD “Carnaval 2004”. Acervo da autora.

⁹⁹ “O Auto do Círio” foi criado em 1993 pelas professoras da Universidade Federal do Pará, Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky, instigadas pelo então reitor da instituição, Marcos Ximenes, a fazer em Belém, um espetáculo que marcasse a época do Círio e entrasse para o calendário de eventos da cidade, semelhante ao espetáculo ‘Paixão de Cristo’, em Nova Jerusalém, Pernambuco. Nos primeiros anos, foi organizado pelas professoras e dirigido por Amir Haddad, especialmente vindo do Rio de Janeiro para exercer a função, por conta de seu reconhecido trabalho com o teatro de rua, dando ao espetáculo a forma de um cortejo dramático. Em 1996, Miguel Santa Brígida assumiu a função de diretor, imprimindo novas características ao cortejo, ao inserir elementos marcantes das escolas de samba brasileiras no mesmo, fazendo com que, a partir de então, o evento se tornasse carnavalesco sem deixar de ser teatral. Esse formato predomina desde então, ainda que outra pessoa assuma a função de diretor. Em 2009, a direção foi do ator e diretor Hudson Andrade. De 2010 a 2013, de Beto Benone. Em 2014 e 2016, do ator e diretor Adriano Furtado. Em 2015, do ator e professor da ETDUFA, Jorge Torres. Em 2017 e 2018 do também ator e professor da ETDUFPA, Cláudio Didimano. Assim como aconteceu com Miguel Santa Brígida, todos os que exerceram a direção cênica do Auto do Círio, foram assistentes de direção em edições anteriores.

O próprio cortejo em homenagem ao Círio e à Santa foi convertido em enredo no ano de 2007 pela A.C. “Xodó da Nêga”/BEL no enredo “Xodó da Nêga celebra o ‘Auto do Círio’ no drama, na fé e no carnaval”. A sinopse foi criada por Miguel Santa Brígida¹⁰⁰, o desfile desenvolvido por Marco Alcântara e o samba composto por Alcyr Guimarães¹⁰¹. A letra do samba que dizia “nós somos um só corpo, no drama e procissão”, anunciava que, no Cortejo, anjos, santos, orixás e encantados ocupam o mesmo plano espacial, irmanados na homenagem à Santa.

O conceito de carnaval devoto, proposto por Isidoro Alves (1980), para pensar o Círio de Nazaré enquanto festa que reúne o sagrado e o profano simultaneamente, referido por Santa Brígida (2014) sobre ‘O Auto do Círio’, se acentuou ainda mais no desfile do Xodó da Nêga, que em sua proposta homenageava a Festa do Círio, a Santa e a grande manifestação de fé dos paraenses por meio do espetáculo realizado para louvar a Santa.

O carnavalesco Marco Alcântara, responsável por desenvolver o desfile, que nunca havia sequer assistido ao espetáculo “Auto do Círio”. Para tanto, ele contou com a ajuda de parte do elenco que forneceu referências visuais por meio de fotografias além de narrativas. Parte do elenco fez-se presente no desfile. Dentre as recomendações estava a de que a imagem da santa era representada somente por seu manto. As diretrizes foram seguidas pelo artista, conforme se observa na alegoria da imagem 23.

Fontes: SANTA BRÍGIDA, 2014 e Jornal Beira do Rio. Edição Especial 20 anos de Auto do círio, setembro de 2014.

¹⁰⁰ **Miguel Santa Brígida** é ator, diretor teatral, carnavalesco e professor da UFPA. Atuou como membro de comissão julgadora em concursos do Grupo Especial das Escolas de Samba em Belém em 1990 no quesito comissão de frente e do Grupo de Acesso no Rio de Janeiro, em 2009, 2010, 2011 e 2012, no quesito evolução. No Império do Samba Quem São Eles, atuou como coreógrafo, diretor de harmonia e carnavalesco, sendo autor do enredo “O maior espetáculo da terra”, de 1994, em que sagrou-se campeão. Foi também carnavalesco na Embaixada Pedreirense, além de Assessor Técnico da LIESB (Liga das escolas de samba de Belém) e comentarista do concurso Rainha das Rainhas do Carnaval Paraense. Fonte: Acervo do artista.

¹⁰¹ Alcyr Guimarães nasceu em Muaná, na ilha do Marajó. É biomédico, compositor, cantor e domina diversos instrumentos musicais como piano e violão. Participou de diversos grupos musicais em Belém, como Manga Verde (1985) e Grupo Oficina (1989). No carnaval estreou em 1986, com o samba de enredo para o enredo “A caminho do Arco-íris”, na escola de samba “Arco-íris”, em parceria com Lula Miranda e Fernando Gogó de Ouro. Suas composições já foram cantadas em desfiles do Quem São Eles, da Embaixada, da Mocidade Olariense e da Matinha. Fonte: OLIVEIRA, 2006.

Imagem 23 - Carnaval 2007, Xodó da Nêga BEL, Carro 2: A fé dos Paraenses
Com detalhe para o manto sem a santa, no centro da berlinda



Fonte: Imagem captada de transmissão televisiva

Na rua, durante o Auto do Círio ou durante sua elaboração no Auto do Círio carnalizado do desfile da 'Xodó da Nêga', homens, santos, encantados e orixás encontram-se no plano da cosmovisão carnavalesca. Essa visão, em sua força excepcional, une "todos esses elementos heterogêneos" (BAKHTIN, 1981, p. 115) em uma mesma rua, "O teatro da alma", onde o profano e o sagrado vivem Nazaré.

4.1.3 – 'O verde tá se acabando com o progresso que chegou': a predominância de preservação

As críticas às ações governamentais que agrediam a natureza amazônica, repreendidas em "Araunã-açu", 1974, conforme abordagem anterior, tornavam-se mais frequentes ao passo em que o país começou a se libertar das amarras da censura. Em sambas de enredo e em visualidade de suas alegorias, os artistas do carnaval deliravam para criações capazes de refletir sobre a preservação da Amazônia.

Imagem 24 - Carnaval 1983, Mocidade/RJ. Mocidade defende a natureza

GRANDE RIO

Publicado em 17/02/1983, PÁGINA 01, O GLOBO

Carnaval alegre da Mocidade defende natureza agredida



Uma alegoria ecológica. Uma fábula, em versão tropical brasileira e atualizada, que protesta contra os danos da civilização descontrolada. Bem antes do carnaval, mas no mesmo período. Este é o carnaval que a Mocidade Independente de Padre Miguel apresenta. Um carnaval alegre e festivo, que começa mostrando os efeitos do Xingu antes do advento da colonização, "quando o Xingu era o Xingu". Fases para transformar-se depois para revelar a natureza e a cultura, a natureza e a cultura com uma visão.

O carnaval da Mocidade Independente, em outras, é uma fábula com começo, meio e fim que será ilustrada com três grandes alegorias, já em fase final de acabamento no laboratório da arte, para o carnaval de março da Praça Cristo. Um carnaval que já começou bem, exibindo os efeitos do período com um abraço acolhedor em que apresenta a vida da floresta e mostra um futuro e um fim. Um cenário que simboliza a luta.

"Como era verde o meu Xingu", o tema do carnaval, simboliza a luta, a resistência, a luta e a luta. Uma alegoria que está quase pronta, faltando as últimas retoques finais.

ANTES DO INÍCIO

Depois do abraço, precedido por uma cantoria de fronte fechada por cacipós, o desfile segue, passo a passo, didaticamente, como propõe o carnavalista da Mocidade Independente, Fernando Pinto, um tema que por certo simboliza a luta humana e pela natureza.

O tema de Fernando Pinto começa com a natureza que mostra o Xingu à época da colonização, antes do aparecimento da floresta brasileira, mostrando os primeiros passos. Um país verde e fértil e suas tribos, os primeiros passos que foram feitos no sentido de defesa e proteção, e as primeiras transformações culturais das comunidades.

A partir disso, passo a passo, mostra os efeitos da colonização, a natureza e a cultura, a natureza e a cultura, a natureza e a cultura, a natureza e a cultura.

de primeira mão na obra. O carro é, em outros, um carro decorado com colchas de seda, sendo em si um automóvel, uma geladeira e outros produtos de consumo, acoplado ao carro de cima, uma alegoria é a maior representação de Fernando Pinto, já que nos momentos está decorado.

... Mas como os carros se encaixam nos carros, tudo bem. Até mesmo, em outros pontos. Para isso, como com o carnaval de a Mocidade Independente se encaixa no carnaval de Rio de Janeiro.

Um carro mais simples, porém, com uma alegoria, desfilando, como Regina Krieger, representando a "Ecológica" e outros temas. Uma alegoria. Este carro do desfile mostra a Alegria da Boa Fama, dos lábios, da beleza e do prazer.

MÃE NATUREZA

O desfile começa com uma alegoria com um cenário que mostra "A Mãe da Mãe Natureza" com o título "Mãe da Mãe Natureza".

Uma alegoria, Fernando Pinto ilustra uma alegoria que simboliza a natureza e a cultura, a natureza e a cultura, a natureza e a cultura, a natureza e a cultura.

Uma alegoria, Fernando Pinto ilustra uma alegoria que simboliza a natureza e a cultura, a natureza e a cultura, a natureza e a cultura, a natureza e a cultura.

A OBRA DO BRANCO

"Deu a hora do Xingu". Com esta frase, acompanhada pelo ritmo, a obra se inicia a transformação da natureza pela chegada do homem branco. A introdução da civilização no Xingu se dá "de forma silenciosa e silenciosa", explica Fernando Pinto.

Enquanto isso o desfile passa por uma transformação de formas e de cor. Os valores de verde passam a ser substituídos pelo amarelo de ouro, do brilho das pedras, pedras e representando a vida, a beleza, a natureza e a cultura.

Tudo isso está representado no desfile através da obra, uma alegoria "A Mãe da Mãe Natureza". É a vida de toda a chegada



algumas das mais belas alegorias da Mocidade Independente mostram a fauna da floresta amazônica




O carnavalista Fernando Pinto explica ao ser entrevistado

Se sobre alegorias, os índios estão não esquecidos

Fonte: Acervo Digital O Globo. Acesso em 04/12/2018

A imagem 23 ilustra matéria jornalística sobre o enredo da Mocidade/RJ, proposto pelo carnavalesco Fernando Pinto¹⁰², onde o próprio artista procura explanar sua ideia para uma Amazônia onde o progresso alcançasse as tribos sem que os indígenas fossem dizimados, ou que sua cultura fosse esquecida. No desfile “Como era verde o meu Xingu”, o carnavalesco criou uma fábula para mostrar a luta dos Txukahamãe pelo território do Xingu, onde os indígenas desenvolviam sua própria tecnologia sem agredir a natureza, e onde a “mãe natureza se revoltava

¹⁰² **Luis Fernando Pinto** (Recife 1945 - Rio de Janeiro 1987) foi diretor teatral, cantor e carnavalesco, tendo iniciado no Império Serrano em 1971. O gosto por combinações de flores, frutas, cores e temas que misturavam brasilidade e ficção fez com que desenvolvesse um estilo particular de fazer carnaval. Fernando ficou conhecido como o carnavalesco tropicalista. Conquistou 2 campeonatos cariocas, entre eles o “Ziriguidum 2001, carnaval nas estrelas”, para a Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1985. Em 1983, o carnaval da Mocidade “Como era verde o meu Xingu” virou exposição de arte. Seus adereços desceram das estruturas dos carros alegóricos e foram para a Galeria César Aché. Fonte: Acervo O Globo Digital. Acesso em 04/04/2019.

contra o vilão maior: o homem branco e sua civilização¹⁰³. Tudo bem ao estilo que caracterizou Fernando Pinto como carnavalesco tropicalista.

O samba que cantava o lamento do paraíso invadido e destruído, nos versos de Paulinho Mocidade, Dico da Viola, Tiãozinho e Adil, foi um dos mais cantados naquele carnaval, e alertava: “Oh Morena / Morada do sol e da lua / Oh morena / O Paraíso onde a vida continua / Quando o homem branco aqui chegou / Trazendo a cruel destruição / A felicidade sucumbiu / Em nome da civilização”.

A Mocidade foi aclamada campeã pelo público e conquistou o prêmio “Estandarte de Ouro”, do Jornal O Globo, mas o título ficou com a Beija-Flor e seu desfile “A grande constelação das estrelas negras”, de Joãozinho Trinta.

Em Belém, no carnaval de 1979, o QSE desfilou “Delírio Amazônico”, criado por Neder Charone, reunindo à magia amazônica, as festas e os prejuízos ambientais causados pelas ações governamentais que, em nome do progresso, acentuavam a poluição e o desmatamento. O samba de enredo, composto por Davi Miguel, elabora uma narrativa que reúne as ações do Governo Federal, aspectos da natureza e festas, costurados por reflexões sobre o que vinha se tornando a vida na Amazônia a cada nascer do dia

A noite boiando do fundo das águas / E o dia das entranhas da floresta / O cantar da passarada / Acorda a planície para a grande festa / É o despertar da aurora / De um futuro promissor / **Roda a engrenagem do progresso / Que dá a terra o seu valor** / E como é lindo / O encontro das marés / Horto de samambaias / Aningas e mururés / O misticismo, a ladainha e a procissão / Os mastros festivos / Com o povo cantando o refrão / Maneiro pau ô ô / Maneiro pau / ‘Quem São Eles’ este ano / Canta a Amazônia Legal / Agora vejo chaminés distantes / E a fumaça fazendo desenhos no ar / **Tratores e caçambas basculantes / Barcos pesqueiros tirando as riquezas do mar** / Oh! Minha Amazônia / Com teu solo tão fecundo / No conceito das nações / És o celeiro do mundo / Água encheu, maré vazou / O verde está se acabando / Com o **progresso que chegou (negritos acrescidos)**

O carnavalesco Neder Charone apresentou alegorias que trouxeram a natureza revestida de brilho espelhado com papel alumínio. Para ele, “esse era o grande delírio! Esse olhar ambicioso pra cá, como se tudo que existisse fosse

¹⁰³ Fonte: Acervo O Globo. O Globo, 11/02/1983, caderno Grande Rio, p. 8. Acesso 22/10/2018.

riqueza material, que pudesse ser convertida em dinheiro”. A afirmativa de Neder cabe bem na proposição de William Thomas Mitchell (2015) de que “os historiadores de arte podem “saber” que as imagens que estudam são apenas objetos materiais que foram marcados por cores e formas, mas eles frequentemente falam e agem como se as imagens tivessem sentimentos, vontade, consciência, agência e desejo” (p. 168), para chamar a atenção para o conjunto de alegorias representando COBRA, PEIXES e BÚFALO, criados pelo artista para dar formas visuais ao seu delírio.

O samba não cita uma cobra espelhada, dotada de barbatanas na cabeça, que emerge do fundo do rio, mas a cobra se mostrou ativa, falante e integrada à narrativa, sem a necessidade de ser citada textualmente, alcançando o que Mitchell (2015) pontua como intenção da imagem de ter “direitos iguais aos da linguagem e não simplesmente serem transformadas em linguagem” (p. 168).

Imagem 25 - QSE, carnaval 1979, Carro Cobra



Fonte: Cedida por Neder Charone

Já a alegoria que representava os PEIXES, remetia ao fenômeno da piracema, mostrando grandes esculturas de peixes com as cabeças para cima, nadando contra a maré das águas com o objetivo de se reproduzir, ou, na perspectiva do enredo, nadando contra a maré do progresso e dos 'barcos pesqueiros, tirando a riqueza do mar'.

Imagem 26 - QSE, carnaval 1979, Carro Peixes



Fonte: Cedida por Neder Charone

Enquanto a cobra se erguia e os peixes tentavam 'escapar' para a sobrevivência, o búfalo se mantinha teimosamente sentado, não se rendendo aos vaqueiros que, na cena do desfile, o puxavam para que se "levantasse" e deixasse o seu lugar para que o progresso assumisse o seu posto. No "Delírio Amazônico" era necessário ter consciência de humanos, astúcia de cobra, persistência de peixes e força de búfalo para resistir às frequentes ações que avançavam contra a vida na Amazônia.

Imagem 27 - QSE, carnaval 1979, Carro Búfalo sentado



Fonte: Cedida por Neder Charone

Segundo Paes Loureiro (2007), “não é a simbolização que cria a realidade objetiva, mas é a realidade que estimula e aciona o processo simbolizador, pelo qual essa realidade é também, mudada, aprendida, compreendida e integrada em um sistema comunicacional” (p. 13). As alegorias de papel alumínio e palha, apresentadas no enredo “Delírio Amazônico”, não alcançaram a nota máxima, pois, segundo o próprio carnavalesco, tal material não era resistente à chuva que caiu durante o desfile, o que comprometeu o acabamento das mesmas, mas acionaram todo o processo simbolizador do enredo que criticava a agressão sofrida pela região com os avanços do progresso.

Para Charone, o enredo “Delírio Amazônico” tinha uma questão muito afetiva, porque lhe deu substância para diversos outros enredos que desenvolveu depois, como “Brasil, o Pará é teu futuro”, do Arco-íris, em 1989, em que começava com as lendas e terminava com uma nave espacial, e questionava aquele futuro que estava sendo pensado para aquele lugar onde nascera. “Aquela região sempre foi íntima pra mim, por causa da minha origem na margem do Rio Xingu, em Altamira, onde eu nasci”. Nesse sentido, ao criar delírios de resistência, o artista “refaz o mundo enquanto nele se refaz” (LOUREIRO, 2007, p. 75).

O Rancho de 1980 imortalizou a importância das pesquisas e do acervo preservado do Museu Paraense Emílio Goeldi, no samba de Albertino Garcia e Osvaldo Garcia “a beleza e o exotismo fascinante / Fauna e Flora dessa imensa região / Saber amar é preservar / O acervo que a natureza criou / Seria bom poder voar / Ser um gavião real / E na Rocinha pousar só pra ver / Peixe-boi, Tem-Tem, Urubu-rei / O encanto da vitória-régia / O artesanato e a madeira de lei”.

Em 1981, o QSE e o Rancho protagonizaram uma das mais famosas disputas do carnaval, apresentando desfiles que versavam sobre mitos indígenas de morte e ressurreição. O QSE com “Kuarup, sonho de uma noite encantada”, desenvolvido por Paulo Roberto Chaves Fernandes¹⁰⁴ e Osmar Pinheiro de Souza Jr.¹⁰⁵ e o Rancho com “Tuyá, pequeno índio guardião da floresta renascida”, iniciando a sequência fabulosa de enredos criados pelo arquiteto, artista plástico e carnavalesco Bichara Gaby.

Bichara Gaby, em sua trajetória como artista plástico e arquiteto, sempre utilizou elementos e formas da natureza, misturando folhas secas e sementes em composições e tomando partido das formas reveladas em tais misturas, em seus experimentos em favor da plástica. Seus desenhos em painéis e esculturas expressam traços do povo e da natureza amazônica. Nas alegorias dos enredos desenvolvidos por ele para o Rancho, é possível perceber claramente o traço que ainda hoje caracteriza o artista plástico. O carnavalesco Bichara Gaby manteve, em fantasias e alegorias, os mesmos traços do artista plástico e do arquiteto, conforme se observa nas figuras que seguem:

¹⁰⁴ **Paulo Roberto Chaves Fernandes** trabalhou como carnavalesco do Império do Samba Quem São Eles durante as décadas de 1970 e 1980. É graduado em arquitetura e urbanismo. Membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN e exerceu diversos cargos públicos na Prefeitura de Belém e no Governo do Estado do Pará, dentre os quais o de superintendente da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN), de presidente do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes de Cultura e de Secretário de Estado de Cultura do Pará - 1995 / 2006 e de 2011 até 2018. Fonte: <http://www.secult.pa.gov.br/institucional/quem-somos>. Acesso em 04/04/2018.

¹⁰⁵ **Osmar Pinheiro de Souza Jr.** (1950-2006) Arquiteto, artista plástico e professor de pintura e história da arte na Universidade Federal do Pará. Autor de um projeto para a Fundação Nacional de Arte - Funarte sobre a visualidade amazônica; membro da Comissão Nacional de Artes Plásticas. Em 1985, realiza sua primeira individual na Galeria Arte Liberal, Belém. Muda-se para São Paulo em 1986. Expôs em Cuba, Nova York e Berlim onde foi convidado a acompanhar as atividades da Hochschule der Kuenste [Escola Superior de Artes] de Berlim. Expõe na XXI Bienal de São Paulo, em 1992, e na VI Bienal Internacional de Pintura, em Cuenca, Equador, em 1998. Em 2003 cria com o pintor Marco Giannotti (1966), a Oficina Virgílio, em São Paulo, núcleo de ensino e pesquisa em arte. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9102/osmar-pinheiro>. Acesso em 24/05/2016.

Imagem 28 - composição de fotografias: Rancho, 1981, Abre-alas / Desenho artístico 2016



Fonte: Acervo de Bichara Gaby

A afirmação de pertencimento à Amazônia, iniciada em 1970, e o envolvimento com suas questões culturais e políticas agregadas à sua magia em 1980, resultaram na criação de desfiles que ocupam a memória dos que viveram os desfiles, no período constituído pelas duas décadas, como “a época de ouro do carnaval”. Para melhor compreender o significado dessa visão, aproximo a afirmação de Arthur Danto (2005), de que os artistas, por meio de suas representações inventam mundos que ocupam tempos e espaços nascidos de sua imaginação, das considerações de Jacques Le Goff, sobre “Idades Míticas”, que também atribui à imaginação a capacidade de criar passados e futuros, onde “as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas originais ou derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem” (LE GOFF, 1996, p. 283), para pensar o período final de 1970 e o de 1980 como a idade mítica do carnaval de escolas de samba de Belém.

Jacques Le Goff (1996), em “História e Memória”, apresenta como idade mítica um tempo guardado no passado ou expectado para o futuro. Um tempo que, ao ser referido no presente, é feito com forte predominância da imaginação. Um tempo passado, ao qual a imaginação atribui aspectos que não serão de lá deslocados, ou a um futuro imaginado com possibilidades do que ainda não foi realizado. Portanto, encontra-se na dimensão do sonho, da possibilidade, da

melhora ou da piora. A idade mítica é a idade perfeita ou desastrosa que já passou ou que ainda está por vir. Segundo o autor,

A descrição e a teoria destas Idades Míticas encontram-se em primeiro lugar nos mitos, depois nos textos religiosos e filosóficos, muitas vezes próximos aos mitos e, por fim, em textos literários que pela sua antiguidade nos transmitiram mitos, de outro modo conhecidos ou pouco conhecidos (LE GOFF, 1996, p. 284).

Le Goff apresenta o período que já passou como a “Idade do Ouro” e, para explicá-lo, exhibe diversos exemplos da presença do mesmo em distintas sociedades e diferentes momentos, associando-os à crença, à religião, às ciências e às artes. Aponta a relevância das teorias das idades míticas para a história e para historiadores porque “introduziram, no tempo e na história, a ideia de período, e, ainda, a ideia de uma coerência na sucessão de períodos, a noção de periodização” (LE GOFF, 1996, p. 319). O autor chama a atenção à presença da Idade do Ouro na contemporaneidade, em comunidades *hippies*, entre ecologistas ou economistas, como um convite a perceber que as Idades Míticas não estão mortas, mas, bem ao contrário, estão a provocar uma renovação nas mentalidades.

As colocações de Le Goff em tão diversificados contextos dão a percepção de que os “Mitos da Idade do Ouro” podem ocupar lugares permanentes na imaginação das pessoas, que no tempo presente atribuem o melhor dos tempos ao que passou. Ao mesmo tempo, esperam que um dia, num futuro que parece estar acima da realidade, possa haver um tempo tão bom ou melhor do que aquele que passou. Há inúmeras referências feitas a passados de glória ou felicidade, cujo complemento escrito é “de ouro”, como *a era de ouro do rádio* ou *a época de ouro do chorinho*, em que esse referido tempo bom pode estar no momento do nascimento ou na expectativa de um renascimento.

A compreensão dos Mitos da Idade do Ouro nas sociedades contemporâneas e essa atribuição feita ao passado, como sendo a época de ouro de determinado segmento da sociedade, abrem caminho para que possamos pensar sobre uma idade mítica na história do carnaval de escolas de samba de Belém.

Dentro de sua história que se inicia na década de 1930¹⁰⁶, a referência à “Idade do Ouro” aparece associada às décadas de 1970 e de 1980. Período que guarda a mudança do desfile da Avenida Presidente Vargas para a Avenida Doca de Souza Franco, justificada pela grandiosidade alcançada pelo carnaval. O aumento de participantes, de público e também de alegorias, deixaram os desfiles sem condições de continuarem sendo realizados na Avenida Presidente Vargas, pois a copa das mangueiras, as fiações baixas e a dificuldade de espaços para montagem de arquibancadas, concentração e dispersão não mais comportavam as pessoas e nem eram viáveis aos carros alegóricos que estavam sendo criados.

Segundo o carnavalesco Bichara Gaby¹⁰⁷, no carnaval de 1981: “Tuyá, o pequeno índio guardião da floresta renascida”, na véspera do desfile uma equipe comandada pelo próprio carnavalesco, realizou o percurso do desfile sobre o capô de um automóvel, segurando uma vara da altura do maior carro da escola, para medir os cabos elétricos que poderiam impedir a passagem das alegorias; e quando os cabos não eram desligados oficialmente, eram cortados pela própria escola de samba. Ao final do carnaval de 1981, já se discutia um novo lugar para a realização dos desfiles.

Em 1982, a Avenida Visconde de Souza Franco, no bairro do Umarizal, também conhecida como DOCA, por terminar no cais da Companhia de Docas do Pará, livre de fiações e árvores, passou a ser a passarela do desfile paraense. Segundo Alfredo Oliveira, a mudança “concedeu ao carnaval de Belém o espaço onde viveria os seus anos mais gloriosos e de renome nacional em que o público cresceu extraordinariamente” (OLIVEIRA, 2006, p. 147).

A DOCA ficava lotada em dias de desfiles das escolas e também dos blocos. Uma grande estrutura de arquibancadas e camarotes era montada e todos os ingressos eram vendidos. Nos camarotes figuravam artistas, empresários, políticos e

¹⁰⁶ Segundo Alfredo Oliveira (2006), a história das escolas de samba em Belém tem início na década de 1930, quando foram fundados o “Rancho Não Posso me Amofiná”, em 1934, no bairro do Jurunas, a “Escola de Samba Tá Feio”, em 1935, no bairro da Campina, a “Escola Mista do Carnaval”, em 1936, no bairro do Umarizal e a Escola de Samba Uzinense, em 1937, no bairro da Cremação. Das três pioneiras a única que permanece em atividade até hoje é o “Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná”, que imprime em sua história o lugar de quarta escola de samba mais antiga do Brasil, atrás somente da “Estação Primeira de Mangueira”, da “Unidos da Tijuca” e da “Portela”, no Rio de Janeiro.

¹⁰⁷ Entrevista gravada concedida a autora dentro do projeto de extensão universitária “Artes Carnavalescas”, em 10 de dezembro de 2012.

a nata da sociedade belenense. Nas áreas de concentração e de dispersão, onde não havia arquibancadas, o povão se “acomodava” como podia, assistindo aos desfiles, que começavam por volta das 22 horas do sábado gordo e terminavam depois das 8 da manhã de domingo.

Entre o povão, na companhia da família e vizinhos, estava esta pesquisadora que também recria na memória a sua história com o carnaval, como a de assistir, em 1985, a dois de seus mais emocionantes desfiles: “Amanheceu”, do Rancho, e “Sonho Cabano”, do Acadêmicos da Pedreira, em samba puxado na avenida pela cantora Fafá de Belém.

Os jornais impressos faziam ampla cobertura dos bastidores, dedicando cadernos ou páginas inteiras de notícias nas semanas que antecediam os desfiles. A coluna do EDWALDO (Edwaldo de Souza Martins), do jornal *A Província do Pará*, de 03 e 04 de março de 1987, registrou a ocupação de camarotes por diversos empresários da cidade, que lá aguardavam para assistir ao desfile de amigos e parentes nas escolas de samba, ao mesmo tempo em que dizia ter sido aquele um carnaval inesquecível de (...) treze grupos carnavalescos em doze horas de samba, e valorizava o evento no texto,

[...] não é exagero dizer – e isto podemos conferir na Doca – que não existe, na terrinha, de ano para ano, nenhum programa melhor do que o desfile promovido pela PMB. Seja saindo nas escolas, seja ocupando camarotes ou arquibancadas, ou, quando possível, sambando à beira da pista, a pedida é imperdível e irrepreensível.¹⁰⁸

Havia o reconhecimento midiático do carnaval das escolas de samba de Belém, e a cidade parava para vê-las desfilar. Quem não podia comprar ingressos se amontoava nas sarjetas da DOCA com a Rua Boaventura da Silva, e os que não iam para a Doca assistiam às transmissões ao vivo, feitas pela televisão¹⁰⁹. Os desfiles eram majestosos em número de público, de brincantes e de carros alegóricos, e essa grandiosidade numérica dos desfiles, quando hoje é recordada, é recorrentemente associada à escola de samba que surgiu e desapareceu na década de 1980 – O Grêmio Recreativo Guamaense “Arco-íris”, cuja imponência era reconhecida e anunciada em jornais como *A Província do Pará*, de 26 de março de

¹⁰⁸ Jornal *A Província do Pará*, 2º caderno, p. 5 de terça-feira 03 e quarta-feira 04 de 1987.

¹⁰⁹ Os desfiles eram transmitidos ao vivo pela TV Liberal.

1987, como na entrevista realizada com o carnavalesco da escola, Neder Charone, que dizia:

O Arco-Íris entra na Doca com cerca de dois mil brincantes, trezentos e cinquenta ritmistas na bateria, que está sob o comando de Mestre Celso, quarenta e três destaques, vinte alas, seis carros alegóricos grandes, quatro tripés e dois carros alegóricos menores.¹¹⁰

A fala de carnavalescos e participantes do carnaval daquela época, os números significativos e o resultado espetacular dos desfiles das décadas de 1970 e 1980, rememorados e registrados pela mídia, são os subsídios que uso para pensar a memória sobre o período como o da “Idade do Ouro” do carnaval paraense.

Ainda que só tenha existido durante a década de 1980, o Arco-Íris deixou marcas e opiniões controversas de que sua existência tenha sido o melhor ou o pior do carnaval de Belém, mas seu samba de estreia, com os versos ‘Pinta sete, sete cores no teu coração / Vem comigo meu bem no Arco-íris / Colorir a multidão’¹¹¹, é até hoje cantado em casas e rodas de samba. No que diz respeito aos enredos de temas amazônicos, os do Arco-íris traziam uma espécie de realidade local globalizada, falavam de uma Amazônia que parecia ser vista a partir de olhos estrangeiros.

O carnavalesco Joãozinho Trinta e o diretor de carnaval Laíla, que atuavam na Beija-Flor/RJ, foram convidados para realizar os carnavais do Arco-íris, e os carnavalescos paraenses Bichara Gaby (1984 e 1985) e Neder Charone (1986 a 1989) também trabalharam no Arco-íris, em parceria com Joãozinho em um primeiro momento e assinando seus enredos, em um segundo. Neste sentido, chamo atenção para o fato de que os títulos dos enredos de Joãozinho Trinta para o Arco-íris tenham sido utilizados anos depois em escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nestes o carnavalesco alterou uma ou duas palavras e mudou o foco, que antes estava na Amazônia, para a cidade ou escola de samba em que estava trabalhando no momento. Foi assim que “Um grande coração chamado Brasil”, do Arco-íris de 1983, virou “Um coração chamado Brasil”, do Acadêmicos da Rocinha,

¹¹⁰ Jornal A Província do Pará, 2º caderno, p. 5 de terça-feira 03 e quarta-feira 04 de 1987

¹¹¹ Composição de Herivelto Martins (Vetinho). Fonte: Encarte impresso que acompanha o CD Carnaval da Saudade, da coleção “A música e o Pará”, produzido pela Secretaria de Cultura do Pará – SECULT, em janeiro de 2000.

em 1990; e que "Do esplendor de Roma pagã ao fascínio de Belém do Pará", do Arco-íris de 1984, virou "Do esplendor de Roma ao despertar da Rocinha", da Acadêmicos da Rocinha, em 1991, e também "De Roma pagã ao esplendor da Paulicéia", da Unidos do Peruche, em São Paulo, em 1990.

Não que as escolas de samba de Belém tivessem vivenciado momentos de fartura e muita organização nas décadas de 1980. Colocar uma escola de samba na avenida sempre foi difícil, pois as angústias provocadas pela falta de recursos financeiros e pela demora das respostas de apoio de Prefeitura e Governos do Estado sempre fizeram parte de sua história. A razão para que o referido período se diferenciasse dos demais foi o sucesso e o interesse do público.

Herivelto Martins, um dos fundadores do Arco-íris, atualmente diretor da Bole-Bole, em conversa informal um dia me disse que, nos "anos oitenta", o prefeito e o governador se aproximavam do carnaval e o povo gostava de ir na quadra no dia em um deles estava, pois, para os moradores do bairro, a presença do governante era sinal de que a escola tinha prestígio. Lembrou, ainda, que o prefeito amanhecia na avenida junto com os sambistas até o fim do desfile. Mas depois os prefeitos passaram a ir lá somente para abrir o desfile e ir embora, e hoje eles viajam pra passar o carnaval em um lugar que não tenha carnaval.

Os desfiles das escolas de samba de Belém continuam acontecendo, mas algumas pessoas que viveram intensamente o que estou chamando de "Idade do Ouro", e depois dela se retiraram, atualmente costumam dizer, com "autoridade", que o carnaval paraense acabou nos "*anos oitenta*"; entre estes está Bichara Gaby. Já os que atravessaram o tempo e continuam no carnaval, acreditam no retorno do momento glorioso a cada novo ciclo de produção do mesmo, no **renascimento** a partir dos processos criadores do carnaval. A percepção da Idade Mítica coloca o tempo presente no meio do caminho. Cada novo início volta os olhos ao passado, onde já existiu o paraíso, o belo, o melhor dos mundos, e caminha entre pedras e a sentir dores, em direção ao fim que trará um novo começo, ou ao retorno perfeito que só tem início com a chegada de um novo fim.

Como forma de trazer o passado ao presente, vez por outra, as escolas ou gravadoras produzem coletâneas com sambas já desfilados. Algumas coletâneas localizadas pela pesquisa, reunindo sambas de enredo cariocas, estão sob os

títulos: “sambas de enredo inesquecíveis” e “os melhores sambas de enredo”. Em Belém, há uma coletânea em CD-ROM que reúne intérpretes de escolas de samba de Belém, como Xaxá, Théo Pérola Negra, Carlinho Sabiá, Fernando Gogó de Ouro, além dos cariocas Neguinho da Beija-Flor, Dominginhos do Estácio e Carlinhos de Pilares, cantando sambas das décadas de 1970 e 1980, produzido pela Secretaria de Cultura do Pará – SECULT, em janeiro de 2000, com o nome de “Carnaval da Saudade”. Essa saudade do melhor dos carnavais de Belém, de sua idade mítica, está preservada na memória do sambista paraense, tal como prenunciada nos versos do samba de enredo de Albertino Garcia e Osvaldo Garcia para o desfile “Canto do Jubileu” do Rancho, em 1984: “Bordada em ouro, tua história ficará”.

O período de 1980, cujo início foi dedicado a cantar a preservação da Amazônia no Rio de Janeiro, finalizou de forma melancólica e saudosa para o carnaval paraense. No entanto, é possível configurar que o mesmo manteve sua predominância de preservação quando, ‘em ouro’, deixou bordada a história deste carnaval amazônico em nossa memória.

4.1.4 – Entre o que se vê e o que se sente: a predominância da experiência

Alexandre Louzada possui três desfiles sobre a Amazônia em seu currículo: “Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram... Lá no Guaporé”, para a Grande Rio em 1997, baseado na história do estado de Rondônia; “Amazonas, esse desconhecido! (Delírios e verdades do Eldorado Verde)”, para a Portela, em 2002 sobre a história do estado do Amazonas, abarcando principalmente Manaus e Parintins; e “Macapaba: Equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo” para a Beija-Flor em 2008, sobre o estado do Amapá.

Louzada externou o valor sensorial na criação carnavalesca destas Amazônias¹¹². Sensações acumuladas desde a infância, quando o samba de enredo “Lendas e mistérios da Amazônia”, da Portela, em 1970, chamou sua atenção; na alegria de desfilar como um “deus sol” na primeira ala da Portela, em 1976, no

¹¹² Em entrevista concedida em 22/12/2017.

enredo amazônico “O homem do Pacoval”, sobre a ilha do Marajó; e, finalmente, nas as imersões que viveu em diversas viagens que fez para desenvolver seus desfiles.

Segundo Louzada, estar em diferentes lugares da Amazônia, em contato com sua natureza, ouvindo as histórias que suas gentes contam, colaborou para que ele passasse a ter muito respeito por tudo que envolve a região. Para ele, “carnavalesco tem que acreditar nas histórias que o povo conta e tem que acreditar primeiro na fantasia”. No processo criativo de “Macapaba: Equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo”, Beija-Flor/RJ, 2008, o carnavalesco recorda que teve alguns embates com alguns amapaenses mais próximos ao processo, que não entendiam que Amapá era aquele que ele queria mostrar.

Louzada literalmente embrenhou-se na Amazônia amapaense para ver os lugares com o olhar da fantasia, pois “se você usa a fantasia como propulsão pra esse vôo, você vê ela em todos os lugares”. Ao relatar um passeio sobre o Rio Matapi, ele falou de navios carregados de madeira passando, e que o Amapá vivia muito de fornecer madeira picada pra fazer MDF, mas que não queria falar disso. Queria falar do Rio Matapi por onde eles diziam que os fenícios passaram e queria principalmente “passar” por lá.

[...] eu estava lá, em um barquinho e de repente... desce muita água, a chuva é uma coisa impressionante! Dura pouco, mas é impressionante a ponto de que você pensar “eu não vou sobreviver”, mas quando passa, você vê tudo, desde uma arara até uma onça. Hoje o “Macapaba” é quase que um hino pra eles, porque o samba colaborou muito pra o enredo.

Essa afirmativa de Louzada sobre o samba de enredo do desfile “Macapaba” ter-se tornado hino em Macapá pode ser percebido quando, em 2018, a Associação Recreativa e Cultural Escola de Samba “Piratas da Batucada”, de Macapá, promoveu, em sua sede, uma festa para comemorar os dez anos de realização do referido desfile, contando com as presenças ilustres da escola carioca: o cantor oficial Neguinho da Beija-Flor, a porta-bandeira Selminha Sorrizo, e a rainha da bateria Raíssa, conforme anúncio da imagem a seguir.

Imagem 29 - Anúncio de divulgação de festa comemorativa aos 10 anos do desfile “Macapaba”



Fonte: Pagina social da A.R.C. Piratas da Batucada/Macapá.

No Capítulo 2, enquanto falei de fantasia, illustrei uma baiana do desfile “Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram... Lá no Guaporé”, Grande Rio/RJ, de 1997, cuja fantasia era uma ‘homenagem’ de Louzada à aranha caranguejeira da Amazônia. Louzada revelou que o pavor que sempre teve de aranha, foi-se convertendo em respeito conforme vivia insistentes encontros com aranhas na Amazônia.

A casa da minha irmã em Rondônia era uma dessas palafitas, por dentro era tudo direitinho, meu pai sempre deitado num sofá que era tipo um beliche, ele em cima e eu embaixo, a gente assistindo televisão, minha irmã com o Alexandre (sobrinho) no colo e de repente meu cunhado joga uma toalha pesada, molhada, muito encharcada nos meus pés e fala “isso aqui é porque aqui é muito calor”, e varreu aquela toalha dos meus pés depois. Eu só soube que era uma aranha que estava próximo aos meus pés depois que chegamos em Manaus pois minha irmã foi procurar a outra – e até isso eu sei, elas só andam em pares – e ela tava lá atrás do armário.

Quando eu fiz “Macapaba”, que eu tava fazendo uma matéria pra Globo, entrando numa palafita daquelas, num passeio pela copa das árvores, nesses hotéis de selva, e quando eu apontei: “isso aqui é uma pupunheira”, uma aranha saltou em cima de mim. Tinha uma aranha pra onde eu apontei. Eu acho que eu seria capaz de me deparar com uma onça e sentir aquele medo normal de um ser humano. Mas essa coisa com a aranha é tão grande...

Como ele mesmo afirmou, passou a ter respeito pelas coisas da floresta, por sua grandiosidade e “força mágica”, presente até mesmo entre seus menores

habitantes. Segundo Louzada, respeito é a palavra que melhor define a ala das baianas. Fantasiando a ala mais respeitada das escolas de samba com aquilo que lhe causava temor, o carnavalesco produziu um perfeito exemplo de conversão semiótica (LOUREIRO, 2007), no qual o medo é visto com respeito, e esse respeito pelos mistérios das matas, veste o respeito maior das escolas de samba, a ala das baianas. Louzada atrelou aos relatos que colheu enquanto pesquisava para a criação dos enredos, os mistérios por ele vividos, em experiências que promoveram uniões de emoções e reflexões sobre o mundo amazônico.

A letra do samba de enredo de 1997 que diz “Essa mata tem segredos / Que o homem não consegue desvendar / É um mundo de encanto e magia, **perfume** e fantasia / Cicatriz que a Amazônia fez chorar”¹¹³, chama atenção para o fato de que mesmo os mistérios não desvendados ou não compreendidos da Amazônia podem ser carnavalizados pelo viés das sensações experimentadas, posto que, da amplitude da floresta que apequena o homem, passando pelos mais diminutos habitantes como a aranha caranguejeira, até o cheiro (perfume) e a fantasia que a própria mata propicia, há uma experiência capaz de revelar uma nova Amazônia em carnaval. A proximidade com o lugar, que propiciou a união do que os olhos vêem e compreendem com o que o corpo e espírito sentem, mesmo sem compreender, caracteriza a predominância da experiência amazônica enquanto narrativa do carnaval das escolas de samba.

Quando, em 1998, o Salgueiro fez do Festival de Parintins o ponto focal de seu enredo, em “Parintins, a ilha do boi bumbá Garantido e Caprichoso, Caprichoso e Garantido”, proporcionou a visão do espetáculo de Parintins dentro do espetáculo das escolas de samba, contribuindo para o engrandecimento de ambos, pois, o espetáculo de Parintins se tornou muito mais conhecido. Mas o fato de ter incorporado maciçamente os artistas de Parintins na confecção de suas alegorias, ao mesmo tempo em que fez da arte parintinense o motivo de seu desfile, colocou a cidade de Parintins na avenida carioca em tema, forma alegórica e reconhecimento do fazer desse artista amazônico em foco nacional. Não mais a selva, não mais o selvagem, eram os artistas locais criadores de formas amazônicas que

¹¹³ Composição de Sabará, Muralha, Jarbas da Cuíca e Grajaú.

atravessavam a Marquês de Sapucaí, os verdadeiros conhecedores de seus mistérios.

Esboçando uma comparação entre as diversas experiências aqui relatadas, posso inferir que tais experiências imergiram os carnavalescos cariocas nos mistérios da floresta, de modo que passaram a vê-la não somente como ‘Inferno Verde’, e sim como lugar capaz de usar seu mistério e sua magia para proteger-se dos invasores. Correlativamente, a imersão dos carnavalescos paraenses em busca da compreensão do lugar e seus habitantes pela “veia” sensorial vai um pouco além, pois se dá não somente por experiências como também pela vivência de seu cotidiano, notadamente por parte dos artistas que utilizaram seus talentos para valorizar a Amazônia e também o seu carnaval.

O caminho carnavalesco do tema Amazônia a fez assustadora e mágica, selvática e metropolitana, isolada e desbravada, ameaçada e preservada, em diálogos com jornais e livros que embasaram as criações de seus desfiles. Mas foi somente quando os carnavalescos passaram a utilizar a sua própria experiência (sentida e vivida) na Amazônia em favor dos desfiles, que a ‘floresta assustadora’, suas cidades, sua magia e as ameaças sofridas foram redescobertas como partes de um mundo maior, rejuntado pela cultura amazônica. Esse desenho se tornou mais forte durante a década de 1990, atingindo seu ápice no desfile de 1998 da Beija-Flor de Nilópolis-RJ com “Pará – O Mundo místico dos Caruanas nas Águas do Patu-anu”, em que a escola levou para a avenida não somente a carnavalização da magia, mas a própria magia personificada na presença da Pajé marajoara Zeneida Lima¹¹⁴; e reuniu selva, cidade, magia, preservação e envolvimento experimentado em um mundo maior rejuntado pela cultura amazônica.

A partir do ano 2000 pode-se perceber reelaborações dessas predominâncias em abordagens já apresentadas anteriormente, mas que se atualizam em discursos e recursos técnicos e tecnológicos. Os descobrimentos passam a ser vistos como

¹¹⁴ Zeneida Lima nasceu em Soure, na Ilha do Marajó. Morou no Rio de Janeiro dos 17 aos 44 anos quando voltou ao Pará e reencontrou a pajelança cabocla praticada na Ilha do Marajó. É escritora e compositora. Publicou sobre sua trajetória na Pajelança no livro “O Mundo Místico dos Caruanas da Ilha do Marajó”; A Estranha; Lendas da Amazônia; Perigo na Floresta; O Mosquito Dengoso; O Recado do Papagaio; Dona Chica a Protetora da Floresta Amazônica. O livro “O Mundo Místico dos Caruanas da Ilha do Marajó” inspirou o carnaval da Beija-Flor, em 1998 e o filme “Encantados”, de Tizuca Yamazaki, que estreou em 2018. Fontes: www.caruanasdomarajo.com.br; www.cinemanoescurinho.com.br

ocupações e invasões, o progresso como exploração, e o que era tido como meramente ‘fantasioso’ passa a ser visto como ‘sagrado’ (sacralizado). Assim como a história da humanidade é revista e reescrita, a história amazônico-carnavalesca também se reelabora em níveis de reconhecimento e pertinência.

Depois do desfile sobre o Pará, a Beija-Flor cantou Manaus, em 2004, e Macapá, em 2008, seguindo a mesma receita de pedido de respeito à natureza e à cultura. Sobre “Macapaba, equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo”, de 2008, Alexandre Louzada, que estava à frente da comissão de carnaval, defendeu que a Amazônia mimetiza seus segredos em sua própria umidade como forma de proteger-se, e escolhe o momento de suas revelações. Em Macapá, a comissão de carnaval da Beija-Flor encontrou e revelou ao mundo um beija-flor chamado “brilho de fogo”. Acasos como esses valorizam ainda mais os processos pois dão ao enredo a oportunidade de revelar segredos amazônicos em desfile.

Em Belém, a partir do ano 2000, quando o prefeito Edmilson Rodrigues inaugurou o sambódromo, batizado de “Aldeia Cabana de Cultura Amazônica Davi Miguel”, os desfiles se convencionaram cada vez mais amazônicos, como é possível observar no quadro 1. No ano da inauguração, que coincidia com as comemorações dos 500 anos do descobrimento, ou ocupação do Brasil, e as escolas de samba cariocas criaram enredos ligados ao tema, a “Embaixada do Império Pedreirense”, apresentou o enredo “Pará, sua história e encantos nos 500 anos do Brasil”, no qual propôs reflexões sobre o lugar da Amazônia na história do Brasil, expondo várias das predominâncias aqui elencadas, conforme se observa no samba do músico e compositor paraense Alcyr Guimarães,

Se o tempo navegou comigo nas bajaranas / e o coração bateu assim
tão paraoara / Nos quinhentos anos de um Brasil por onde vou? /
Nesse oceano vejo um rio que ainda sou / Tantas caravelas,
carimbós e siriás / a Serra Pelada, Araguaia e Carajás / E quem
quiser me devastar pelas queimadas / Em meu socorro toarão as
Marujadas / Pele cabocla, branco, índio e africano / e o açaí nascido
aqui é tão cabano / E assim os europeus de minhas ruas / Nos
azulejos e nas luas / Minha mata a sorrir / Enfim! Entre sacis e
corredeiras / A Embaixada da Pedreira mostra que resisti / A naus
catarinetas aportaram / Os minerais que nos levaram / O que será de
meu porvir? / Pajé, sairé, boi-tinga / A cultura e seus encantos /
Berlinda do meu Círio / Olha a virgem com seu manto / Borracha
cobra grande, Grão Pará minha memória / A estrela da bandeira é
parte da tua história.

A letra criada por Alcyr Guimarães questiona o lugar do Pará em quinhentos anos de história do Brasil, fala de “vergonhas” que deviam ser brasileiras, mas que não entram na história do país e, por fim, lembra que a estrela que representa o Pará na bandeira também é parte da história de um povo que não se separa de sua cultura ao questionar seu futuro: “o que será de meu porvir? Pajé, sairé, boi-ginga, a cultura e seus encantos, Berlinda do meu Círio, Olha a virgem com seu manto”.

Em 2001, o “Acadêmicos da Pedreira” reuniu em um mesmo enredo, mitos, homens, o Círio de Nazaré, o mercado do Ver-o-Peso – com suas comidas e mandingas – e alguns dos mais renomados artistas paraenses. Um cotidiano envolvido em fantasia vivido no desfile “Pará, maravilhas da cultura popular”, que trazia as Amazonas na comissão de frente e no início da narrativa, conforme o samba de Antônio Carlos Xaxá e Ademir do Cavaco:

Amazonas guerreiras, viviam às margens do rio-mar / Com lanças de fogo abrem a passarela para o Acadêmicos passar / No cantar do uirapuru a floresta se encanta / Curupira, cobra-grande, boitatá / Matinta que a noite assoviou / Adormece para Guaraci chegar / Do alto da colina vitória régia caiu nos braços de lacy / Onde o boto sedutor tem jeito namorador / Rei Lucindo é carimbo / Seu Setenta boi bumbá / Siriá de Cupijó / Meu maestro é Waldemar / No Pará, barro é arte do paracuri / No Círio de Nazaré, Abaeté com a feira do Mirirti / ervas cantos e mandingas / Da minha terra o Ver-o-peso tem / Comidas típicas, viração é coisa de Belém / Na Aldeia da cultura popular, a Pedreira faz o povo delirar.

Dois eventos finalizam esta coleta: o primeiro sobre o desfile da Imperatriz Leopoldinense/RJ, em 2013 intitulado “Pará - O Muiraquitã do Brasil. Sob a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”, dos carnavalescos Mário Monteiro, Kaká Monteiro e Cahê Rodrigues, e o segundo sobre as comemorações dos 400 anos de Belém, em 2016, tema único dos enredos de todas as escolas.

Durante a transmissão televisiva do desfile da “Imperatriz Leopoldinense”, em 2012, o intérprete oficial da escola, Dominginhos do Estácio, pediu a benção de Nossa Senhora de Nazaré e mandou um ‘alô’ para Belém e para o governador do Estado, Simão Jatene. Os paraenses que assistiam ao desfile já desconfiaram que viria enredo sobre o Pará no próximo ano, e não deu outra.

A Imperatriz/RJ promoveu toda a aproximação possível com Belém por meio de contatos com o Governo do Estado, que a encaminhou em duas direções específicas: ao autor do livro “Carnaval Paraense”, Alfredo Oliveira; e à escola de samba mais antiga da cidade, o Rancho Não Posso me Amofiná. O carnavalesco Cahê Rodrigues esteve presente na sede do Rancho, onde diversos compositores paraenses puderam participar das eliminatórias que elegeram um samba paraense para participar da final, na sede da escola, no Rio de Janeiro. Não deu para os paraenses, mas o samba campeão, composto por Me Leva, Gil Branco, Tião Pinheiro, Drummond e Maninho do Ponto, logo caiu no gosto dos sambistas.

O desfile contou com a presença de personalidades como Fafá de Belém e Gaby Amarantos, mas surpreendeu negativamente o paraense mais atento quando o carro alegórico que representava o Theatro da Paz trazia a cúpula do Teatro Amazonas, da cidade de Manaus. O livro *Abre-alas*, de 2013, mostra que o equívoco já estava feito desde a ficha técnica da referida alegoria, que descrevia “a cúpula central representa o ornamento de ventilação interna do Theatro, base para o grande lustre em estilo neoclássico com influência barroca” (*Livro Abre Alas 2013*, Segunda, p. 226). No mesmo livro, a baía do Guajará é chamada de Guarujá. Na área dedicada às referências consultadas pelos carnavalescos estão listados o livro de Alfredo Oliveira, “Carnaval Paraense”, três catálogos da PARATUR (órgão oficial de turismo) sobre o Círio de Nazaré e o trabalho de Sônia Ferraro Dorta e Maria Xavier Cury sobre a Plumária indígena brasileira. O equívoco e as raras publicações consultadas propiciam breve reflexão: conhecer/experimentar a Amazônia não é um exercício turístico, mas um mergulho emotivo-afetivo nem sempre alcançado.

O segundo evento é o carnaval que comemorou os 400 anos de fundação da cidade, e no qual as oito escolas do Grupo Especial em 2016 – cada uma a seu modo – criaram enredos para homenagear a cidade. O ‘Rancho’ apresentou uma reedição do samba “Dança das folhas na cidade das mangueiras”, original de 1982; o Quem São Eles uniu seu aniversário de 70 anos ao aniversário de Belém, em “Um diamante grená e branco nos 400 anos de Belém” fazendo um meta-enredo que exaltava a longevidade de uma escola de samba da cidade quadricentenária, o ‘Piratas da Batucada’ promoveu o Grupo de Teatro Cuíra, o que para muitos, se afastava do tema central das comemorações; a ‘Xodó da Nega’ em “Quem vai querer? Temos tecido francês, ervas da floresta e bugiangas do chinês”, exaltou a

variedade do comércio da área central da cidade, que nos últimos cinco anos vem sendo tomado por lojas que ofertam bibelôs, brinquedos e tecnologias duvidosas advindas da China.

A Mocidade do Benguí fez de uma personalidade a sua homenagem com “Nos Quatro Séculos de Belém, Bento mostra a maravilha que se tornou a real trajetória de um Vencedor”. Bento Maravilha é um empresário dedicado principalmente ao mercado dos trios elétricos e carros-som. Algo semelhante fez a Escola de Samba da Matilha com “Olê, Olá Belém. Das tuas janelas vislumbram-se os verões e invernos das 400 primaveras da bela cidade das mangueiras”; “Olê Olá Belém” é trecho de uma canção de Alcyr Guimarães, que a escola convidou para compor o samba da escola, gravá-lo e acompanhar o cantor oficial durante o desfile.

‘Bole-Bole’ e ‘Grande Família’ viveram curiosa situação em que Guilherme Repilla, carnavalesco da ‘Grande Família’, teve vetada sua ideia inicial de fazer um enredo sobre a própria festa e desenvolveu o desfile “Belém de dentro pra fora”, onde valorizava a cidade pelo acervo guardado no interior de seus palacetes. A ideia da festa, vetada pela ‘Grande Família’, foi gentilmente cedida por Guilherme Repilla, em favor desta carnavalesca-pesquisadora, que a desenvolveu na Bole-Bole do Guamá, com o título “Belém 400 anos, a festa no Guamá já começou”.

O Rancho acreditava ser o favorito ao título, mas o QSE, convicto que ocuparia o segundo lugar, impetrou recurso contra o Rancho, alegando infração ao regulamento, por ter deixado visível menos componentes do que o número mínimo permitido em sua comissão de frente. A FUMBEL acatou o recurso do QSE e o Rancho perdeu dois pontos. No entanto, a leitura e somatória das notas revelaram que o segundo lugar era do Bole-Bole. Assim sendo, o recurso do QSE fez com que o campeonato do inesquecível carnaval dos 400 anos de Belém fosse do Bole-Bole do Guamá, sob a criação desta carnavalesca-pesquisadora.

Rio de Janeiro e Belém abraçaram a Amazônica em seus desfiles, descobrindo beija-flores mimetizados deste lugar que, para os cariocas, se situa no ‘LÁ’, e para os paraenses habita no ‘AQUI’, em visões universais e locais que iniciaram nos jornais e nos livros e culminaram em experiências sensoriais com as quais os carnavalescos redescobriram a Amazônia, conforme veremos no próximo Capítulo.

5. A FORÇA DO SAMBA... PRA VIDA SEMPRE EXISTIR

Os 165 enredos encontrados, em sua maioria, já no início do doutoramento, provocaram o mesmo questionamento nas diversas vezes em que foram apresentados em salas de aula, grupos de estudos e eventos científicos: como você vai analisar tudo isso? E não sendo tudo, como vai selecionar uma amostragem?

Em busca de possíveis respostas, percorri caminhos e fiz escolhas que mudaram com o decorrer da pesquisa. Cheguei a privilegiar os carnavalescos que tinham um número significativo de desfiles sobre o tema; mas percebi que as fontes que se adequavam à análise de um desfile, por conta de seu carnavalesco, eram irrelevantes para outro. Tentei a via temporal, buscando enredos de diferentes décadas, mas, conforme demonstrei no capítulo anterior, os desfiles viajam no tempo, em ideias que atravessam as décadas. A possibilidade apresentada na qualificação, de relacionar os desfiles com os autores que se dedicavam aos assuntos carnavalizados, logo me fez ver que as divisões que eu havia cogitado – religião, projetos governamentais e aspectos culturais – não estavam, de fato, separadas quando se tratava de desfiles sobre a Amazônia.

A escolha veio por meio das experiências vividas pela artista-pesquisadora-participante, envolvida que estava por duas demandas específicas: a pesquisa e suas reverberações artísticas no espetáculo “O Auto do Círio” no ano de 2016. Neste ano o cortejo iniciava com o samba da Beija-Flor, de 1998, e a comissão de frente representava os caruanas. O diretor Adriano Furtado recomendou que eu viesse à frente, organizando a saída do cortejo e representando o papel de pajé marajoara. Exerci a função de assistente de direção e, ao mesmo tempo, encenei uma personagem, pela primeira vez no espetáculo.

A experiência me fez um corpo-habitante, um ser que respirou os sambas dos enredos: “Pará, o mundo místico dos caruanas nas águas do Patu-anu” e “Pedi pra parar parou, com a Viradouro eu vou pro Círio de Nazaré”, pelas ruas do bairro da Cidade Velha, em Belém. Ruas por onde passam o ‘Círio de Nazaré’ e também ‘O Auto do Círio’. Chão da procissão e do espetáculo carnavalizado. Dessa maneira fui agente e participante envolvida em meu próprio método-gráfico-caleidoscópico (PALHETA, 2015), que reverberou estes dois desfiles para exemplificação da tese que apresento neste capítulo.

5. 1 – Amazônia como início do mundo

“Contam que no início do mundo, somente água existia aqui. Assim surgiu o girador, ser criador, das sete cidades governadas por Aui”¹¹⁵. Foi assim, às duas horas e cinco minutos da madrugada de 24 de fevereiro de 1998, terça-feira gorda de carnaval, sob um show de fogos de artifício que anunciava o desfile e, ao mesmo tempo, a comemoração de seu cinquentenário, que a Beija-Flor de Nilópolis iniciou o desfile no qual apresentou a sua primeira Amazônia desfilada em carnaval: “Pará, o mundo místico dos caruanas nas águas do Patu-anu”, abordando a encantaria amazônica e suas crenças, dentre elas a de que o mundo principia das águas. Uma Amazônia profunda que emergiu em desfile na Avenida Marquês de Sapucaí.

O setor final deste desfile-tese é um mergulho nos mistérios mais profundos da Amazônia. Por meio dos desfiles “Pará, o mundo místico dos caruanas nas águas do Patu-anu” Beija-Flor/RJ e “Pedi pra parar parou, com a Viradouro eu vou pro Círio de Nazaré” Viradouro/RJ, analisei como foram carnavalizados alguns aspectos que marcam fortemente a cultura amazônica. Neste mergulho tornou-se fundamental a companhia de Heraldo Maués nas obras “Uma outra ‘invenção’ da Amazônia: história, religião, identidades (1999)” e “Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico (1995)”, dedicadas à religião, identidades e festas amazônicas, pois suas análises me permitiram interpretar, dessa perspectiva, as visões sobre a Amazônia presentes nos referidos desfiles.

A Amazônia inventada a que Heraldo Maués se refere parte de uma perspectiva antropológica que “privilegia algumas das histórias, das memórias, das religiões e das identidades construídas pelos próprios nativos da região [...] dando voz especialmente a índios, caboclos, pescadores artesanais e pequenos agricultores” (MAUÉS, 1999, p. 20). É por esse viés que se justifica a escolha dos desfiles acima citados, pois essa construção da Amazônia ‘pelos próprios nativos’ se torna perceptível em momentos em que a cultura amazônica ocupa o desfile, levando para o mesmo o dia-a-dia dos amazônidas, especificamente dos paraenses.

¹¹⁵ Trecho do samba de enredo composto por Alencar de Oliveira, Wilsinho Paz, Noel Costa, Baby e Marcão, para o enredo “Pará, o mundo místico dos caruanas nas águas do patu-anú” criado pela comissão de carnaval da Beija-Flor/RJ, para a referida escola, em 1998. Fonte: encarte impresso do CD-ROM “Sambas de Enredo 98”. Acervo da autora.

Um cotidiano que se destaca pela fé em Nossa Senhora de Nazaré, padroeira do Pará, cuja imagem foi achada à beira de um igarapé nos subúrbios de Belém. Igarapé é um lugar onde não se entra sem pedir licença, onde não se banha e às vezes nem se volta os olhos depois das 6 horas da tarde, pois os igarapés também são portas da encantaria. São os causos de um povo que abriga, em seus espaços, a fé e o respeito às coisas da própria natureza, para as quais oferece festas. Fés e festas com as quais também se faz carnaval.

Em “Uma outra ‘invenção’ da Amazônia: história, religião, identidades”, Heraldo Maués reúne textos resultantes de cerca de 20 anos de trabalho dedicados às investigações sobre religiões e crenças significantes na Amazônia. Revela que se trata de um livro onde não somente as impressões científicas prevalecem, mas principalmente a “visão apaixonada de um amazônida diante do tema” (MAUÉS, 1999, p. 83). Declaração mais do que adequada a este trabalho, no qual o envolvimento emotivo tem forte apelo, não somente da identificação mas, sobretudo, do pertencimento ao próprio tema, solidificando chãos para também deixar à mostra as minhas paixões pelas tantas Amazônias e pelos carnavais que, em suas imaginações e reelaborações, as têm narrado em desfiles.

Desde o princípio, Maués elucida que “não existe uma só, mas várias Amazônias”:

[...] uma Amazônia Continental, ou Pan-Amazônia, que compartilhamos com nossos vizinhos das Guianas (incluindo o Suriname), da Venezuela, da Colômbia, do Equador, do Peru e da Bolívia; as diversas Amazônias nacionais, inclusive a brasileira; dentro da concepção de Amazônia no Brasil; duas Amazônias, uma dentro da outra: a Amazônia como Região Norte, que é contida pelo conjunto maior chamado de “Amazônia Legal” (isto é, a área de atuação da Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia / SUDAM); e finalmente, as diversas Amazônias dentro de todas essas Amazônias: rios, lagos, planícies, planaltos, montanhas, florestas e campos naturais; cidades, vilas, aldeias, povoações, fazendas, plantações, roçados e áreas de extrativismo (MAUÉS, 1999, p. 83).

Estas “Amazônias dentro das Amazônias” são as que mais compartilho com o autor, neste capítulo em que as Amazônias emergem dos fundos dos rios e das florestas, de dentro de suas cidades, de suas vilas e das vidas de suas gentes em “memórias, histórias e identidades dedicadas sobretudo ao catolicismo popular e à

pajelança cabocla, posto que não há como “entender a Amazônia sem entender as religiões que nela se difundem e proliferam, inclusive as de origem africana” (MAUÉS, 1999, p. 21).

Não havendo como entender a Amazônia sem entender as suas religiões, não há como vivê-la ou reinventá-la em desfile sem experimentá-la, sem sentir o seu calor, os seus sabores, sem ter o corpo seduzido por seus ritmos, o olhar inebriado por suas cores, o ouvido invadido pelo mistério de sua vastidão de sons. O carnavalesco Alexandre Louzada declarou que desde a primeira vez que esteve na Amazônia, em companhia do pai, foi tomado pelos ouvidos, pela variedade de sons à qual se referiu como “piu”. “É muito piu! Se desligasse o carro e não se falasse, você ficava atordoado! Depois que se pesquisa é que vai diferenciando o que é macaco, o que é pássaro. A Amazônia me tomou pelos ouvidos”.¹¹⁶ A declaração de Louzada evidencia dois estágios distintos no percurso de suas criações artísticas sobre a Amazônia: atordoar-se, em um primeiro instante, e posteriormente, ter atenção para perceber e distinguir quais os seres que, possivelmente, emitem diferentes sons.

Charles Wagley (1977[1956]) registra que a primeira vez em que teve “consciência da riqueza da cultura amazônica e da necessidade de um estudo da vida do homem da Amazônia” (p. 14), foi quando desceu lentamente, de lancha, o rio Amazonas, em companhia de dois filhos do lugar: Catete Pinheiro e Dalcídio Jurandir. Para o autor, ter contado com Dalcídio Jurandir – ex-secretário na prefeitura de Itá – foi primordial ao aprendizado que se deu enquanto compartilhavam refeições na casa de um comerciante, visitavam pessoas em suas casas, frequentavam festas e bailes, percorriam roçados e viajavam de canoa para assistir a festejos rurais. Ao afirmar que as atividades que viveu em Itá, permitiram que participasse da vida do lugar “tanto quanto é possível a um estranho fazê-lo” (p. 15), Wagley evidencia a importância da experiência para o conhecimento da Amazônia e o quanto a companhia de quem conhece a região pode enriquecer tal experiência.

Essa experiência vivida por Wagley pode ser inserida em um quadro mais amplo, no qual pesquisadores estrangeiros, nacionais ou locais sucederam os

¹¹⁶ Entrevista concedida em favor desta pesquisa em 22 de dezembro de 2017.

viajantes e naturalistas que, nos séculos passados, se dedicaram a descrever a diversidade ambiental e social da região, entre os quais pode-se destacar Charles Wagley e Eduardo Galvão como os primeiros antropólogos a realizarem pesquisas sobre a vida local das comunidades caboclas e/ou ribeirinhas amazônicas.¹¹⁷ Esses diversos olhares sobre o lugar apresentam nuances e variações, de acordo com os motivos e interesses, duração e profundidade (ou superficialidade) da pesquisa, experiência pessoal do pesquisador, cujas percepções resultarão em diferentes interpretações da realidade observada e descrita, ou sentida e narrada.

Experimentar a vida por meio dos sentidos se mostra como um ponto de união entre a Amazônia e os desfiles a ela dedicados. Segundo Maria Laura Cavalcanti, (2015), o desfile de carnaval tem a capacidade de causar um “arrebatamento extático provocado pela visão sinestésica e integrada à corporalidade” (p. 119). No caso das Amazonas desfiladas, esse arrebatamento pode estar presente, não somente no desfile como nos processos criativos dos carnavalescos, pois as experiências que propiciam a integração dos sentidos podem fazer desfilar Amazonas plenamente diferentes daquelas cujas referências tenham sido somente as de registros em livros ou obras anteriores.

Imersões amazônicas permitem estreitamentos emotivos entre carnavalescos e pessoas, e, conseqüentemente, entre o que é relevante para estas pessoas: aquilo que os cerca, aquilo do qual fazem parte e aquilo no que acreditam. Na Amazônia, há um abrangente complexo de crenças do qual fazem parte santos e encantados. Os encantados são pessoas que não morreram, mas se encantaram, e vivem ‘no fundo’ de rios e lagos, em cidades subterrâneas ou subaquáticas [...] normalmente invisíveis aos seres humanos comuns” (MAUÉS, 1999, p. 92). Quando tomam a forma humana, ou de animais como cobras, botos, jacarés, e costumam ocupar as beiras de rios, os manguezais ou as faixas de areia das praias, esses habitantes são chamados de **oiaras**. Quando permanecem invisíveis, mas incorporam-se em “pajés ou curadores, durante as sessões xamanísticas e ajudam a curar doentes, são conhecidos como **caruanas** (p. 93).

¹¹⁷ Sobre o assunto, ver COSTA, 2009.

Tomar emprestado o olhar do homem local em favor de investigações e das compreensões, como fizeram Charles Wagley e Heraldo Maués, foi postura adotada pelos criadores dos desfiles elencados neste capítulo. Na criação da Beija-Flor (1998), o livro da pajé Zeneida Lima foi o ponto de partida, mas foram as viagens de integrantes da comissão de carnaval a Belém e à Ilha do Marajó, e o conhecimento compartilhado pela autora, que se fez presente inclusive nos barracões, durante a criação das alegorias e fantasias que contribuíram para que os criadores compreendessem a pajelança cabocla.

Em entrevista publicada após a conquista do campeonato, a autora afirma que “ficava explicando sobre as energias, sobre o mundo encantado e ninguém entendia nada”¹¹⁸. Somente depois que ela conseguiu envolvê-los no mundo da pajelança, fazendo com que eles a vivessem mais de perto, é que “entenderam perfeitamente”. Logo, para compreender o mundo da pajelança, a fim carnalizá-lo para um desfile, foi necessário se deixar envolver por esse mundo cujo fundamento está em acreditar que a Amazônia é habitada por seres encantados.

Ainda que o *caruana* permaneça invisível aos olhos dos que estão nas sessões xamanísticas, posto que ocupe temporariamente o corpo do pajé, fazendo com que o visível seja aquele corpo, ocorre uma alteração no comportamento corporal desse pajé, colaborando para a percepção da presença de um *caruana* no recinto. Os indícios dessa presença estão em gestos, em danças, no uso do maracá, no fumo do *tauarí*, e em cantos, chamados de doutrinas, com os quais se apresentam e se identificam aos que estão na sessão. Segundo Maués (1995), “é a doutrina do encantado que o identifica para a assistência” (p. 186). A partir da doutrina exemplificada, que diz “eu venho de longe, no meu cavalo marinho. Eu sô cavalhêro, eu sou mestre Joãozinho” (MAUÉS, 1995 p. 197), é possível configurar várias imagens daquele que vem de longe, vem das águas, posto que vem em seu cavalo marinho, que é masculino, de nome Joãozinho. A doutrina anuncia a chegada, descreve a aparência daquilo que, com os olhos não se pode ver, e confirma a presença do *caruana* no lugar.

O desfile dos caruanas Beija-Flor trouxe para as alegorias e fantasias as visões da *pajé* Zeneida Lima. Por meio da arte que se apropria da cosmovisão

¹¹⁸ Fonte: Jornal A Província do Pará, 1 de março de 1998.

carnavalesca estabelecida e compreendida como sendo característica dos desfiles das escolas de samba, estes encantados, que não são vistos senão pelos pajés, tomaram a avenida, no que a própria Zeneida disse ter sido “a presença da própria encantaria que saiu do fundo das águas para passar ali em cima, na avenida”¹¹⁹.

O desfile não era somente sobre os caruanas, era sobre a pajelança cabocla e todo o seu complexo de ações e signos, e levou a energia da presença caruana dos rituais de cura para a avenida. Nesse sentido, o samba de enredo agiu como doutrina do caruana que se apresentava ao público, repetindo-se continuamente. Enquanto se repetia, se afirmava em dois momentos distintos: o primeiro, no refrão “Sou **caruana** eu sou / Patu-Anu nasceu do girador, obá / Eu trago a paz, sabedoria e proteção / Curar o mundo é minha missão”, anunciando quem é e o que veio ali fazer, afirmando estar naquele lugar. O segundo momento, em: “Pajé, a pajelança está formada / Eu vou na barca encantada / Anhangá representa o mal / Evoque a energia de Auí / Pra vida sempre existir / Oferenda ao mar pra isentar a dor / Com a proteção dos caruanas Beija-flor”, apresenta-se já totalmente integrado à cosmovisão carnavalesca, presente na criação de um samba de enredo para a Beija-Flor, que dá ao caruana pertencimento àquela escola, àquele carnaval e àquela ‘Amazônia Beija-Flor’, que naquela passarela estava desfilando, fazendo daquele lugar o mundo amazônico inventado pelo carnaval, tendo o samba como atmosfera do referido mundo.

O samba de enredo era cantado pelos três mil e quinhentos componentes distribuídos em quarenta alas e oito carros alegóricos da escola. Componentes que, fantasiados de caruanas, fizeram existir o corpo-habitante do enredo; tornaram-se caruanas, anunciando-se em primeira pessoa como “caruana Beija-Flor”, fazendo do samba um potente canto de cura em favor do sucesso do desfile e capaz de afastar dali qualquer “malineza” ou infortúnio.

Segundo Heraldo Maués (1999), “o termo ‘malineza’, composto de malino+eza, é apontado pelos dicionários como um brasileirismo do Pará” (p. 237).

No contexto da pajelança

[...] a malineza pode ser pensada como uma forma de explicar determinados infortúnios. Neles se incluem os “sofrimentos” ou

¹¹⁹ Fonte: Jornal A Província do Pará, 01 de março de 1998.

“doenças” que podem ser chamados, com base nas concepções locais, de mau-olhado, quebranto, mal-assombrado, ataque de espírito, flechada-de-bicho, corrente-do-fundo, ataque de boto, feitiço e panema ou panemeira. Esses “sofrimentos” pertencem a uma categoria de doenças não naturais em oposição às naturais ou “normais”, também pensadas como “mandadas por Deus”: gripe, febre, impaludismo, espinhela caída, cobreiro, rasgadura (ou hérnia), mola, suspensão (das regras da mulher), tuberculose, sarampo, varíola, papeira (caxumba) e muitas outras. A ocorrência das doenças não naturais é geralmente associada à malineza (MAUÉS, 1999, p. 238-239).

Compreender o conceito de malineza como ação capaz de estender-se sobre todos os seres vivos, sobre eventos ou sobre todas as coisas, é bom para pensar sobre os problemas que vinham impedindo a Beija-Flor/RJ de sagrar-se campeã, pois na fala de Zeneida,

Anhanga é o resto da natureza e por isso o carro estava cheio de energias negativas. Foi por isso que surgiram tantos problemas. Quando chegou a hora de tirar o carro da Anhanga do barracão até o local de desfile, ele enguiçou. Eu já sabia que iriam ocorrer problemas com esse carro. Por isso já havia dado para um dos diretores da Beija-Flor sete saquinhos de força com ervas da Amazônia. Expliquei que logo que fossem tirar o carro da Anhanga do barracão, era pra jogar quatro saquinhos para os quatro cantos do mundo e mais três para a frente de Anhanga. (Entrevista publicada no jornal *A Província do Pará*, em 1 de março de 1998).

Segundo Heraldo Maués (1995), ainda que os encantados do fundo de rios sejam “os mais frequentemente referidos pelas pessoas [...] há uma outra categoria de encantados, que vive nas matas: a curupira e a anhanga” (p. 192). Seu poder é “provocar doenças como mau olhado [...] ‘mundiar’ as pessoas”, fazendo com que se percam na floresta (p. 193). Se por um lado, os encantados podem provocar o mal “eles também são benéficos, quando surgem como caruanas nos trabalhos dos pajés, pelos poderes que possuem para curar os doentes” (p. 195). Zeneida deixou claro que ‘sabia’ que o ‘Carro da Anhanga’ teria problemas. Por isso preparou os ‘saquinhos de força’ para que o mesmo saísse do barracão ao local de desfile.

A Beija-Flor não conquistava um campeonato desde a inauguração do sambódromo, em 1984, tendo ficado quatro vezes com o vice-campeonato. Seu

último título havia sido em 1983, com “A grande constelação das estrelas negras”, desenvolvido por Joãosinho Trinta, que em 1998 estava trabalhando na Unidos do Viradouro, grande cotada ao título de bicampeã. Em uma configuração carnavalesca, a Beija-Flor estava ‘adoecida de mau olhado’.

Assim, o ‘Carro de Anhangá’ foi colocado como parte integrante do desfile, mesmo se referindo a um encantado da mata que provoca mau olhado porque estaria ‘curado’ pelo trabalho da pajé. Quando, na referida reportagem, Zeneida foi questionada sobre o que estava impedindo o carro de sair do barracão, a resposta foi “a própria Anhangá, pois o carnaval do Rio é muito competitivo. Todas as forças negativas do povo contra a Beija-Flor se concentraram no carro da Anhangá. Com isso, essas forças estavam todas seguras”.¹²⁰ O carro foi uma espécie de captador das energias negativas (inveja, mau olhado) que, curado pela pajé, as manteve presas e seguras.

Em minha busca de registros do desfile dos “caruanas Beija-flor”, notei que a imagem mais recorrentemente publicada de carro alegórico não foi o Abre-Alas, que costuma se destacar em fotos e filmes, e nem o carro “A proteção da pajelança”, onde vinha a pajé Zeneida Lima, referência e homenageada no desfile. Foi o carro seis, “A casa de Açum”, o carro de Anhangá que dominou os espaços de divulgação antes e após o resultado do desfile.

O tabloide especial denominado “Carnaval 98”, encartado no jornal “O Globo”, de 23 de fevereiro de 1998, destaca uma das esculturas que compõem o carro alegórico “A casa de Açum”. A legenda da imagem diz “NUM DOS DETALHES de um carro alegórico, os males representados à natureza: uma máscara terrível mostra os baixios e os miasmas do planeta”. No título, no subtítulo ou no texto da reportagem não há nenhuma referência direta sobre Anhangá, ou sobre a alegoria. Apenas a legenda e a força expressiva da escultura, conforme imagem a seguir.

¹²⁰ Fonte: Jornal A Província do Pará, 1 de março de 1998.

Imagem 30 - Carnaval 1998, Beija-Flor/RJ, publicação antes do desfile, carro casa de Açum, Anhangá

Segunda-feira, 23 de fevereiro de 1998 O GLOBO CARNAVAL 98•11

BEIJA-FLOR: Escola promete inovar nas estruturas de seus carros mostrando lenda indígena

O mundo místico cai no samba

Uma das novidades é a volta do ator Jorge Lafond, na comissão de frente, como um pajé

Entre 24h e 1h20m Uma comissão formada por oito novos carnavalescos desenvolveu o enredo "Pará, o Mundo Místico dos Caruanas nas Águas de Patu-Anu", que mostra uma lenda dos índios caruanas sobre a criação do mundo. A Beija-Flor aposta não só nos carros alegóricos super coloridos e bem diferentes uns dos outros mas, principalmente, na sede de vitória dos componentes, que ensaiaram exaustivamente para o desfile.

Na Comissão de Frente vai estar a primeira grande surpresa: a volta, depois de seis anos, do ator Jorge Lafond. Ele é o pajé e vai desfilhar cercado por 14 bailarinas que representam os índios caruanas. Lafond emagreceu mais de dez quilos para sair na Comissão de Frente e sabe que vai ter muita responsabilidade porque a comissão de frente vale 50 pontos para a escola:

— É muita responsabilidade, mas treinei bastante e estou preparado para "incorporar" o pajé na Avenida — garantiu.

O pajé, de acordo com a crença caruana, é o instrumento de comunicação entre o mundo dos vivos e o dos mortos e esta comunicação é feita através da pajelância, ritual místico onde há a troca de energias.

Os carros alegóricos certamente vão surpreender quem espera os tradicionais carros quadrados ou simplesmente vazados. Um que promete chamar a atenção é o quarto carro, que reproduz "A Barca de Casco de Tartaruga", usada pelos caruanas para sair das Sete Cidades (que existem embaixo da água) e chegar à superfície. Esta embarcação encantada em forma de casco de tartaruga é enfeitada em prata e bronze e conduzida por pequenas tartarugas.

O enredo da Beija-Flor é baseado no livro "O mundo místico dos caruanas e a revolta de sua ave", escrito pelo pajé Zenaida Lima, da Ilha de Marajó. Como o tema vai falar sobre o estado do Pará, a escola conseguiu o apoio financeiro do governo e de dez empresários do estado, o que ajudou em muito na confecção dos carros e fantasias.

Outro ponto da escola que vai chamar a atenção é a ala de passistas mirins, que terá 50 crianças, entre 8 e 14 anos, vestidas de curumins caruanas. A ala tem também mestresala, porta-bandeira e rainha mascote para a bateria. Durante três meses, as crianças ensaiaram como gente grande e prometem um espetáculo imperdível. A ala vai estar entre o quarto e o quinto carros.

Vale a pena também prestar atenção na pintura do corpo das pessoas que estarão "vestidas" de índio em todos os carros alegóricos, como o capoeirista e modelo Beto Simas. A pintura foi feita pela índia Sônia Regina, trazida ao Rio pela diretoria da Beija-Flor apenas para este trabalho. Beto vai estar no último carro, o "Pará, a Extensão do Mundo Místico dos Caruanas".

FICHA TÉCNICA

- MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA: Claudinho e Selminha Sorriso
- COMPONENTES: 3.800
- BATERIA: 250
- CORES: azul e branco
- COLOCAÇÃO EM 97: 4^o lugar

FIQUE DE OLHO

- Em Jorge Lafond, que este ano, será o pajé na comissão de frente e vem cercado por 14 bailarinas.
- Nos índios, em todos os carros: a pintura do corpo foi feita por uma índia.
- Na ala de passistas mirins, este ano com 50 crianças. Tem até mestre-sala, porta-bandeira e rainha mascote.

O MUNDO MÍSTICO DOS CARUANAS NAS ÁGUAS DO PATU-ANU

AUTORES: Alencar de Oliveira, Baby, Wilson Paz, Noel Costa e Marcão

Beija-Flor
E o mundo místico dos caruanas
Nas águas do patu-anu
Mostra a força do teu samba

Contam que, no início do século
Somente água existia aqui
Assim surgiu o Girador, ser
criador
Das sete cidades governadas por
Auí
Em sua curiosidade, aliada à
coragem
Com seu mundo ao fundo foi
tragado
O que lá existia, aflorou; o
criador semeou
Surgindo os seres viventes em
geral
E de Auí se deu fauna, flora e
mineral

Sou caruana, eu sou
Patu-anu nasceu do Girador, obá
Eu trago a paz, sabedoria e
proteção
Curar o mundo é minha missão
Pajé, a pajelância está formada
Eu vou na barca encantada
Anhangá representa o mal
Invoque a energia de Auí
Pra vida sempre existir
Oferenda ao mar pra isentar a
dor
Com a proteção dos caruanas
beija-flor
A pajelância hoje é cabocla
Na ilha de marajó, carimbó e
sirimbó
Tem ludun e siriá, marujada e
vaquejada
Minha escola vem mostrar
O folclore, canto e dança
Do estado do Pará

NUM DOS DETALHES de um carro alegórico, os males representados à natureza: uma máscara terrível mostra os baixios e as miasmas do planeta



Fonte: O Globo, 23 de fevereiro de 1998

O texto encaminhado pela Beija-Flor à Rede Globo de Televisão, lido por Fernando Vanucci, durante a transmissão do desfile, dizia que a Casa de Açum é onde "vive a Anhangá, onde estão os baixios, alagadiços, miasmas, brejos, atoleiros [e que] o vento forte é dominado, as tempestades e tudo o que morre se decompõe, a energia conhecida como resto da natureza estava aprisionada no fundo do

redemoinho até ser foi liberada por Auí”. Fernando Vanucci completa a leitura com a observação pessoal de que era um carro de muito movimento, enquanto Mario Monteiro, carnavalesco e cenógrafo, agindo como comentarista, chama atenção para o potencial plástico e cênico ao afirmar que “o carro tem uma força dramática bem interessante, nas cores e na representação quase teatral de quem está em cima dele”.

A escrita de Zeneida Lima, em seu livro “O mundo místico dos caruanas e a revolta de sua ave” é de alguém que conta histórias de memórias que lhe foram passadas por outros contadores de histórias: outros pajés, outros encantados. Conta ao personagem interlocutor, de nome Gustavo, que fora a Soure saber mais sobre os caruanas. E enquanto conta a Gustavo, conta a todos nós, leitores, a criação do mundo a partir de ações da natureza e de seres fantásticos, bem como o conhecimento das necessidades dos humanos por parte dos caruanas.

“Ele [o pajé Mestre Mundico] me contou que no princípio a terra era totalmente recoberta de águas. Por todos os lados só existia água. Foi então que apareceu o *girador*.

O *girador* apareceu sobre as águas e parou acima delas. Ele trazia um povo que procurava um lugar pra viver. Dele desceu Auí para construir as sete cidades em cima das águas para acomodar seu povo. As pessoas desceram do *girador* e habitaram esses locais. Auí sabia que no fundo das águas existia a terra, o barro e a lama, materiais de que era feito o *girador*. Entretanto Auí trazia uma ordem do *girador* para que nunca fosse ao fundo das águas para mexer na terra” (LIMA, 1993, p. 150)

“Quando o sol nascia, Auí saía para ver as águas que se moviam dentro das águas e formavam-se enormes remoinhos (sic). Auí notou que quando o remoinho se abria podia se ver a terra, não ficou satisfeito com a sua descoberta e quis explorar o centro de remoinho e buscar a terra do fundo das águas. Ele não sabia que o remoinho tinha o poder de tragar tudo para o fundo das águas. Mergulhou em sua aventura e atingiu o centro do remoinho, mas provocou um desequilíbrio que resultou em seu fim.

O remoinho atraiu Auí, seu povo e as sete cidades que tinha construído. Com isso a terra do fundo das águas aflorou, o *girador* voltou e deitou as sementes da vida sobre as partes altas que tinham aflorado. As sementes se partiram em duas, nascendo o homem e a mulher e todos os demais seres viventes sobre a terra.

Quando Auí e seu povo, tragados para o fundo das águas, se encantaram. As sete cidades de Auí são as sete cidades de encantaria, que ficaram no fundo das águas e só o pajé sabe onde fica. Então o mundo ficou dividido em mundo dos encantados e dos seres viventes.

Quando eu falo das sete cidades encantadas Sr. Gustavo não me refiro às cidades construídas como as nossas, mas sim algo fora do nosso entendimento. Do mesmo modo é a Lírica do Mar, esse grande espelho visível somente pelos caruanas.

- Mas D. Zeneida o que é a Lírica do Mar?

- Lírica do mar, Sr. Gustavo, é uma corrente marítima espelhada por onde os caruanas tomam conhecimento das necessidades dos mortais. Dentro da encantaria existem muitos mistérios que não podem ser explicados fundo. Alguns desses mistérios são: Patu-Anu, lugar onde são gerados os caruanas; casa de espuma, lugar de repouso dos caruanas; Açum, o mistério de Anhangá; Escada de Coral, escada decrescente da evolução dos caruanas, ou seja, quanto mais os caruanas descem por ela, mais evoluem. Bolha d'água, onde se guarda o segredo da maracá; Linha d'água, que são os caminhos por onde movimentam os caruanas para chegarem aos pajés. Tudo isso compõe a encantaria sr. Gustavo e a torna tão fascinante (LIMA, 1993, p. 151-152).

Na visão da encantaria, defendida por Zeneida Lima, o mundo que hoje vemos, sobre a superfície, veio do fundo das águas, o mesmo fundo onde hoje habitam os caruanas. Vivem nas águas e não na superfície, e na terra só se deixam ser vistos por pajés. A julgar pela enormidade de suas águas, e a crença de que os encantados vivem 'no fundo', é possível pensar a floresta e suas terras como a cobertura do grande mundo de águas que se encontra em torno e abaixo de si.

“Pará, o mundo místico dos caruanas, nas águas do patu-anu” apresentou não mais uma Amazônia como mundo 'descoberto', e sim como o lugar de nascimento do próprio mundo. A visão proporcionada aos carnavalescos por meio do livro e os aconselhamentos da pajé, bem como sua presença no processo de criação, uniu tema e signos da escola de samba, envolvendo a comunidade carnavalesca.

Os diálogos de um carnavalesco – ou de vários deles, no caso de uma comissão – com especialistas sobre o assunto abordado, revelam caminhos e possibilidades para integrar o tema ao carnaval. Segundo Zeneida, no começo foi difícil fazer com que a comissão de carnaval percebesse a seriedade do tema para ela, e “quando eles começaram a fazer as coisas erradas, fiz uma reunião com os diretores da escola e disse que aquilo tudo era uma coisa muito séria que conheço desde criança”.

O que Zeneida chama de ‘coisa séria’ costuma ser facilmente percebido pelas escolas em desfiles que abordam assuntos que partem de referências religiosas, como ocorre com os pedidos de licenças aos orixás, quando os assuntos são sobre eles, ou autorizações da igreja católica para desfiles que abordam os seus santos. Mas a pajelança amazônica, até então, era encarada, no carnaval carioca, como lenda e não como religião.

A autora afirma que, a partir da reunião com os diretores, passou a trabalhar em prol do desfile, inclusive riscando ideias que serviram para que compreendessem como deveriam desenhar as fantasias e alegorias do carnaval. Garante que essa compreensão só foi alcançada quando ela conseguiu envolvê-los no mundo dos caruanas. Segundo a autora, a partir daquele momento os artistas da Beija-flor ficaram encantados pelo tema, e assim os problemas para conceber as formas do desfile foram sanados.

A colocação de Zeneida permite duas interessantes reflexões: a primeira de que agiu como desenhista de referência para explicar a ideia, a fim de que, posteriormente, o ilustrador realizasse o desenho carnavalesco, o que, de certa forma, a fez parte da comissão de carnaval. No entanto, seu nome não constava entre os integrantes da mesma; contradizendo a proposição defendida por Laíla de que todos os que colaboravam para a criação carnavalesca deviam fazer parte da comissão. A segunda reflexão refere-se à colocação de que os membros da comissão passaram a compreender a pajelança a partir do momento em que ficaram ‘encantados’ por meio das explicações feitas com auxílio dos desenhos riscados por Zeneida. Ou seja, a compreensão se deu pelo encantamento com o tema e pelos ‘riscos’ realizados pela pajé marajoara.

A partir do conceito de conversão semiótica enquanto “mudança de significação de algo, no processo de construção ou reconstrução de sentidos, realizado pelo homem no exercício de invenção e recriação simbólica de realidade que o contém” (LOUREIRO, 2007, p. 79), observamos que, no texto de sinopse de enredo, que diz: “canta o pajé caboclo evocando o Caruana Beija-Flor”, o beija-flor – pássaro símbolo e nome da escola – foi convertido, em favor do enredo criado. Essa conversão inventou, para aquela criação, a existência de um caruana que pudesse ser reconhecido pela comunidade da escola de samba, cuja evocação é feita pelo

pajé caboclo. Assim, a evocação do caruana beija-flor cria, na atmosfera do desfile, uma energia favorável ao mesmo, unindo cultura cabocla e cultura carnavalesca.

O mesmo texto, ao referir-se à criação do mundo na visão da pajelança, destaca uma figura central que, em seu livro, Zeneida Lima chama de **Auaí**. No entanto, no texto de sinopse, é apresentada como **Auí**, fazendo uma redução não somente na palavra, mas, fundamentalmente, na pronúncia, o que facilita sua utilização posterior no samba.

A falta de familiarização com palavras de origem indígena em textos de enredos como em letras de samba foi claramente expressa pela narradora Isabela Scalabrini, durante a transmissão do desfile pela Rede Globo, que ao anunciar o nome do enredo, disse “é um nome difícil e estranho”. O mesmo aconteceu com seu parceiro Fernando Vannucci que, ao se referir à alegoria “Patu-Anu”, demonstrou incômodo quando expressou “é cada nome complicado, hein, enredo complicado de nome complicado”.

A sinopse uniu os universos da Amazônia ao da Beija-flor e da pajelança ao do carnaval. Entretanto, a sinopse, ainda que impressa em revistas da LIESA e da Beija-Flor, cuja distribuição é gratuita nos dias de desfile, dentro do sambódromo, não atinge um número tão grande de pessoas como ocorre com o samba de enredo. É o samba que divulga o enredo para toda a comunidade, assim como é o samba que recebe a atenção de especialistas, na avaliação do próprio enredo.

A palavra utilizada para começar o samba de enredo é “contam”. Subentende-se que os que contam são os próprios caruanas. Contam à pajé Zeneida que, por sua vez, conta em seu livro. O enredo da Beija-Flor conta à ala de compositores e estes criam um samba que envolve todos os contadores em uma história contada e cantada por energias que conversam com os pajés da Amazônia. Uma maneira de atribuir a ação a alguém que passou para outrem e assim chegou à Sapucaí.

O segundo refrão do samba “Sou caruana, eu sou” torna toda a escola de samba como ‘caruana’, evocando a energia ‘caruana’ em favor do samba, e fazendo do próprio samba uma energia ‘caruana’ em forma de doutrina, em favorecimento do desfile. Na parte final, o samba devolve a pajelança ao seu lugar original – a Ilha do Marajó – assumidamente cabocla – e amplia esse universo a todo o Estado do Pará

onde as pessoas dançam lundu, siriá e carimbo: “A pajelança hoje é cabocla / na Ilha de Marajó / **vou dançar o carimbó / o Lundu e o siriá** / marujada e vaquejada / minha escola vem mostrar / O folclore que encanta / o Estado do Pará” (**negritos acrescidos**).

Sobre a presença das danças folclóricas no enredo, que Thiago Batista (2017) considera deslocadas em uma narrativa onde o fantástico é predominante, afirmando tratar-se de elemento regional do folclore popular paraense, cujo reconhecimento é público, esta tese defende como doutrina, pois como o pajé, que em seus rituais, balança o maracá e dança, no desfile balançaram alegorias e dançaram os sambistas na Amazônia ‘caruana’ da Beija-flor. A respeito da competência da pajelança de Zeneida para o desfile, o comentarista da Rede Globo de televisão, Albino Pinheiro, afirmando que leu o livro e conheceu Zeneida, disse que o que acontecia à sua frente [naquele desfile] era mais um milagre da Pajé.

Na alegoria ‘A proteção da pajelança’, além de todos os destaques de composição, em um patamar localizado no centro médio, estava a pajé Zeneida Lima, trajando calça e blusa de algodão, sacudindo um maracá com a mão direita. A presença da pajé, fazendo ‘a purificação das energias’ em plena avenida, foi fundamental à conquista do tão esperado campeonato para a escola. A Amazônia não era mais apenas um tema, era também uma energia em prol do sucesso da escola de samba.

O desfile de 1998 instaurou uma Amazônia desfilada que, como cantava o samba não estava mais ‘lá’, na floresta distante, estava ‘alí’ [no sambódromo]. A Beija-Flor reuniu-se à pajé Zeneida em uma mesma floresta carnalizada pela via do **sensorial** do qual fala Bakhtin (1981). A Beija-Flor experimentou a Amazônia não mais como quem navega sobre as águas amazônidas e sim como quem mergulha no rio, se permitindo a experiência de sentir-se parte dele. E construiu, em desfile, uma narrativa que fez da comunidade nilopolitana uma comunidade caruana, experimentando uma Amazônia para se pertencer e não somente para se visitar.

O desfile contou com muitos paraenses que saíram em caravanas para o Rio de Janeiro, entre eles muitos funcionários do Governo do Estado. Segundo a assessora de imprensa Sula Maciel, o Governo Almir Gabriel garantiu cerca de trezentos mil reais com empresários paraenses, não tendo usado dinheiro público

para tal fim. Entretanto foi o Governo do Pará que financiou os *outdoors* de divulgação do enredo na cidade do Rio de Janeiro.

O desfile deu à Beija-Flor a primeira vitória no sambódromo carioca, 15 anos depois de sua inauguração. A partir daí, renascida em 'Patu-Anu', a escola conquistou oito títulos de campeã até 2015, três¹²¹ deles carnalizando a vida na Amazônia. A vitória e o empate do primeiro lugar, dividido com a Mangueira, pegou muita gente de surpresa, pois a Viradouro, favorita ao título que lhe daria um bicampeonato, estava sob a batuta de Joãozinho Trinta, carnavalesco responsável, até àquela data, pelo último título da escola de Nilópolis¹²².

Joãozinho, tomando o título de seu próprio enredo para a Viradouro de empréstimo, 'Orfeu, o negro do carnaval', afirmou que a Mangueira havia vencido porque Chico Buarque, enredo da 'Verde e Rosa', era o verdadeiro Orfeu do carnaval e o resto, segundo ele, teria ficado "à mercê da pajelança que funcionou nos bastidores"¹²³. Em matéria publicada no Jornal "O Globo", de 26 de fevereiro de 1998, sob o título "Comissão Deve continuar na Beija-Flor", Laíla declarou: "a comissão foi nosso reconhecimento às pessoas que sempre fizeram carnaval e nunca tiveram a oportunidade de aparecer ou de assinar nada. Os carnavalescos se esquecem de que este povo que está fazendo nosso carnaval hoje já sofreu nas mãos deles, já foi humilhado".

A capa do primeiro caderno do jornal 'O Globo', edição publicada após o resultado do carnaval de 1998, na quinta-feira, 26 de fevereiro de 1998, exibiu a manchete: 'Mangueira e Beija-flor fazem a festa da emoção e da técnica'. Três imagens ilustraram a matéria: a primeira é uma grande foto de Chico Buarque, em estado de comemoração; a segunda é uma caricatura de Chico Buarque, tendo à mão um chapéu sobre o qual sobrevoa um pequeno beija-flor azul, que está bicando sua cabeça, beliscando o título de Chico; a terceira, bem menor que as anteriores, mostra a porta-bandeira Selminha Sorrizo, da Beija-Flor.

¹²¹ Os outros enredos da escola para a Amazônia são; "Manôa, Manaus, Amazônia terra santa... que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite paz" (2004) e "Macapaba, equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo" (2008).

¹²² Responsável pelo último campeonato conquistado pela Beija-Flor, em 1983, Joãozinho Trinta viu a escola de Nilópolis ganhar de novo o título justamente agora que a Viradouro era apontada como favorita ao bicampeonato". Fonte: O Globo, caderno Rio, Quinta-Feira, 26/02/1998, p. 12.

¹²³ Fonte: Jornal O Globo, caderno Rio, Quinta-Feira, 26 de fevereiro de 1998, p. 14.

Imagem 31 - Matéria de capa: Mangueira e Beija-Flor campeãs

EMPRESAS TÊM SÓ ATÉ AMANHÃ PARA ENTREGAR COMPROVANTE DE RENDA • PÁGINA 27

O GLOBO

Fundador: IRINEU MARINHO RIO DE JANEIRO, QUINTA-FEIRA, 26 DE FEVEREIRO DE 1998 - ANO LXXIII - Nº 23.556 Presidente: ROBERTO MARINHO

Mangueira e Beija-Flor fazem a festa da emoção e da técnica

Joãosinho Trinta, da Viradouro, denuncia 'pajelança nos bastidores' a favor da escola de Nilópolis



CHICO BUARQUE comemora na quadra da Mangueira, onde cinco mil pessoas gritaram: "Ei, ei, ei, Chico é nosso rei!"



A PORTA-BANDEIRA Selminha Sorriso comanda a festa na quadra da Beija-Flor



CHICO

• A Mangueira e a Beija-Flor são as grandes campeãs do carnaval. Confirmando o resultado do Estandarte de Ouro do GLOBO, a Mangueira, que está completando 70 anos, ganhou o seu primeiro título desde 1987. A Beija-Flor foi a surpresa do resultado anunciado ontem: com um desfile sem grande emoção mas com muita técnica, a escola de Nilópolis tirou nota máxima em todos os quesitos, assim como a Mangueira. Segundo Haroldo Costa, jurado do Estandarte de Ouro do GLOBO, "a Beija-Flor apresentou um enredo original e bem realizado na avenida". Assim, que foi divulgado o resultado, deixando em quinto lugar a Viradouro, considerada por alguns favorita ao lado da Mangueira, presidentes de escolas derrotadas anunciaram a intenção de pedir mudanças nos critérios de julgamento dos desfiles. A Escola Unidos da Tijuca, que homenageou o centenário do Vasco da Gama, foi rebalsada. Cerca de cinco mil pessoas lotaram a quadra da Mangueira para acompanhar a apuração e, em seguida, festejar o título aos gritos de "ei, ei, ei, Chico é nosso rei". Chico Buarque foi à quadra e reagiu com emoção ao resultado: — Daqui para a frente, quando passar pelas ruas, as pessoas vão dizer: "Lá vai o Chico Buarque da Mangueira". Em Nilópolis, oito mil pessoas festejaram na quadra da Beija-Flor, depois de acompanharem a apuração através de um telão gigante. O carnavalesco da Unidos do Viradouro, Joãosinho Trinta, insinuou uma armação no resultado que premiou a Beija-Flor: "Chico é o Orfeu do Brasil. O resto ficou à mercê da pajelança dos bastidores".

Páginas 8 a 17

BOA VIAGEM

- Cafés de Buenos Aires conservam o charme mas se adaptam aos novos tempos.
- Projeto do Ibama prevê a revitalização do Parque Nacional do Iguaçu.

3ª EDIÇÃO
Circulação diária em todo o Brasil
para Bahia, Paraná, Santa Catarina e Santa Catarina
Fórmula única: R\$ 1,00
Cadastrado para o Grupo Globo
Cadastrado em R\$ 1,00 página
© Copyright 1998 Globo

SEGUNDO CADERNO

- Carla Perez deixa o grupo É o Tchan! em março para se dedicar a um sonho antigo: tornar-se apresentadora de um programa de televisão para crianças. "Querida ser paqueta, mas Deus me proporcionou mais", diz.
- Antes embalados por violões, os lusos estão sendo comandados por DJs neste verão. Festas ao som de techno já aconteceram em Copacabana, Ipanema e Joatinga.
- O deputado federal Sérgio Naya (PPB-MG) não está livre de um processo civil na Justiça, apesar de sua imunidade parlamentar, segundo um ministro do Supremo Tribunal Federal (STF). Naya também poderá ser processado criminalmente se perder a imunidade. Segundo o corregedor-geral da Câmara dos Deputados, Severino Cavalcanti, a Casa poderá abrir sindicância para apurar se o deputado usou a imunidade para se esquivar de responsabilidades pelo desabamento do prédio Palace II, na Barra, ocorrido domingo. Neste caso, a Câmara poria em votação a quebra da imunidade. O prefeito Luiz Paulo Conde encaminha hoje ao Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura pedido de cassação do registro de Naya, que assina as plantas do prédio com outros três engenheiros. Naya, que não aparecia em público desde o desabamento, convocou a imprensa ontem, para ler uma nota, na qual promete ressarcir prejuízos, se for comprovada a responsabilidade de sua construtora. Páginas 21 a 24

Imunidade não livra Sérgio Naya

Supremo entende que o deputado pode ser processado sem licença da Câmara

Fonte: O Globo, 23 de fevereiro de 1998

O primeiro caderno, composto por 24 páginas, dedica 10 delas ao desfile de 1998 e suas campeãs. Em todas elas a Beija-Flor aparece como surpresa. Entretanto, a única página colorida no miolo do caderno, exibe a fotografia do desfile

da Beija-Flor e não da Mangueira. A imagem é do 'carro de Açum', com Anhangá no centro, como que novamente tratando as energias ruins ali escritas.

Imagem 32 - Matéria miolo do caderno 1, resultado do concurso

Quinta-feira, 26 de fevereiro de 1998 • 3ª edição RIO-13

CARNAVAL: Oito pessoas planejam, discutem, trocam informações e preparam o desfile de uma das campeãs deste ano

Patrono da escola é aclamado ao chegar à quadra

Pessoas fazem fila para saudar o bicheiro que não desfilava há 4 anos

Patrono da Beija-Flor, o "banqueiro" de jogo do bicho Aniz Abraão David, o Anisio, voltou à Passarela do Samba neste ano na condição de réu que já pagou tudo o que devia à Justiça. E ontem Anisio foi aclamado por milhares de pessoas que o esperavam na quadra da escola, na festa de comemoração do título esperado há 14 anos. Ele passou mais de dois anos na cadeia, condenado a seis anos de prisão pelo crime de formação de quadrilha armada. Anisio ficou preso até setembro de 1995, quando recebeu liberdade condicional.

Às 21h15m de ontem, cinco horas depois do início da festa, Anisio saudava o público e ouvia seu nome gritado em coro. Lembrando os velhos tempos dos grandes patronos das escolas de samba, Anisio teve que enfrentar uma fila de pessoas, entre dirigentes e componentes, que queriam lhe prestar homenagem pessoalmente: é o beija-mão.

Um fator foi considerado fundamental por Anisio para a conquista do título: a volta de componentes importantes como Jorge Lafond e Pinã. Na sua opinião, o retorno levantou o moral da azul e branco de Nilópolis.

— Sempre estivemos lutando pelo campeonato e não me importo de ter que dividir o título com a Mangueira. O carnaval da verde-e-rosa foi muito bonito.

Para Anisio, este carnaval teve um sentido especial.

— Sou presidente da Beija-Flor há 37 anos, mas neste ano foi especial, pois tive a liberdade para acompanhar o desfile de perto.

No passado, mesmo em liberdade condicional, o bicheiro teve que se manter afastado da avenida. Já que o benefício não lhe dá o direito de permanecer na rua após as 22h.

No Sambódromo, humildade e o velho estilo de patrono

Vestido de branco dos pés à cabeça, Anisio voltou à avenida em grande estilo. Aos componentes, o "banqueiro" de bicho não negou palavras de incentivo e se mostrava mais do que gentil. Mas o respeito que a comunidade tem pelo patrono da Beija-Flor ficou claro no momento em que o carro sobrelas da escola quebrou logo no início do desfile.

Anisio chegou perto para saber qual era o problema que ameaçava atrasar a evolução das alas. Nesse mesmo instante, os componentes que empurravam o carro conseguiram consertá-lo. Bastou para um dos integrantes da escola definir o poderoso patrono: "Basta o homem chegar perto e tudo se resolve rapidinho", em tom de brincadeira, mas sem disfarçar o fundo de verdade. ■

Comissão deve continuar na Beija-Flor

Escola de Nilópolis inova e acaba com a figura do carnavalesco todo-poderoso dono da palavra final

Em vez de um, oito carnavalescos. A fórmula encontrada pela Beija-Flor parece ter dado certo. Depois de 15 anos esperando um novo campeonato, a escola de Nilópolis decidiu acabar com a figura do carnavalesco único e todo-poderoso, entregando seu carnaval nas mãos de oito novos carnavalescos, praticamente desconhecidos pelo grande público: Ubiratan Silva, Victor Santos, Paulo Filho, Cid Carvalho, Anarildo de Mello, Anderson Müller, Fran-Sérgio e Nelson Ricardo. Mas, para reduzir ao máximo a margem de erro, a escola colocou a comissão nas mãos de uma das pessoas mais experientes do carnaval carioca: Luis Fernando Ribeiro de Castro, o Laila, peça-chave de quase todas as escolas por onde passou e mestre em organi-

zar a harmonia das escolas. Coube a Laila a missão de acompanhar de perto o trabalho do Grupo dos Oito enquanto se preocupava também com a harmonia durante os ensaios, tanto na quadra de Nilópolis quanto nos ensaios de rua feitos no chamado Baixo Beija-Flor, na frente do barracão, no Cais do Porto. Se depender dele, a comissão de carnaval vai voltar a atuar no próximo carnaval. Mas esta decisão, segundo o próprio Laila, depende do presidente de honra da escola, Aniz Abraão David, o Anisio, e de seu irmão, o presidente da escola e deputado estadual, Farid Abraão David.

— A comissão foi o nosso reconhecimento às pessoas que sempre fizeram o carnaval e nunca tiveram oportunidade de aparecer ou de assinar nada. Os carnavalescos se esquecem de que este povo que está fazendo nosso carnaval hoje já sofreu nas mãos deles, já foi humilhado. A gente tem que estar brigando para que os grandes nomes sempre tenham mais sucesso e massacrem a gente. Antes eu já brigava pela comissão, agora, mais ainda — desabafou Laila, na Apoteose, minutos antes de o resultado oficial ter sido divulgado.

Durante todo o ano, a comissão trocou informações até mesmo para decidir as cores que seriam usadas em cada fantasia da escola. Discussão? Havia, claro, segundo eles mesmos. Mas apenas para chegarem à conclusão sobre o que era melhor para a escola. Nada que afetasse a amizade entre eles. Anarildo de Mello,

que foi carnavalesco da Caprichosos de Pilares, levando a escola de volta ao Grupo Especial no carnaval passado, estava bastante emocionado com seu segundo campeonato.

— Trabalhar em uma comissão foi excelente. Por mim, eu continuo trabalhando neste esquema. A Beija-Flor é uma rebelde cultural e continua inovando no carnaval — disse Anarildo, lembrando os desfiles feitos por Joãozinho Trinta, escolhido pelo grupo como padrinho.

Durante todo o ano, o clima no barracão da Beija-Flor de Nilópolis foi o melhor possível. Mesmo quando os carnavalescos se desentendiam em relação a algum detalhe do desfile. Que o diga Samarandá, responsável pelo barracão da escola, que dava toda a

infra-estrutura para o Grupo dos Oito poder trabalhar.

— Todo mundo desmembava, o mundo riscava e dava palpites. Era uma democracia. O que aconteceu é que a escola tirou o autoritarismo do carnavalesco — explicou Cid Carvalho.

Apesar de desconhecidos do público, os oito são experientes. Ubiratan e Fran-Sérgio trabalharam em barracão desde 1993. Victor trabalhou com o carnavalesco Viriato, já falecido. Paulo e Nelson começaram em 1988. Carvalho e Anarildo, em 1989. Anderson é filho do presidente de honra, Aniz Abraão David, o Anisio.

— A princípio, a comissão de carnaval vai ser mantida na escola. Precisamos apenas fazer alguns ajustes — disse Farid Abraão David.



DESFILE DA BEIJA-FLORE, na segunda-feira de carnaval: especialistas elogiam a originalidade do enredo, o bom desempenho da bateria e a apresentação tecnicamente perfeita da escola de Nilópolis.

FRASES

"O carnaval da Mangueira foi o carnaval da emoção. É não, o da técnica".

ANARILDO DE MELLO - Um dos carnavalescos durante os ensaios.

"Acho que o desfile foi bom. Não vi tudo porque estava na frente da escola. Mas espero que Deus nos ajude".

LUIS FERNANDO RIBEIRO DE CASTRO - Presidente da Beija-Flor, na dispersão, no fim do desfile.

"Estive fora durante todo esse tempo, mas nunca deixei de repetir que meu coração estava na Beija-Flor de Nilópolis. Desfilei pela Imperatriz com muito amor, mas nunca menti para ninguém".

PAULO FILHO - Logo após o desfile.

"A escola não contagiou o público mas desfilou bem para os jurados".

CARLOS MAGALHÃES - Vice-presidente da Passarela da Beija-Flor nas comemorações.

Escola só festeja depois do resultado

Até diretores da mostravam cautela em relação ao desempenho

• A Beija-Flor precisou esperar a apuração oficial para ser saudada como campeã. Na Passarela do Samba, as arquibancadas — que já tinham recebido Mangueira e Viradouro com gritos de "É campeã" — silenciaram à passagem da escola de Nilópolis. Na dispersão, o clima frio do desfile parecia ter contagiado até os dirigentes, que assumiram uma postura cuidadosa em suas declarações sobre o desfile, a começar pelo presidente da Beija-Flor, Farid Abraão David.

— Acho que o desfile foi bom. Não vi tudo porque estava na frente da escola, mas espero que Deus nos ajude.

Perguntado se assistiu outras escolas e quais considerava favoritas, não poupou citações: — Gostei muito de Mangueira, Viradouro, Imperatriz e Beija-Flor, claro. Já disseram que a campeã vai sair das escolas que fizeram a concentração do mesmo lado da Beija-Flor. Tomara.

Diferentemente de outras escolas, cujos dirigentes chegam à dispersão gritando e comemorando antecipadamente a vitória, os da Beija-Flor chegaram demonstrando uma certa apreensão e, só na hora do resultado, capazes de auto-críticas em relação ao próprio trabalho. Foi assim com o carnavalesco Anarildo de Mello, um dos oito responsáveis pelo carnaval da escola.

— Os carros estão muito bonitos, mas acabaram ficando meio pesados demais e com mais gente do que o desejável, mas no geral, apesar

disso, acho que o desfile foi maravilhoso.

A preocupação em relação aos carros alegóricos tinha um motivo: no início do desfile o abre-alas chegou a quebrar. Consertado, passou pela avenida acompanhado de três bombeiros por estar soltando muita fumaça e com forte cheiro de queimado. O desfile, que começou lento, acabou com boa parte dos 3.800 componentes praticamente correndo pela pista na reta final.

Mas o desfile teve seus pontos altos. As alas infantis, com destaque para a das balainhitas de ram com boa parte dos 3.800 componentes praticamente correndo pela pista na reta final.

Mas o desfile teve seus pontos altos. As alas infantis, com destaque para a das balainhitas de ram com boa parte dos 3.800 componentes praticamente correndo pela pista na reta final.

Mas o desfile teve seus pontos altos. As alas infantis, com destaque para a das balainhitas de ram com boa parte dos 3.800 componentes praticamente correndo pela pista na reta final.

Após seis anos, Lafond retorna como pé-queente

Ator, que obteve quatro notas 10, emagreceu dez quilos antes de desfilor com a comissão de frente

• Um "pai" pé-queente acompanhou bem de perto a vitória da Beija-Flor: o ator Jorge Lafond, que ficou seis anos afastado da escola de Nilópolis e que, no desfile, comandou a comissão de frente. Lafond assistiu à leitura das notas no Sambódromo, mas, assim que o resultado foi anunciado, correu para a quadra. Para o papel, ele emagreceu dez quilos e conseguiu quatro notas dez e estava radiante com o título.

— Esse carnaval consagrou o trabalho de quem está por trás no barracão. Não podemos deixar de lado carnavalescos como Renato Lage, Joãozinho Trinta e Rosa Magalhães, que são maravilhosos, mas a Beija-Flor está começando um novo tempo com a comissão de carnaval.

O ator considera a criação da comissão um novo marco e que está ideia será seguida por outras escolas. Para Lafond a Beija-Flor sempre foi marca de inovação, que teve início com a chegada de

Joãozinho Trinta e seu estilo revolucionário de fazer carnaval.

Sobre seu afastamento de seis anos da escola de Nilópolis, o ator quer deixar o assunto para trás, mas faz questão de lembrar seu amor pela Beija-Flor, mesmo quando esteve defendendo as cores da Imperatriz Leopoldinense.

— Estive fora durante todo esse tempo, mas nunca deixei de repetir que meu coração estava na Beija-Flor de Nilópolis. Desfilei pela Imperatriz com muito amor, mas nunca menti para ninguém — disse o ator.

Lafond desfilou acompanhado por 14 bailarinas que representam os índios caruanas no enredo "Pará, o mundo místico dos Caruanas nas águas do Patu-Anã". A coreografia foi feita por Ghislaine Cavalcanti. Lafond representa o elo de ligação entre o mundo dos mortos e o dos vivos e usou um figurino suado, tendo por acessório uma maraca (chocão), e uma flecha. ■

Em pequenas notas na capa do caderno, as opiniões de três especialistas do carnaval carioca: ‘Mangueira foi a emoção, Beija-Flor, foi a técnica’, disse Haroldo Costa, julgador do prêmio Estandarte de Ouro, promovido pelo jornal ‘O Globo’, que elegeu a Mangueira como melhor escola. Para Rachel Valença, a Viradouro conquistaria o bicampeonato, opinião contrária a de Maria Augusta Rodrigues, para quem a Viradouro apresentou queda de rendimento durante o desfile.

A capa do CD dos sambas de enredo de 1999 manteve a tradição de utilizar uma foto do desfile da campeã do ano anterior. Por ter tido duas escolas vitoriosas, a arte gráfica fez uso do arco da Praça da Apoteose para dividir a capa, colocando, de um lado, a foto de um carro alegórico da Mangueira, e do outro o carro alegórico da Beija-Flor. Novamente, o carro “Casa de Açum”, conforme imagens a seguir.

Imagem 33 - Carnaval 1999 capa de CD-ROM



Fonte: Acervo da autora

Atualmente, quando se realiza uma busca por “caruana beija-flor”, através do portal *Google*, a imagem que mais aparece é a da fotografia a seguir.

Imagem 34 - Carro Casa de Açum



Fonte: <http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/01/sambodromo-em-30-atos-1998-o-polemico-empate-entre-mangueira-e-beija-flor/>

Observando a imagem e assistindo repetidas vezes ao vídeo do desfile, é possível perceber que as formas que predominavam neste carro remetiam à forma humana. A Figura central, cujas mãos e braços em forma de raízes se estendiam para a frente, como que rasgando os caminhos, era imponente, assustadora, mas sedutora. Chamava a atenção por ser meio humana e meio bicho, que 'mundiava' quem a olhava. As duas máscaras laterais, abriam suas bocas em diagonais nas pontas do carro como se engolissem as energias ruins que por ventura pudessem prejudicar o desfile. O destaque central, os destaques laterais e os componentes que ocupavam os espaços entre as esculturas, utilizavam fantasias com uma mesma paleta de cores em tons de barro. Os tons de barro entrecortaram todo o desfile fazendo ser barro, azul e branco, o 'caruana beija flor'. A fotografia foi tirada de um ângulo que enquadrou, em sua base, a visão das plumas brancas e azuis dos chapéus da ala que está na frente, carnavalizando o momento em que Anhanga emerge do fundo do mundo, para, a serviço da *pajé* e da escola de Nilópolis, absorver o mau-olhado e lavar em água azul e branca, o caminho para o sucesso.

5. 2 – Oh Virgem Santa! Olhai por nós!

Se as águas amazônidas guardaram, em suas profundezas, o princípio do mundo e as energias da encantaria, foram os seus movimentos – de ondas, marés e correntes marinhas – que conduziram até às margens de um de seus igarapés, o maior de seus mistérios de fé: a imagem de Nossa Senhora de Nazaré.

Heraldo Maués nos chama atenção para o fato de que “a cultura popular não é só feita de sofrimento, de cultos xamanísticos ou mediúnicos, de mitos e de resistência: ela é também feita de festa” (MAUÉS, 1999, p. 94). E focando nas festas de santo e em sua importância dentro da cultura amazônica, apresenta a grande Festa do Círio de Nazaré, em Belém, como um “desfile triunfal que toma toda a manhã do segundo domingo de outubro, todos os anos, e que revive o mito do achado da Santa, padroeira dos paraenses e da Amazônia” (p. 94).

Maués (1999) define o catolicismo popular como “um conjunto de crenças e práticas socialmente reconhecidas como católicas, de que partilham, sobretudo, os não-especialistas do sagrado, quer pertençam às classes subalternas ou às classes dominantes” (p. 171). O autor dedica especial atenção à Festa de Nazaré, enquanto devoção “‘transplantada’ de Portugal para o Brasil, ainda no século XVII” (p. 174), assim como aos conflitos envolvendo fieis, Igreja, e Estado em torno do culto à santa, desde que a imagem foi encontrada pelo caboclo Plácido:

“Achada” a imagem de N. S. de Nazaré, pelo caboclo paraense Plácido, na passagem do século XVII, junto à estrada do Utinga (igarapé Murutucu), nos arredores de Belém, tornou-se esse homem um “dono de santo”, como muitos outros, cuja imagem provavelmente começou rapidamente a se tornar objeto de veneração da população das redondezas, atraindo logo muitos romeiros da capital do Pará (cujos limites não se estendiam então além do bairro da campina) e de vilas e lugares do interior.

Pouco depois de ter tomado posse em sua diocese, o primeiro bispo do Grão Pará, D. Bartolomeu do Pilar, na década de 20 do século XVIII, visitou a ermida da Santa e incentivou a devoção iniciada por Plácido.

Era o início do controle eclesiástico, que se acentuou em 1773, quando o 5º bispo paraense, D. João Evangelista, também visitou a imagem de Plácido, oficializou a devoção, colocando Belém sob a proteção de N. S. de Nazaré, e solicitou mais tarde a permissão à rainha e ao papa para a realização de uma festa pública em homenagem à santa.

Vigorando nessa época o regime de padroado, era necessário o concurso do estado. Igreja hierárquica e estado, unidos, exercem seu controle sob a devoção popular, e, por ocasião da realização do primeiro Círio – programado pelo governador Francisco de Souza Coutinho para setembro de 1793 – esse controle se torna mais evidente, especialmente na ordem dada pelo governador aos diretores das vilas e povoações do interior para que não permitissem às índias comparecerem desacompanhadas de seus irmãos ou maridos à festa religiosa. É de supor-se que a ordem revele o que não diz: a ocorrência anterior de “abusos” em festas de outros santos (MAUÉS, 1999, p. 174-175).

Ainda que a igreja tenha tomado para si a organização da Festa de Nazaré e da Procissão, estabelecendo regras e proibições, o controle não necessariamente se estendeu a tudo e todos que cercaram a mesma ao longo de sua existência. Tampouco impediu que novas manifestações passassem a promovê-la e fazer parte da mesma. Foi o que aconteceu com dois eventos que hoje se destacam entre as festividades do Círio de Nazaré: a ‘Festa da Chiquita’, desde 1978, e ‘O Auto do Círio’, desde 1993.

A ‘Festa da Chiquita’, idealizada por artistas e jornalistas locais, se realiza ao lado do Bar do Parque, na Praça da República, tendo início tão logo por lá passe a Trasladação na noite do sábado que antecede a grande procissão do domingo. Na década de 1990, quando a festa passou a ser organizada pelo cantor, compositor e artista performático Elói Iglesias, acentuou-se como festa que reúne predominantemente o público LGBT e simpatizantes.

O ‘Auto do Círio’, criado em 1993 por Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky - atrizes e professoras universitárias - é um cortejo artístico e carnavalesco que reúne artistas nas ruas do bairro da Cidade Velha, na sexta-feira que antecede o referido domingo do Círio.

A despeito das discordâncias de católicos fervorosos e da Igreja, estes dois eventos estão inseridos no calendário da Festa de Nazaré e, juntamente com o Círio, foram reconhecidos pelo IPHAN/Pará, como patrimônio imaterial, desde 2004.

O controle da Igreja sobre a Santa procura se estender para além dos domínios religiosos, alcançando inclusive o carnaval. Quando, em 1975, a Unidos de São Carlos decidiu transformar a Festa do Círio de Nazaré em desfile, ela conquistou a simpatia de muitos paraenses que se viram claramente homenageados

pelo carnaval carioca, mas sofreu pressões e interferências de representantes das Igrejas de Belém e do Rio de Janeiro. Dentre as determinações da Arquidiocese do Rio, estava a de que nenhuma imagem de anjo, santo ou cruz fossem levadas para o desfile. Segundo os arquivos do Extra/Globo, disponibilizados em 15/01/2015 ¹²⁴

“Apesar de cumprir todas as exigências, a diretoria da São Carlos recebeu críticas de padres de Belém que achavam “imprópria” a escolha do enredo. Parte da diretoria da escola chegou a visitar a capital do Pará para tentar melhorar o imbróglio, mas pouco adiantou. Na época, o vigário da Basílica de Nazaré, Padre Giovani Incampo, chegou a mandar telegramas ao governador da Guanabara Chagas Freitas pedindo que a escola fosse proibida de desfilar, pois considerava o uso do Círio no carnaval como algo “ofensivo aos sentimentos religiosos do povo paraense”. No entanto, os apelos pouco fizeram efeito”.

Essa determinação da Igreja em proibir imagens de santos em desfiles de carnaval foi, desde então, incorporada aos desfiles que se seguiram. Entretanto, a Igreja não conseguiu fazer com que “a santa” ficasse ausente do desfile. Tanto no texto de sinopse de enredo como na letra do samba de enredo, a Senhora de Nazaré se presentifica entre os que desfilam e cantam em forma de oração: “Oh! Virgem Santa, olhai por nós, olhai por nós oh! Virgem Santa, pois precisamos de paz”.

No espetáculo ‘O Auto do Círio’, como visto no capítulo 4, a imagem da Santa é substituída pela imagem de um manto, mas os artistas que participam do espetáculo, afirmando que o mesmo é uma homenagem à santa, garantem que, mesmo sem a imagem no cortejo, a Santa está entre eles.

A ‘Unidos de São Carlos’ obteve a menor de todas as notas no quesito enredo, tirando um seis (sendo a maior nota o dez), deixando a escola em décimo lugar entre as doze que desfilaram naquele ano. O julgador do quesito, Vicente Tapajós, professor e historiador, declarou posteriormente que considerou o enredo “inadequado porque transformava uma procissão católica em um tema de uma festa pagã”¹²⁵.

¹²⁴ Fonte: <http://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/igreja-do-para-pedi-proibicao-do-desfile-do-cirio-de-nazare-em-1975-15095882.html#ixzz4MsGyRchN>

¹²⁵ Fonte: Jornal Opinião, 21 de fevereiro de 1975, p. 22.

As diferentes percepções sobre o que é sagrado ou profano, tão bem definidas por quem julga ou assiste a uma homenagem carnavalesca prestada a uma santa, não são as mesmas para os que vivem as festas de santos e/ou de carnaval. A percepção do vivente pode ser compreendida sob a perspectiva conceituada por Isidoro Alves (1980), como “carnaval devoto”, que define o Círio de Nazaré como festa em que sagrado e profano ocorrem simultaneamente. Assim sendo, ao cantar e dançar para a santa, o componente da escola de samba, assim como o artista do ‘Auto do Círio’, afirmam sua devoção expressa em alegria e verdade.

Segundo Heraldo Maués, as polêmicas em torno do Círio de Nazaré, nas quais as autoridades laica e eclesiástica procuram assumir o controle sobre as ações da festa, são tentativas “do que Isidoro Alves (1980) chamou de ‘ideologia do controle’” (MAUÉS, 1999, p. 176). Como exemplo dessas tentativas de controle da Igreja sobre os acontecimentos em torno do Círio de Nazaré, Maués cita episódios que envolveram os bispos D. Antônio Macedo Costa e D. Irineu Joffily. O primeiro, em 1877, quando D. Macedo Costa suspendeu a realização de cerimônias religiosas por conta de “representações indecorosas ocorridas no arraial de Nazaré” (id.,ibid). O segundo, em 1926, quando D. Irineu Joffily, aboliu a corda e o carro da Berlinda, questão que somente foi resolvida em 1931, quando o interventor Magalhães Barata “conseguiu a interferência do Ministério das Relações Exteriores junto ao Vaticano, para que a corda fosse reestabelecida no Círio” (p. 177).

Voltando à ‘Unidos de São Carlos’, ainda que a nota de enredo tenha deixado a escola em péssima colocação, o samba em louvação à Virgem de Nazaré sobreviveu à própria escola que, desde 1983, alterou seu nome para ‘Estácio de Sá’. Em 2004, por sugestão da LIESA/RJ, em comemoração aos seus vinte anos à frente da organização das escolas, e também do Sambódromo, alguns enredos de sambas inesquecíveis do carnaval carioca foram reeditados. Entre estes sambas estavam: “Aquarela Brasileira”, do Império Serrano de 1964, “Lendas e Mistérios da Amazônia”, da Portela de 1970; e “A Festa do Círio de Nazaré” que foi reelaborado pela Unidos do Viradouro, pois a Estácio de Sá, encontrava-se no Grupo de Acesso.

Imagem 35 - Matéria sobre o conflito entre a Igreja e o enredo Viradouro/RJ 2004

O LIBERAL BELÉM, TERÇA-FEIRA, 27 DE MAIO DE 2003 **VARIEDADES** **CARTAZ 3**

Católicos se queixam ao pároco da Basílica

Estado e Prefeitura de Belém estudam ajuda à escola que leva para o Sambódromo carioca, ano que vem, o Círio de Nazaré

O pároco da Basílica de Nazaré, padre Francisco Silva, começou a receber os primeiros protestos de católicos que não concordam com a idéia da Viradouro ter como tema de seu carnaval o Círio de Nossa Senhora de Nazaré. "Paroquianos já me procuraram, pedindo providências. Ainda não parei para pensar. Em princípio, Círio e Carnaval são duas festas que não se tocam. Mas para que o desfile não agrida a fé católica, o assunto deverá ser tratado de forma sadia. O que não podemos imaginar é Nossa Senhora de Nazaré bailando no meio de mulheres peladas". Padre Francisco prefere saber mais notícias sobre a idéia do carnavalesco Mauro Quintaes antes de se pronunciar a respeito. "Não posso ter uma idéia pré-concebida".

O diretor de teatro, carnavalesco e professor Miguel Santa Brígida vai assessorar o carnavalesco Mauro Quintaes, responsável pelo enredo da escola de samba Viradouro, que 2004 homenageará o Círio de Nazaré no carnaval de 2004. Miguel, que há oito anos pesquisa o carnaval do Rio e há dez anos participa do Auto do Círio, vai dividir com o carnavalesco as informações já reunidas para sua dissertação de mestrado.

Miguel Santa Brígida está debruçado nos estudos sobre a espetacularidade que há na procissão do Círio de Nazaré. O título da pesquisa, "O Auto do Círio: Trama, Fé e Carnaval em Belém do Pará", já demonstra que os estudos podem inspirar a criação de Mauro Quintaes. "Uma das disciplinas do mestrado chama-se Etnocritologia, criada em Paris em 1995. Nesta disciplina, que é estudada na França, México e Brasil, pesquisamos o que há de espetacular no comportamento humano e nas manifestações culturais", explica Miguel. A utilização de carros dos milagres e dos anjos, os fogos de artifício, as bandas de música são alguns dos elementos presentes na procissão religiosa que lhe dão caráter espetacular. O "Auto do Círio", realizado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA e Núcleo de Arte,

tem levado todos estes elementos para o cortejo teatral que acontece na Cidade Velha, sempre na sexta-feira que antecede a procissão religiosa.

Conforme a observação de Miguel, os autos religiosos - junto com as referências da cultura africana - influenciaram e muito o modelo dos desfiles de escolas de samba. "O Mauro Quintaes é um carnavalesco que, nos últimos anos, está conseguindo manifestar muito bem as suas idéias. Além disso, o enredo é fortíssimo", diz Miguel, já sonhando com a vitória da Viradouro, e acreditando que o desfile da escola de samba poderá difundir a cultura e a religiosidade do povo paraense.

Apoio - O chefe do gabinete da Fumbel, Jamil Mouzinho, está mediando a conversa entre o órgão público e a escola de samba Viradouro. Na próxima sexta-feira chegarão a Belém o carnavalesco Mauro Quintaes e o presidente da Viradouro, José Carlos Monassa, oportunidade em que serão discutidas as possibilidades de apoio da Prefeitura de Belém ao desfile carnavalesco. "Estamos de portas abertas para conversar. A Viradouro já deixou claro que não vem para tratar de patrocínio. Mesmo assim vamos avaliar como podemos auxiliar na captação de recursos. O que já está garantido é que daremos uma assessoria e por isso indicamos o nome de Miguel Santa Brígida, que conhece carnaval e pesquisa a manifestação religiosa do Círio", diz Jamil Mouzinho.

A assessoria de imprensa da Paratur informa que a instituição tem todo interesse em colaborar com a Viradouro e não descarta a possibilidade de oferecer algum apoio financeiro. Mas primeiro o presidente da Paratur, Adenauer Góes, vai ouvir o presidente da escola de samba. Ainda segundo a assessoria de imprensa, até hoje a Paratur recebe respostas favoráveis por ter patrocinado a escola Beija-Flor de Nilópolis, em 1998. A escola, desenvolvendo o enredo "Pará - O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Paratunu", ficou em primeiro lugar.



Pároco da Basílica e presidente da Festa, padre Silva diz que já recebeu queixas de diversos devotos da Virgem de Nazaré

Miguel Santa Brígida tem tese de mestrado sobre o Círio para ajudar as pesquisas de seu colega carioca Máris Quintaes

Fonte: Jornal 'O Liberal', 27/05/2003

Tanto tempo depois a Igreja ainda não era uma aliada. Em reportagem do jornal "O Liberal" de 27 de maio de 2003, quando tiveram início as pesquisas para a realização do enredo, o pároco da Basílica de Nazaré Francisco Silva, declarou que os fiéis já estariam procurando-o para protestar e ainda que, não tivesse tido tempo para pensar sobre o assunto, acreditava que Círio e Carnaval não se tocavam, e esperava que a fé católica fosse tratada de maneira sadia pois, segundo ele, "não podemos é imaginar Nossa Senhora de Nazaré bailando no meio de mulheres peladas".

Coube a Miguel Santa Brígida¹²⁶, representante de Belém perante a comitiva carioca, agir também como mediador entre a Viradouro e a Diretoria da Festa de Nazaré. Um dos argumentos utilizados por Santa Brígida perante a Igreja foi o de que o desfile seguiria a mesma condução do espetáculo ‘O Auto do Círio’, reconhecido pelas autoridades religiosas como “O Profano com Respeito” (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 105). Na ocasião, a igreja pronunciou-se dizendo que “por princípios filosóficos não concorda com o enredo, não vamos incentivar os nossos fiéis, e muito menos proibir a realização do desfile” (MARINHO, 2003 *apud* SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 105).

Segundo o carnavalesco Mauro Quintaes¹²⁷, a proposta de falar do Círio de Nazaré partiu de Dominginhos do Estácio, cantor carioca, devoto de Nossa Senhora e padrinho do ‘Auto do Círio’. O carnavalesco recorda que enquanto deu início ao trabalho de pesquisa, a Viradouro organizou o festival de samba, como em qualquer processo. No entanto, com mais de 20 sambas inscritos, o festival foi suspenso após a segunda semana, por influência do compositor mangueirense Ivo Meireles, que convenceu o presidente da Viradouro, Zé Carlos Monassa, a não perder a oportunidade de reeditar o samba de 1975. Tal atitude desagradou os compositores inscritos no festival, por conta do investimento financeiro já feito. O presidente acalmou os ânimos distribuindo uma verba simbólica para cobrir parte dos gastos.

Dominginhos do Estácio, intérprete da Viradouro e um dos compositores que estavam na disputa que escolheria um novo samba, criticou a ideia de cantar a composição de 1975 no desfile de 2004. De acordo com o Jornal O Globo de 14 de setembro de 2003, em matéria intitulada “Samba pode atravessar”, Dominginhos afirmou que seria muito complicado adaptar o samba para um andamento mais rápido, fazendo com que ele, o mestre de bateria “Ciça”, e os ritmistas, tivessem muita dificuldade.

¹²⁶ Convidado pela FUMBEL, por meio de Jamil Mouzinho, Miguel Santa Brígida tornou-se o representante oficial de Belém para atuar como consultor em favor da elaboração do enredo. Na ocasião, Miguel desenvolvia sua pesquisa de mestrado sobre o ‘Auto do Círio’ utilizando o trinômio Círio-Carnaval-Teatro. Além da consultoria, assinou conjuntamente a sinopse do enredo, acompanhou o trabalho de criação de fantasias e alegorias do carnavalesco Mauro Quintaes. Fonte: SANTA BRÍGIDA, 2014.

¹²⁷ Entrevista concedida em favor deste trabalho, em 06 de março de 2017.

Segundo Miguel Sanda Brígida¹²⁸, o apoio advindo do Governo do Estado representado pelo então presidente da PARATUR, Adenauer Góes, que participou ativamente do encaminhamento do enredo, provocou muitas mudanças nas ideias iniciais que ele e o carnavalesco haviam projetado. “Na época, havia o slogan do Governo do Estado ‘O Pará é a Obra-Prima da Amazônia’¹²⁹, e a Amazônia acabou roubando a cena, o enredo caminhou para fazer, da Santa, a Santa da Amazônia. Foi quando, por exemplo, entrou a Ilha do Marajó”. Importante lembrar que havia outras duas Amazônias desfilando em 2004, sendo uma delas em homenagem a Manaus, e o Governo do Amazonas também investia em seu potencial turístico, inclusive com a publicação de anúncios institucionais em jornais cariocas, conforme se observa na imagem seguinte.

Imagem 36 - Anúncio de contra-capa do caderno especial Carnaval 2004



Fonte: O Globo, 22 de fevereiro de 2004

¹²⁸ Entrevista concedida em favor deste trabalho, em 7 de fevereiro de 2019, às 14h30, em Belém.

¹²⁹ Durante o primeiro mandato do governador Simão Jatene (2003-2007), foi lançado o Plano Estratégico de Turismo do Estado do Pará, denominado “Ver-o-Pará”. Dentre as ferramentas de identidade dos produtos comercializados estava o slogan “Pará: Obra prima da Amazônia”, e a logomarca que unia traços das culturas marajoara, tapajônica e xinguana, além de elementos da natureza amazônica como atributos do Pará. Fonte: <http://www.paraturismo.pa.gov.br/> Acesso em 30/03/2019.

Segundo Mauro Quintaes, mesmo com as ingerências demandadas pelo Governo do Estado, o processo criativo seguia o padrão ao qual o artista estava acostumado: pesquisar e visitar os pontos turísticos de Belém que tivessem relação com o Círio de Nazaré, como fez em maio de 2003. Mas sua vinda a Belém durante o Círio, provocou mudanças em seu comportamento. Conforme relatou,

“Eu tava num centro cultural, numa reta que desemboca numa praça, que tem uma ladeirinha assim... e disse “Eu vou ali segurar na corda” e quando eu seguro na corda eu fui levado até a praça... eu consegui segurar, no fim me deram um pedaço que eu trouxe e voltei, mas voltei com uma sensação bem diferente né? Porque na noite anterior eu olhava a cidade e ela não parecia estar tão cheia e de repente no dia seguinte **era aquela multidão, aquela comoção, aquela devoção** então isso me contagiou muito. Eu praticamente voltei de lá devoto de Nossa Senhora a ponto de... enfim... e o Dominginhos também nos passava muito essa coisa de como ela o ajudou e tudo isso aí cheguei no Rio e pensei: **“Eu não posso deixar que esse momento que eu vivi lá não venha pra cá pra o meu barracão”** e aí eu propus, dentro do meu barracão, **uma espécie de exercício de fé**. Já o barracão trabalhando, com escultores... a todo vapor... **eu fiz uma proposta de que cada um escrevesse num papel “O que eles pediriam pra Santa, qual seria o seu pedido?”** E aí todos os funcionários começaram a escrever pedidos e foram me entregando, escritos com o próprio punho”. **(negritos acrescidos)**

O momento em que Quintaes descreve que foi ‘levado’ pela corda é o que os paraenses costumam chamar de suspensão, em que se é tão espremido pela multidão que segura e se aproxima da corda, que os pés não conseguem tocar o chão das ruas, semelhante ao que ocorre em banhos de rio em que os pés não alcançam o fundo. O comportamento do carnavalesco carioca, que na primeira visita era de turista que visitava os pontos de destaque, se alterou quando ele pensou que seria tranquilo descer do lugar onde estava, tocar na corda e voltar. Nas palavras de Mauro, ele **viveu** aquele momento, experimentou algo diferente do que havia pensado para o seu projeto carnavalesco, alterando o processo que já havia iniciado no barracão, conforme relata,

“**aí eu chego no barracão com essa cabeça já bem virada** com relação a essa energia e proponho ao barracão: **“gente eu que quero que cada um escreva um pedido pra Santa como se fosse um pedido mesmo com fé, coisa e tal... E todos fizeram os pedidos e a curiosidade foi maior, eu fui pra minha sala e comecei a ler os pedidos e eram as coisas mais inusitadas: um que pedia que o irmão, que trabalhava lá com a gente também, era artesão,**

parasse de beber, (outro) pedindo pelo filho, (outro) pedindo pela escola, pela casa própria, pela saúde... e aquilo foi tão envolvente” (negritos acrescidos)

Quintaes começou a se deparar com outras realidades que interferiram em seu projeto. Primeiro, ao ficar suspenso na multidão, e depois diante de pedidos tão semelhantes aos que viu passar em procissão à sua frente. Segundo ele, a alegoria da berlinda tinha muito pouco de recriação carnavalesca, pois “tentou recriar exatamente o momento Círio de Nazaré, sem colocar nenhuma leitura pessoal, simplesmente recriar o momento”.

A presença de imagens da igreja católica no desfile era uma preocupação constante, pois o carnaval carioca já havia cedido às pressões da igreja em diversos episódios anteriores¹³⁰. Quintaes então se antecipou a qualquer problema que viesse a enfrentar e solicitou que a arquidiocese do Rio enviasse uma advogada, juntamente com o padre do Santo Cristo,¹³¹ ao barracão, para que vissem que, em sua proposta, a imagem de Nossa Senhora de Nazaré seria representada por um cone de luz, que fazia uma alusão ao manto da virgem.

Ao ler os pedidos dos artistas do barracão, Mauro foi rememorando o momento em que estava diante do Círio de Nazaré em Belém vendo passarem os romeiros carregados de ex-votos, e foi tomado por uma nova ideia: alugar roupas antigas para vestir e fotografar os funcionários do barracão como romeiros. Imprimiu as fotografias em grande escala para utilizar nos carros alegóricos e causou uma ação de envolvimento dos artistas do barracão para com o enredo.

Os pedidos se tornaram matéria do jornal O DIA, realizada às vésperas do carnaval, sob o título “ESPETÁCULO DE FÉ NA SAPUCAÍ: Homenagem da Viradouro ao Círio de Nazaré levará, para a Avenida, devotos da Virgem, que tentarão alcançar graças durante o desfile”, conforme imagem 37.

¹³⁰ Um dos registros mais conhecidos é o desfile da Beija-Flor de 1989 ‘Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia’, em que a imagem do Cristo Redentor foi coberta de plástico preto.

¹³¹ Bairro carioca onde está situada a cidade do samba.

Imagem 37 - Viradouro/RJ, matéria antes do desfile com detalhe para bilhetes à Santa

Espetáculo de fé na Sapucaí

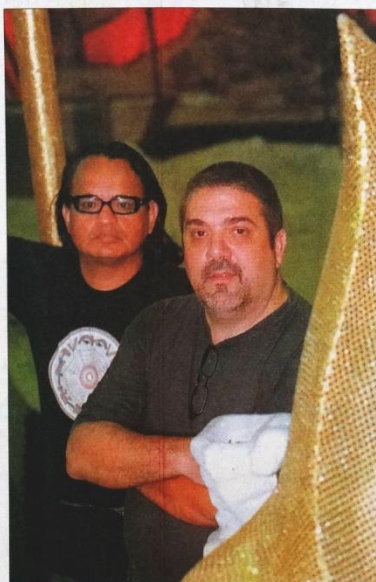
Homenagem da Viradouro ao Círio de Nazaré levará para a Avenida devotos da Virgem, que tentarão alcançar graças durante o desfile

CLAUDIO VIEIRA

O sonho da casa própria, a chance de emprego para o filho, a cura de um parente enfermo e, lógico, a vitória no desfile. O abre-alas da Viradouro, quando apontar na Avenida, já na madrugada da Terça-feira Gorda, estará carregando na base da berlinda dedicada à Virgem de Nazaré não apenas os pedidos dos trabalhadores do barracão, mas também a devoção de dezenas de pessoas que não têm nada de foliões. Desfilarão para se sentir mais próximas da santa e da possibilidade de alcançar uma graça, como se estivessem na procissão pelas ruas de Belém. A chamada "festa profana" jamais esteve tão próxima do sagrado.

As manifestações de devoção e fé, que vêm transformando o enredo dedicado ao Círio de Nazaré numa réplica da festa paraense, geram uma preocupação excessiva em não macular a imagem da santa. Antes mesmo de elaborar a sinopse, o carnavalesco Mauro Quintaes tentou pedir à bênção à Arquidiocese do Rio de Janeiro. Pretendia um contato com as autoridades do Palácio São Joaquim para expor os objetivos do enredo, centrados no aspecto festivo da procissão que atrai mais de dois milhões de devotos no mês de outubro, na capital do Pará. Não teve resposta.

Em Belém, o produtor teatral Miguel Santa Brígida, responsável pelo Auto do Círio — um dos diversos movimentos culturais que giram em torno do evento, integrado por professores e alunos da Universidade do Pará —, fez as mesmas tentativas com as auto-



MIGUEL (E) e Mauro: carnavalescos não conseguiram diálogo com a Igreja

ridades do clero. A resposta foi evasiva: os bispos não aprovaram a ideia, mas também não podiam proibi-la. Principalmente, depois da euforia que se instalou no povo paraense, ansioso por ver a "Rainha da Amazônia" — como a santa é chamada — passar na Marquês de Sapucaí.

Diante do silêncio da Igreja, a Viradouro vem se esmerando para não ceder terreno ao pecado. A primeira providência foi não usar imagens nas duas alegorias destinadas a Nossa Senhora. A santa será simbolizada por luzes, néon e tecidos que tremularão ao sabor do vento. Segundo



PEDIDOS dos fiéis, trazidos de Belém, farão parte do desfile da Viradouro



DOMINGUINHOS se tornou devoto da santa quando foi à festa do Círio

Quintaes, os efeitos farão com que todos "vejam" a Virgem, sem que ela esteja ali. A segunda foi a de evitar a presença de mulheres nesses carros. O presidente José Carlos Monassa decretou que os figurinos femininos fossem os mais discretos possíveis. Mulher de biquíni, só

nos quadros que focalizarão o índio, o artesanato, a cerâmica e o folclore. Assim mesmo, os biquínis devem ser... comportados. Uma modelo que ano passado usou um "gancho" — a versão mais reduzida do chamado "tapa-sexo" —, burlando a vigilância do presidente, foi afastada.

Dominguinhos volta no tempo

■ O samba que a Viradouro levará para a Avenida guarda mistérios em seus versos. Em 1974, o Governo do Pará enviou ao Rio um representante para tentar encaixar a Festa do Círio no enredo de alguma escola do primeiro escalão. A Unidos de São Carlos, hoje Estácio de Sá, abraçou a ideia e enviou seus compositores a Belém. Durante uma semana, os sambistas viveram as emoções do cortejo e de todas as festas que a cercam.

O desfile da São Carlos, no entanto, foi pontuado por uma série de problemas. Fogos de artifício que serviam de efeitos luminosos para o painel que mostrava a fachada da Igreja da Sé, produziram uma fumaçeira que tomou conta da Avenida. Com asfixia e intoxicação, vários componentes tiveram que ser socorridos pelos bombeiros. A escola amargou o 10º lugar, e o desfile caiu no esquecimento.

Quem estreava na Ala de Compositores de São Carlos, naquele ano, era Dominguinhos do Estácio. Ele conta que foi na viagem que acabou tornando-se devoto fervoroso da santa e nunca mais deixou de comparecer à Festa do Círio. Em sua casa, em Icarai, Niterói, guarda imagens da Virgem em telas e esculturas, além de trazê-la numa medalha, junto ao coração. Não se surpreenda com o tom de emoção que o cantor imprimiu na gravação no CD de 2004. Nem com o que possa acontecer na Avenida.

Fonte: Acervo da autora

Segundo o jornal, o desfile contava, ainda, com a presença de pessoas que se diziam não foliões, mas que desfilariam para "se sentir mais próximos da santa e da possibilidade de alcançar uma graça, como se estivessem na procissão pelas ruas de Belém". Percebe-se que a Viradouro não criou somente uma homenagem ao Círio, e sim um Círio na passarela do desfile, quando se observa no texto da reportagem feita antes do espetáculo a afirmação de que "a chamada 'festa profana' jamais esteve tão próxima do sagrado". A matéria dispôs fotografias do carnavalesco Mauro Quintaes e do encenador e consultor do enredo, Miguel Santa Brígida, no barracão da Viradouro; dos pedidos escritos à mão em pequenos pedaços de papel sobre os quais repousam fitinhas de cetim, e do intérprete e devoto confesso desde o desfile de 1975, Dominguinhos do Estácio ao lado da imagem da Virgem de Nazaré. Criadores em funções distintas necessariamente coletivas (BECKER, 1977),

reunidos aos signos do enredo, que em exercícios de conversões semióticas (LOUREIRO, 2007), constroem sentidos amazônicos em desfiles de carnaval.

Quando perguntei a Mauro Quintaes se ele já havia trabalhado dessa maneira em outro carnaval, ele pensativo respondeu “Tenho 32 anos de carnaval e foi a única vez”. Entre as justificativas elencadas, além da particularidade do tema, estava a estrutura familiar da Viradouro, na qual a sala do carnavalesco era muito próxima do pessoal do barracão. Segundo Quintaes, “atualmente¹³², as salas dos carnavalescos na cidade do samba costumam ficar no quarto andar do barracão, e isso já causa um distanciamento entre ele e o pessoal do barracão”.

Quintaes confessou que não tem o hábito de estar na concentração no momento em que os carros estão sendo finalizados, pois esta costuma ser uma tarefa do diretor do barracão, mas fez questão de ir participar da montagem da ‘berlinda’, e isso lhe possibilitou outras experiências, pois, diversas pessoas que, percebendo os bilhetinhos do barracão que ali estavam depositados, puseram-se também a escrever bilhetinhos e depositar na alegoria.

“Então ali eu comecei a perceber que o desfile ia ultrapassar os limites da Sapucaí. Ele foi tão realista, ele foi tão sentido, ele foi tão vivido por nós e por mim que isso a gente conseguiu para o público. Para o público que tá no meio da rua e vê uma berlinda e dobra um papel e coloca, quer dizer **ele foi alcançado**”. *(negritos acrescidos)*

Os pedidos dos funcionários do barracão da Unidos do Viradouro, assim como os pedidos dos que costumam se dirigir à concentração das escolas no dia do desfile para apreciar a montagem das mesmas, atravessaram a sagrada avenida do carnaval sob a berlinda alegórica, e a crença de que estavam também sob as bênçãos de Nossa Senhora de Nazaré. Com a Viradouro ainda na concentração, a chuva começou a cair forte e se estendeu por todo o desfile da escola, provocando no carnavalesco um sentimento de sacrifício necessário ao término dos trabalhos, conforme explicou,

“Esse carro da berlinda foi pra avenida totalmente desmontado e aí com a chuva, a cola não pegava e começamos a trabalhar com grampo, com braçadeiras... e praticamente montamos esse carro na concentração debaixo de chuva e eu **vi nisso também uma coisa**

¹³² No momento da entrevista, em 2017, Mauro era carnavalesco da Unidos da Tijuca.

do sacrifício, né? Do se dedicar né? Aquilo ali talvez tenha significado um pouco isso também, de você tá na chuva se dedicando a montar um trabalho. Então eu percebi que todo o grupo que ali estava na Unidos do Viradouro já tinha se tornado **DEVOTO DO ENREDO** e conseqüentemente, devoto da Santa”.
(*negritos acrescidos*)

O carnaval sobre o Círio de Nazaré, considerado profano pela igreja católica a ponto desta ‘supervisionar’ a sua criação, já havia se sacralizado para os que chegaram até à Santa pela via do carnaval. Ao falar sobre que abordagens estéticas utilizou para transformar um evento religioso e amazônico em um desfile carioca, o artista disse que fugiu do seu imaginário e focou no real, na intenção de que a berlinda fosse a berlinda, os devotos fossem os devotos, a Festa de Nazaré, fosse a Festa de Nazaré. Quintaes quis dar realidade sagrada ao sagrado espetáculo do carnaval. A imagem 38, que reúne berlinda e devotos carregando casas e barcos – objetos constantes no Círio de Nazaré –, expõe esse real de fé proposto pelo artista do carnaval.



Fonte: <http://www.flogao.com.br/davidcarnaval/103481259>

Transformar uma procissão católica em um desfile de carnaval que, em 1975, foi considerado inadequado pelo jurado Vicente Tapajós, se tornou o forte apelo de 2004, desde a produção das alegorias até o desfile. Na imagem 39 vemos que a alegoria da Berlinda da Santa, trazia à sua frente uma ala formada por crianças vestidas de anjos e adultos de 'romeiros' pagadores de promessas, que carregavam casas e barcos de miriti, comprados na cidade de Abaetetuba-PA e levados ao Rio de Janeiro para o desfile.

Abaetetuba é um município paraense distante 122 Km de Belém, onde tradicionalmente são produzidos os brinquedos de miriti trazidos para a venda, na capital, na semana do Círio. Contrariando uma convenção, esta ala vinha antes do carro abre-alas e do nome da escola de samba. Era a ala representando romeiros, que pedia passagem para a Berlinda da santa. A imagem da santa fora substituída por um tecido branco em forma de manto, mas a presença da Virgem de Nazaré se presentificava, no exercício da cena, quando os integrantes da ala voltavam-se para a Berlinda e cantavam para ela.

Imagem 39 - Unidos do Viradouro, ala dos romeiros, encenação, foto: Wigder Frota



Fonte: <http://www.flogao.com.br/davidcarnaval/103481259>

A ala dos romeiros, que vinha á frente da berlinda, previa a participação de 50 pessoas e tinha por finalidade fazer fundo à Comissão de Frente. No entanto, foi para a avenida com 200 integrantes, pois a procura por parte da comunidade carioca, bem como de paraenses residentes no Rio de Janeiro, superou as expectativas de Santa Brígida e Quintaes. A imagem 39 registra o momento em que a ala dos romeiros encena sua comunicação direta com o sagrado, interrompendo a caminhada, se voltando à berlinda e rezando para uma santa cuja imagem não está no desfile é mais um exemplo de carnavalização da Amazônia, na qual os quatro itens/quesitos: **enredo, samba de enredo, alegoria e fantasia**, agem enquanto mundo inventado, descrito pelo enredo, afirmado pelo samba de enredo, cuja atmosfera é envolvida pelo canto rezado naquela passarela de oração. Passarela enquanto lugar habitado temporariamente pelo devoto carnavalizado, cujas fantasias são inspiradas nas roupas dos romeiros – vestidos de anjos, de pescadores, que carregam ex-votos por graças alcançadas – que interagem com a alegoria da berlinda da Santa, relevo que se destaca na avenida, configurado Belém de outubro, no Círio de Nazaré.

Para Santa Brígida, os momentos emocionantes vividos no desfile estiveram pontualmente no início e no final do processo, pois, segundo relata,

“Quando eu recebi o telefone de Jamil Mouzinho para representar Belém e posteriormente o Pará perante uma escola de samba carioca, que ia fazer um enredo sobre o Círio de Nazaré, eu estava finalizando a escrita da dissertação, defendida em outubro daquele ano, quando o ‘Auto’ completou 10 anos. A dissertação era tudo o que o desfile seria – drama, fé e carnaval – e minha vida religiosa, carnavalesca e acadêmica que projetava um doutorado sobre carnaval se desenhou toda na minha frente a partir daquele telefonema. Pra mim foi um presente divino, porque ali estava reunido o devoto paraense, o encenador apaixonado pelo ‘Auto do Círio’, o carnavalesco apaixonado pelo Rio de Janeiro, o fã de Mauro Quintaes. Agora durante o processo foi uma entrega muito responsável com o processo, tanto que no desfile eu não andei pela escola porque era responsável pelo elenco do Auto, que vinha no **carro, cujas cenas eram dirigidas por mim**. A emoção veio na Praça da Apoteose porque era muita gente desfilando que tinha ido de Belém, **era a paraensada se encontrando – como a gente se encontra no Círio, se encontrando na ‘Obra-Prima’ do Carnaval**”. *(negritos acrescidos)*.

No Círio de Nazaré em Belém, em que mais de dois milhões de pessoas caminham na via principal da procissão e também em suas transversais e paralelas, é surpreendentemente comum encontrar conhecidos. Dessa maneira, quando Santa Brígida, afirma que na Apoteose se sentiu no Círio, pois foi quando encontrou com conhecidos de Belém, do Círio e do carnaval, e que se sentiu de fato na Festa de Nazaré, tem-se novamente um exemplo de carnavalização do espaço Apoteose como espaço de Belém do Círio.

O Jornal do Brasil¹³³ da quarta-feira de cinzas anunciou o feito da Viradouro como “*UM DESFILE ABENÇOADO*”, no qual a escola de samba transportou “para um desfile de no máximo 80 minutos, uma procissão que dura horas, substituindo quase 2 milhões de pessoas por cerca de 4.200 componentes”. O jornal também apontou a escola como uma das favoritas ao título. No entanto, a mesma ficou em quarto lugar. O título foi para a Amazônia apresentada pela Beija-Flor no desfile “Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa... que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz”. Sobre as iniciais preocupações de Dominginhos do Estácio, o resultado mostrou que o enredo da Viradouro obteve as notas 9,8; 10; 10; 10. O samba de enredo 9,8; 10; 10; 9,9. Somente a bateria de mestre Ciça alcançou todas as notas 10.

Imagem 40 - Unidos do Viradouro, Carro do Arraial encenação dirigida por Santa Brígida



Fonte: Acervo de Miguel Santa Brígida

¹³³ Fonte: Jornal do Brasil, caderno carnaval, segunda-feira 25/02/2004, p. 8, repórter Bruno Agostini

Em 2014, enquanto assistia a passagem da Berlinda com a imagem da Santa, durante a procissão da Trasladação, na curva da Avenida Nazaré com Avenida Presidente Vargas, em Belém, me senti duplamente emocionada quando percebi que, durante a passagem da Berlinda no local, o coral das mil vozes, formado por senhoras católicas, cantava o samba de enredo que embalou foliões no carnaval carioca de 1975 e de 2004. Depois de duas presenças do Círio na avenida do carnaval, eu vivi o momento em que o samba marcou presença na avenida do Círio de Nazaré.

Em tempo: o ano de 2016 propiciou um evento inédito que aponta para uma percepção diferenciada da relação da Igreja com o carnaval das escolas de samba. Ainda que o carnaval de São Paulo não esteja na investigação deste trabalho, vale o registro de que a “Unidos de Vila Maria” fez das comemorações dos 300 anos em que a imagem de Nossa Senhora Aparecida foi encontrada no Rio Paraíba do Sul, a inspiração para o seu enredo de 2017, “Aparecida, a rainha do Brasil: 300 anos de amor e fé no coração do povo brasileiro”. Em 12 de outubro de 2016, dia de Nossa Senhora Aparecida, registrou-se ao vivo, para todo o Brasil, através da TV Aparecida, o momento memorável em que o casal de mestre-sala e porta-bandeira, juntamente com parte da ala das baianas e outros integrantes da ‘Vila Maria’, entraram no Santuário em Aparecida. Bailando e entoando o samba de enredo para o carnaval de 2017, que dizia “aos seus pés vou me curvar Senhora de Aparecida, a prece de amor que nos uniu. Salve a Rainha do Brasil”¹³⁴. Igreja e carnaval realizaram uma única prece de amor.

Tais eventos em que o samba toma a avenida do Círio, em Belém, e o Santuário de Aparecida em São Paulo, são exemplos do quanto as mudanças nas relações estabelecidas como antagônicas e conflitantes – como as da igreja com o carnaval – se alteram, conforme se alteram os contextos históricos, sociais e culturais. As manchetes jornalísticas noticiando que a “Viradouro” havia feito uma procissão em plena Sapucaí, refletiram o alcance sagrado da festa dita profana, unindo elementos tão aglutinados que são pelo povo romeiro do círio, quanto pelo povo-romeiro do samba, no “carnaval devoto” enquanto festa devocional, tal como proposta por Isidoro Alves (1980).

¹³⁴ Samba composto por Leandro Rato, Zé Paulo Sierra, Almir Mendonça, Vinicius Ferreira, Zé Boy e Silas Augusto.

As percepções das abordagens nos temas dos enredos podem diferenciar-se notadamente conforme o tempo e a estética adotada. Comparando as duas sinopses (1975 e 2004), é possível identificar caminhos muito diferentes na carnavalização da Festa do Círio de Nazaré. A sinopse de 1975 confere importância histórica ao enredo, ao mesmo tempo em que, já na introdução, anuncia o carnaval como festa profana, que precede o período sagrado da semana santa, e afirma que o carnaval das escolas de samba, através de um enredo,

[...] leva às ruas, num espetáculo sadio de empolgação e alegria, a **História**, o Folclore, personagens de destaque e os temas religiosos e sócio-culturais do povo, exaltando-os todos, numa demonstração de apreço artístico e cultural”. Parece mesmo que o Desfile do Samba é um sistema que procura combinar os princípios de vários sistemas, através um sincretismo, no qual: a **realidade histórica** se emparelha com as raízes lendárias e os elementos pagãos se ladeiam ao culto popular cristão, como se fora uma representação ecumênica do sentimento popular e religioso do brasileiro [...] Nada melhor, portanto, do que uma festa do povo mostrada a outros povos, na mais popular de todas as festividades.

A sinopse segue discorrendo acerca das “razões históricas” para o enredo sobre a Festa do Círio de Nazaré enquanto “manifestação sociocultural, de cunho religioso”, anunciando a Santa Padroeira, desde a introdução. Refere o Brasil para dar grandiosidade à procissão local como “a maior do Brasil” e envolve o episódio em que o caboclo Plácido, encontra a imagem da Virgem no igarapé Murutucu, no item denominado origens e lendas. Do Arraial, destaca as apresentações teatrais que registraram a participação de artistas nacionais de renome como Orlando Silva, Moreira da Silva, Dercy Gonçalves, Ângela Maria, Carlos Galhardo, Emília Borba, Elizete Cardoso, entre outros. Apresenta o desfile em duas partes distintas, conforme segue:

O Círio, “que é a manifestação de cunho religioso da festa, orgulho dos paraenses e particularmente da população de Belém, constituída pela procissão dos romeiros, na qual a imagem pequenina da Virgem de Nazaré é conduzida numa Berlinda, desde a Catedral até sua Basílica.

O Arraial, enquanto “parte profana da tradicional festa do Norte do Brasil, representado pelos brinquedos, diversões e comércio, além das apresentações artísticas feitas nas instalações armadas na praça, onde se situa a igreja em que se venera a Santa e para onde ocorrem todas as noites, durante duas semanas, milhares de pessoas.

A Amazônia urbana se sobressai sobre a Floresta, em representações de coretos, do mercado do Ver-o-Peso, de governantes e do luxo e riqueza enquanto referências para os teatros do Arraial de Nazaré. Encerra o desfile com a Basílica, exaltando sua fachada “monumental”, deixando diminuta a floresta Amazônica, representada pela figura de destaque denominada de esplendor nativo, que, “apresentada em meio às alas de índios e índias, simboliza a beleza da selva amazônica que há dois séculos era grandemente habitada por tribos indígenas, muitas das quais participaram dos primeiros Círios”.

No que diz respeito à sinopse de 2004, a predominância é a floresta e suas riquezas naturais. O slogan do Governo: “O Pará é a obra-prima da Amazônia”, age como o rio principal e os eventos do enredo como seus afluentes. O slogan de promoção turística do Estado domina a narrativa desde o primeiro setor, chamado de ‘a Fé paraense que comove o Brasil’, exaltando Belém como paraíso do paraense que nela constrói maravilhas que nascem de sua crença na devoção e na natureza.

O segundo setor, que assume definitivamente o slogan em seu título: Pará: Obra-Prima da Amazônia, não faz qualquer alusão à Santa ou ao Círio e, reiterando o orgulho do paraense de viver na floresta afirmando a fauna e flora amazônicas como “imagens que permearam a mente dos índios, que criaram lendas inspiradas no imaginário das matas”.

O setor dedicado à Santa: Que Coisa Linda! A Santa em sua Berlinda, valoriza a multidão que toma as ruas em “um espetáculo comovente”, apresenta a berlinda e a Santa contemplada pelos fiéis e reforça a Amazônia como protagonista ao dizer que a “fé paraense aliou a arte e a bravura para a construção de sua identidade, em pleno coração da Amazônia”. O sétimo e último setor, chamado Carnaval Devoto, reúne as atividades festivas tradicionais como o arraial e os vendeiros de comidas e brinquedos de miriti, às novas festas da Chiquita e do Auto do Círio, este último encenado sob a direção de Santa Brígida, conforme visto anteriormente na imagem 40.

O alcance turístico do desfile de 2004, tão evidente na sinopse, foi suplantado, no desfile, pela procissão. Como no texto de abertura da sinopse, assinado por Gustavo Melo “a fé, sentimento que nutre a alma e em nome dela

preenche o coração da humanidade de um poder inexplicável” tomou conta do desfile e o devolveu à sua verdadeira homenageada.

Na década de 1950, quando identifiquei a primeira das predominâncias de abordagem na carnavalização da Amazônia que denominei: **selva e cidade**, notei que o olhar do carioca sobre a Amazônia era o da selva indevassável, enquanto o olhar do paraense se fixava na estética elegante de sua metrópole encravada nesta selva. Nos enredos sobre a Festa do Círio de Nazaré, o olhar carioca fala de uma Belém, cuja festa de caráter religioso faz parte da história da cidade e do Brasil, ainda na década de 1970, quando enredos tinham por característica narrar as histórias do Brasil. O olhar paraense para Amazônia de 2004, cujo potencial turístico era o objetivo do Governo do Estado, passou a ser da natureza sobre todas as coisas, até quem sabe sobre a Santa. A floresta amazônica, outrora orgulho universal dos cariocas, era novamente orgulho nacional, divulgado agora sob a direção dos paraenses, enquanto obra-prima.

O Jornal “O Globo”, do dia 24 de fevereiro de 2004, quarta-feira de cinzas, imagem 41 a seguir, que apontava a Viradouro como uma das favoritas ao título, possibilita ótima análise em favor da carnavalização da Amazônia, defendida por esta tese. A fotografia redonda, no canto direito, ao lado do título, mostra os componentes da ala em plena existência de seu corpo-habitante dentro do desfile, vivenciando a atmosfera do mundo inventado pelo enredo, enquanto canta o samba de enredo.

Próximo ao subtítulo no canto esquerdo inferior, ilustrando o título “luz e criatividade tornaram possível o Círio de Nazaré sem imagem de santa”, vê-se uma fotografia da alegoria que representava a “Berlinda da Santa”, totalmente preenchida pela “luz”, que, incidindo sobre o manto, **produzia** visualmente a presença da Santa no desfile sem que, para isso, a imagem da procissão do Círio estivesse na procissão do carnaval.

O desfile criou sua própria procissão por meio de símbolos e sensações que se concretizaram na Avenida Marquês de Sapucaí.

Imagem 41 - Jornal O Globo, 25 de Fevereiro de 2004, um dia após o desfile

6 • CARNAVAL 2004

O GLOBO

Quarta-feira, 25 de fevereiro de 2004

VIRADOURO

Relicário imenso que arrebatou corações

Emoção e técnica na dose certa deslumbraram a platéia

As procissões da Viradouro, ao que tudo indica, não foram em vão: apesar do temporal durante o desfile, a escola conseguiu a rara combinação de emoção (o que pede o público) com técnica impecável (critério fundamental para conquistar os jurados). Tem tudo para ser campeã. Resta saber se a chuva não vai tirar pontos preciosos em fantasias e alegorias, que perderam em leveza e brilho por causa do peso da água. Um exemplo disso foi o carro abre-alas, batizado de "A Fé", que trazia três destaques vestidos de anjos suspensos por cabos de aço, dando a impressão de que voavam. A chuva fez tingir o efeito.

Há anos que uma escola não desfilava debaixo de tanta chuva. Mesmo assim, a escola de Niterói, que recitou o enredo sobre Cirio de Nazaré originalmente feito pela São Carlos, em 1975, entrou arrebatadora. A comissão da frente, protagonizada pelos atores Cássia Kiss e Murilo Rosa, a romaria de 300 léis e o primeiro carro, com Nossa Senhora representada por um efêto de luz, chegaram a levar alguns espectadores às lágrimas.

Aromaria, primeira ala da Viradouro, reproduziu, com sucesso, os personagens do Cirio — e das dezenas de procissões que acontecem todos os anos pelo país. Com fantasias simples, em tons pastéis, sem plumas ou papéis, tinha uma coreografia emocionante. Na primeira parte do samba, os léis simulavam orações e desfilavam contritos, de cabeça baixa. Também ajoelharam no verso que faz um pedido de paz e aproveitaram para saudar a escola. Na segunda parte, porém, saíram sambando alegremente. Brilho só o de cetim da fantasia das crianças, vestidas de anjinhos de precisão. O público retribuiu com calorosos aplausos.

O reconhecimento da platéia emocionou o carnavalesco Mauro Quintaes, que chegou à dispersão chorando. O pupador Dominguilhos da Estácio também. Num abraço, eles agradeceram à Virgem de Nazaré pelo sucesso do desfile.



Alexandre Casilano

— É lógico que a chuva atrapalhou, porque as fantasias ficam pesadas. Mas foi muito melhor do que eu esperava. — disse Mauro Quintaes, que enfiou a camisa com dois broches de Nossa Senhora de Nazaré. — Vai ver que a chuva lavou nossos pecados e vai nos garantir um bom resultado — completou o carnavalesco que, no entanto, recusou-se a comentar se a escola podia ser considerada a favorita.

Por sinal, a proibição da Igreja Católica de uso de símbolos reli-



REUTERS/ALAMY

Passistas com garra fizeram a diferença e garantiram bons momentos

Orianças fantasiadas de anjo encheram de magia a Sapucaí

giosos foi driblada com sutileza na escola. Dominguilhos usava um medalhão da santa por baixo da camisa. O diretor de teatro Gabriel Vilela, que fez o figurino da comissão de frente, levava uma pulseira com um rosário. Cássia Kiss tinha meia dúzia de santinhos presos a um allinete pendurado na fantasia.

Com tanta proteção, Mestre Ciça pôde mesmo arriscar a ousadia de parar completamente a butaria duas vezes, sem atravessar. Levou a Apoteose à loucura.

NO BALANÇO

EM POLGOU

• **Comissão de frente:** A arrebatadora apresentação do grupo, coreografada pela bailarina Débora Colker e protagonizada pelos atores Cássia Kiss e Murilo Rosa, foi um dos pontos altos não apenas da Viradouro como de todo o desfile. Quem viu se emocionou e aplaudiu.

• **Samba:** Uma reedição do samba que a escola São Carlos levou à avenida em 1975. O público cantou junto com os componentes.

ATRAVESSOU

• **A gafe de Juliana:** A madrinha da bateria ignorou as arquibancadas populares da Sapucaí. Como troco, acabou valada pelo público do setor da concentração, indignado com a indiferença da bela musa.

• **A chuva:** A escola de Niterói não merecia entrar e sair da Sapucaí debaixo de temporal. Apesar do infortúnio, os componentes não deixaram a empolgação cair, mas as alegorias e fantasias ficaram encharcadas e minguando parte do material usado na confecção.



Sergio Borges

Alegorias de inspiração religiosa nas cores branca e dourada deram brilho especial ao carro abre-alas sem referência explícita a símbolos católicos

Luz e criatividade tornaram possível Cirio de Nazaré sem imagem de santa

Carnavalesco retratou com sutileza festa religiosa

Disposto a evitar problemas com a Igreja Católica, o carnavalesco Mauro Quintaes se valeu da criatividade para fazer um enredo sobre o Cirio de Nazaré sem usar imagens religiosas. A santa homenageada na festa em Belém do Pará foi representada por efeitos de luz em dois carros — que tinham altar e andor, mas não carregavam a figura de Nossa Senhora de Nazaré.

Na procissão, apenas as

crianças vestidas de anjinho faziam uma referência direta ao tema — anjos também decoravam o abre-alas, mas sem asas. Nas fantasias, vez ou outra, surgiam alusões aos símbolos católicos, como na ala decorada com litânias do Cirio de Nazaré.

Pontos turísticos do Pará destacados no enredo

O governo do Pará — que ajudou na elaboração do enredo e ainda facilitou a cap-

tação de patrocínio entre empresas do estado — também saiu satisfeito da Sapucaí. Alegorias e fantasias lembraram pontos turísticos do Pará, como a Ilha de Marajó e o mercado Ver-o-Peso. Um dos carros soltava perfume de patchouli.

Também fizeram sucesso os brinquedos de miriri. As peças, feitas das folhas de uma palmeira, são típicas do Cirio de Nazaré e foram importadas do Pará.



Sergio Borges

A beleza dos carros apostava numa estética barroca

6 "Sou uma privilegiada. Meu filho foi abençoado na Sapucaí!"
CÁSSIA KISS • RIBE

"Prova de fé é desfilarmos debaixo dessa chuva"
MURILLO ROSA • RIBE

"A chuva atrapalhou, mas, agora, só nos resta deixar na mão da Virgem de Nazaré"
MAURO QUINTAES • CARNAVALESCO

"Nem dá para comparar esse desfile com o de 1975"
NELO BANTE • UM DOS AUTORES DO Samba DA SÃO CARLOS, REEDIÇÃO PELA VIRADOURO

Analisando tais imagens por meio da tríade bakhtiniana (1999), que estabelece o carnaval enquanto linguagem de ações e gestos próprios, vistos e vividos em formas **CONCRETO – SENSORIAIS – SIMBÓLICAS**, é possível afirmar a carnavalização da Amazônia da seguinte maneira:

1 - o uso consciente do equipamento de iluminação, bem como a resultante luz é a **forma concreta**, obtida por meio do conhecimento e domínio técnico de seus criadores para levar a santa ao desfile. A Santa, apresentada pelo enredo como “Rainha da Amazônia”, precisava ocupar a berlinda, exatamente como ocorre no Círio de Nazaré, sendo este o potencial simbólico estabelecido, cuja referência era o Círio de Nazaré. No entanto, os acordos firmados entre representantes da escola de samba e da igreja católica do Rio de Janeiro e Belém, conforme vimos, estabeleciam que a imagem da santa, conforme vista na procissão, não estaria “presente” no desfile.

2 – a representação da santa por meio da referida luz, é a **forma simbólica** que expressa que a santa está na berlinda. A luz, para além de elemento visível criado concretamente para o fim simbólico, é também referência divina preestabelecida quando se trata de crença e religiosidade. Não obstante a própria palavra círio, que designa a grande procissão, também significa vela de cera da qual emana luz. Nos versos do hino “Vois sois o lírio mimoso”, composto por Euclides de Faria, a palavra luz aparece para referir-se à fé, à esperança e ao trono celestial ocupado por Nossa Senhora. Desse modo a Santa, que vem em forma de luz, colabora para a compreensão do enredo durante o desfile, permitindo uma identificação direta com o mesmo e com o seu pertencimento à Amazônia.

Entretanto, como já dito anteriormente, a emoção experimentada é individual e propicia descobertas que provocam, no artista, a possibilidade de encontrar o que pode estar por trás do comum e habitual, gerando representações ainda não conhecidas. Dessa maneira, o carnaval age não somente como um campo onde os sujeitos reproduzem símbolos existentes, mas também como um revelador de símbolos, fazendo com que as formas simbólicas da carnavalização sejam tanto as estabelecidas em sua história quanto as imaginadas e criadas a partir das experiências e vivências dos artistas do carnaval.

3 – a emoção experimentada por romeiros no desfile, como também pelas pessoas que assistiam ao desfile, e que, segundo o jornal, chegaram às lágrimas e aplaudiram a escola calorosamente, é a **forma sensorial** da carnavalização. As **formas sensoriais** foram alcançadas por meio da experiência compartilhada por desfilantes e público, quando vivenciaram o Círio de Nazaré na grande avenida do samba. As emoções experimentadas revelaram que mesmo o não visível (imagem da santa) pode ser vivido na crença de sua presença no lugar. Pode ser sentido e ter os sentidos invadidos pela Amazônia que envolve nos “pios” de seus seres mais misteriosos em imersões na floresta, tanto quanto imagens, não presentes tão presentes que fazem correr lágrimas em rios de gente na procissão do carnaval.

6 – “DEFILANDO PELA HISTÓRIA, MAGIA, REALIDADE, ILUSÃO”.¹³⁵

No início desta viagem, eu acreditava que a Amazônia representada em desfiles carnavalescos era feita em isopor, em tecido, em cores e brilhos, e que, por conta disso, esta tese seria plena de imagens fantásticas que pudessem compartilhar, com o leitor, aquilo que eu via. Aos poucos, percebi que esses elementos eram apenas materiais que o artista, com sua técnica, nos apresenta em formas carnavalescas para capazes de expressar o que ele percebe da Amazônia. Como Michelangelo que, diante do duro e frio bloco de mármore, enxergava deuses que necessitavam de sua técnica para que todos nós pudéssemos compartilhar de sua visão, o artista do carnaval, afetado por experiências vividas com o lugar, extraiu dos referidos materiais, as diversas Amazônias desfiladas na avenida.

Consciente e dominando as formas pré-estabelecidas pelo carnaval e pelo carnaval das escolas de samba, tal como apresentado no Capítulo 2, o artista foi carnavalizando Amazônias nas avenidas do samba, em enredos que harmonizaram narrativas artísticas resultantes de encontros mediados por leituras ou por valiosas companhias de antigos e novos amigos. Entre os aprendizados a mim proporcionados nesta tese, está a compreensão de que não há um modo exclusivo de se adentrar em terras/águas amazônicas, mas os caminhos escolhidos ou plausíveis, em determinados momentos, podem levar a diferentes descobertas de um mesmo tema.

Na primeira vez que se viu diante da natureza amazônica, Euclides da Cunha (2009 [1909]) não escondeu o desapontamento que lhe tirou as palavras diante da paisagem mal desenhada e tão “diminutiva” daquela por ele prefigurada. No entanto, no escaler da embarcação, um encontro com Emílio Goeldi e com o botânico Dr. Jacques Huber, mudou a sua percepção sobre o lugar; retornando a bordo, levou consigo a monografia de Jacques Huber acerca da região, sobre a qual se deteve até nascer o próximo dia, fazendo nascer, para si, uma nova visão da Amazônia, agora não mais desatada e decepcionante, mas verdadeiramente paradisíaca.

¹³⁵ Trecho do Samba de enredo composto por Márcio Adilson Xavier, para o enredo “A face do disfarce”, criado pelos carnavalescos Roberto Szaniecki e Wanderlei Azevedo, para o desfile da Unidos da Ponte/RJ, 1993. Fonte: encarte impresso do CD-ROM “Sambas de Enredo 93”. Acervo da autora.

A mudança na visão de Euclides da Cunha para com a Amazônia, a partir do encontro com ‘especialistas’ sobre a região, contribui para que pensemos nas diversas possibilidades que os carnavalescos podem ter para “ver” e “sentir” a Amazônia. Euclides da Cunha, mediado pelo encontro e pela leitura que lhe tirou o sono, despertou para uma visão diferenciada daquela que teve solitariamente. Charles Wagley afirmou que ter vivido a cidade de Itá tão intensamente como viveu só foi possível por conta da companhia indispensável do amigo paraense Dalcídio Jurandir.

Também Amarildo de Melo e Laíla, da comissão de carnaval de 1998 da Beija-Flor/RJ, tiveram em Zeneida Lima, primeiramente por meio da leitura de seu livro e posteriormente em sua companhia, experiências envolventes que favoreceram o seu conhecimento sobre a pajelança cabocla da Ilha do Marajó.

Em Belém, ao lado de Miguel Santa Brígida, Mauro Quintaes, em abril de 2003, foi um turista que visitou monumentos e apreciou as delícias que a cidade oferecia; já em outubro, diante da corda e da Santa, foi um devoto do próprio enredo que criou. Miguel Santa Brígida, durante o desfile de 2004, na Viradouro/RJ, foi o encenador centrado no elenco que dirigia na última alegoria; na Praça da Apoteose carioca, sentiu-se em pleno Círio ao encontrar a “paraensada” toda que tinha ido ‘passar a festa’ do Círio no carnaval.

Marco Alcântara nada sabia sobre o “Auto do Círio” quando foi chamado para desenvolver o carnaval sobre o espetáculo, mas foi abraçado e instruído por parte do elenco, que tem por prática acolher os ‘novatos’ que chegam todos os anos para fazer parte do mesmo, como o paraense acolhe os que chegam para o Círio de Nazaré.

Neder Charone já respirava barracão quando foi desafiado a desenvolver as fantasias e alegorias do “Delírio Amazônico”. Ali, compartilhou com a ‘ala atômica’ suas reflexões sobre as agressões que o progresso trouxera para rios como o Xingu, onde se banhava moleque em sua cidade de Altamira. Experiência que o acompanhou em outro “Delírio” de ver o Pará como o futuro do Brasil, em 1989, no último desfile do “Arco-íris”.

Tantas referências sobre o “Inferno Verde” de Alberto Rangel (1927) me levaram à leitura da referida obra. A leitura, por sua vez, despertou em mim o irrefreável desejo de navegar sobre o Rio Amazonas. De Manaus a Parintins, a memória trazia breves narrativas do autor, nas quais a folhagem produzia joias ou candelabros para uma festa e “o sol aproveita[va] a escapula de rama, ou recúo de galho, para escorrer nos interstícios da massa verdete a sua luz ardente” (RANGEL, 1927, p. 28). Tais reverberações ecoavam em minha memória, acomodando-se perfeitamente ao que se mostrava, não somente à minha frente, mas no entorno de toda a embarcação. Desde o embarque em Belém, a alegria em finalmente conhecer a arte parintinense dos “bois” foi em companhia do amigo e também carnavalesco Guilherme Repilla. Em Parintins, com os anfitriões Graci, André e Kelly, conheci bem mais do que a arte da floresta que explodiu para o mundo. Fui eu a experimentar as emoções que me trouxeram mais aprendizados sobre a Amazônia.

As emoções que constroem o carnaval carioca se tornaram mais táteis e capazes de afetar a pele, quando, em companhia de Beto Benone, uni a pesquisa ao prazer de vagar na Cidade do Samba, na Avenida Marquês de Sapucaí, nas sedes das Escolas de Samba ‘Beija-Flor’, ‘Vila Isabel’ e ‘Salgueiro’ ora sozinhos, apresentados, apresentando-se àqueles que reconhecíamos carnavalescos, ora mediados pela amiga Maria Augusta Rodrigues ou pelo amigo João Gustavo.

O percurso da tese me levou à constatação de que as experiências vividas com a Amazônia ofereciam aos carnavalescos subsídios que completavam o seu saber técnico de confecção de desfiles. Dessa maneira, ao invés de analisar a carnavalização dos temas amazônicos em classificações históricas, geográficas ou folclóricas, procurei examinar o que predominou nos desfiles ao longo do período analisado; essa perspectiva me permitiu abrir os olhos para ver o quanto as predominâncias colaboraram para fundamentar a imagem da Amazônia no carnaval.

A Amazônia carnavalizada nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de Belém do Pará tem sua história registrada por predominâncias de abordagens que consideram contextos históricos, sociais e culturais, assim como as relações dos carnavalescos com estes contextos, em seus diferentes tempos cronológicos, reais ou imaginados, gerando mundos inventados em desfile.

A invenção carnavalesca dos mundos amazônicos estabeleceu essa narrativa por meio de predominâncias que classifiquei como **selva/cidade**, para evidenciar distanciamentos e/ou proximidade; **magia**, que marca a sedução por seus mistérios inexplicáveis; **preservação** em defesa de sua natureza e **experiência**, quando as sensações passam a reger as criações. A partir de então, a carnavalização da Amazônia se revisita, se reinventa e se recarnavaliza em idas e vindas nestas predominâncias.

Os desfiles sobre suas florestas abordam a magia, mas também a preservação, como em “**Amazônia, planeta verde**”, da Academia de Samba Jurunense/BEL, em 2004; abordam a história para falar de preservação como em “**Manôa, Manaus, Amazônia, terra santa... que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz**”, Beija-Flor/RJ, em 2004. Reedições de enredos também podem trazer novas perspectivas. Foi o que aconteceu com o enredo “**Festa do Círio de Nazaré**”, da Unidos de São Carlos/RJ, que em 1975 tinha um foco histórico-religioso e, ao ser reeditado, pela Viradouro/RJ, em 2004, com o título “**Pedi pra parar parou, com a Viradouro eu vou pro Círio de Nazaré**”, destacou as riquezas naturais, anunciando a Santa como Rainha da Amazônia.

Os desfiles são o resultado de processos que, antes de se tornarem enredos, ainda dormem dentro de um tema e de lá são convocados pelos artistas carnavalescos. Entre esse despertar do enredo e o soar da sirene para que o desfile aconteça – no sentido pleno de ser um acontecimento – situam-se diversas idas e vindas a diferentes mesmos lugares em companhia de livros ou de pessoas.

Três tríades foram empregadas na elaboração desta tese: a de Mikhail Bakhtin (1999), que estabelece o carnaval enquanto linguagem de ações e gestos próprios, vistos e vividos em formas **concreto – sensoriais – simbólicas**; a de Miguel Santa Brígida (2006), em que o pesquisador propõe a associação do conhecimento científico com o conhecimento e prática artística, enquanto **artista-pesquisador-participante** e a proposta **método-gráfica-caleidoscópica**; e a de Cláudia Palheta (2015), que situa o pesquisador no centro do triângulo **etno-cenologia** para que o mesmo realize movimentos circulares com os elementos por ele convocados e interaja de maneira diferente com tais elementos a cada novo giro,

mesclando ciências, experiências e sistemas. Estas tríades encontraram ecos em trabalhos acadêmicos e em desfiles de carnaval.

A experiência do desfile não se completa se o desfile não existir. Desfiles não atravessam passarelas do samba sem antes serem atravessados por elementos que entram em seus caleidoscópios construtivos, os provocando a ver e rever, sob outras perspectivas, um mesmo tema. A Amazônia não é expectadora de desfiles, é protagonista que também demanda símbolos, experiências e carnavalizações, enquanto escreve sua história de magia, realidade e ilusão, em enredos, sambas de enredo, alegorias e fantasias.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

- AQUINO, Rubim; DIAS, Luiz Sérgio. **O samba-enredo visita a história do Brasil: o samba de enredo e os movimentos sociais**. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2009.
- ALVES, Isidoro. **O carnaval devoto**. Um estudo sobre a festa de Nazaré, em Belém. Petrópolis: Ed. Vozes, 1980.
- AMORIM, Lucas Stefano da Costa. **A Amazônia na Marquês de Sapucaí: carnaval, sujeitos e discursos sobre uma região (1997-2013)**. 2017. 138f. Trabalho de Conclusão (Licenciatura) – Faculdade de História, Universidade Federal do Pará, Bragança, 2017.
- ARAÚJO, Hiran. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- ARAÚJO, Hiran. **A cartilha das escolas de samba**. Rio de Janeiro: Centro de Memória do Carnaval LIESA, 2012.
- ARAÚJO, Vânia Maria Mourão; FERREIRA, Luiz Felipe. Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. **Revista Visualidades**, Goiânia, GO, vol.10, n.1, p. 301-315, jan-jun, 2012 .
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévsky**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais**. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1999.
- BASTOS, João. **Acadêmicos, Unidos e tantas mais: entendendo os desfiles e como tudo começou**. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2010.
- BATISTA, Tiago José Freitas. **Narrativas Poético-Amazônidas na dromologia do carnaval carioca e paulistano: indigenismo, folclorismo e africanidades religiosas**. 2017. 209 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho-RO, 2017.
- BECKER, Howard S. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução: João Barrento. 2. Ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2013.

BLASS, Leila Maria da Silva. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval.** São Paulo: Annablume, 2007.

BLASS, Leila Maria da Silva. Rompendo fronteiras: a cidade do samba no Rio de Janeiro. **RBCS**, São Paulo, SP, vol. 23, n. 66, p. 79-92, fevereiro, 2008.

BRAUDELL, Fernand. **Las Ambiciones de la Historia.** Barcelona, Espanha: Critica, 2002.

BURKE, Peter. **A cultura popular na idade moderna (Europa, 1500-1800).** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989;** tradução Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

CABRAL. Sérgio. **Escolas de Samba do Rio de Janeiro.** São Paulo: Lazuli Editora : Companhia Editora Nacional, 2011 [1974].

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo: Edusp, 1997.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, RJ, vol. 3, n. 3, p. 17-27, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile.** Rio de Janeiro: Funarte: UFRJ, 1995.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **Carnaval, ritual e arte.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Formas do Efêmero: alegorias em performance rituais. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, SC, vol. 13, n. 1, p. 163-183, jan/jun. (2011) 2012.

CARVAJAL. Gaspar de. **Descubrimiento del rio de las Amazonas. Sevilla, Espanha:** Imprenta de E. RASCO, 1894. Disponível em: <https://archive.org>. Acesso em: 10/12/2007.

CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de alegoria.** Matraga, Rio de Janeiro, RJ, n. 10, 1988. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/matraga>. Acesso em: 28/06/2016

CORBIN, Alan. **A história dos tempos livres.** Lisboa, Portugal: Editora Teorema, 2001.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Pesquisas Antropológicas Urbanas “no paraíso dos naturalistas”. **Revista de Antropologia** (USP. Impresso), v. 52, p. 735-761, 2009.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: 50 anos de glória**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

COSTA, Tony. Carnaval e música carnavalesca em Belém do Pará: tradições e hibridismos. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, MG, v. 18, n. 32, p. 75-92, jan.-jun. 2016.

CUNHA, Euclides da. **Um paraíso perdido**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2009. (Coleção Ensaios Amazônicos)

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAMATTA, Roberto. **Ensaio de Antropologia estrutural**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1973.

FARIA, Guilherme José Motta. **O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais nos Governos Vargas**. 2008. 225 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FARIA, Guilherme José Motta. **O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960**. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

FARIAS, Júlio Cesar. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2007.

FARIAS, Júlio Cesar. **Comissão de Frente: alegria e beleza pedem passagem**. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2009.

FERREIRA, Clélio. **Sociabilidade e espaço público: experiências de ações culturais e educativas na passagem Pedreirinha do Guamá – Belém Pará**. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

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

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

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

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba:** uma leitura do carnaval carioca. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOLDWASSER, Maria Júlia. **O Palácio do Samba:** Estudo Antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

GOMES, Fábio; VILLARES, Stella. (org.) **O Brasil é um luxo:** trinta carnavais de Joãozinho Trinta. São Paulo: CBPC – Centro Brasileiro de Produção Cultural: Axis Produções, 2008.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Defendendo o Pavilhão:** a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará. 2014. 197 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. MÃE- DE- SANTO, MÃES DO SAMBA: a espetacularidade da Ala das Baianas da Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná de Belém do Pará. **Revista Repertório** (Teatro e Dança), Salvador, BA, Ano 18, nº 25, p. 60-71, 2015.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia.** 2ª Edição. Manaus: Editora Valer, 2007.

GORDO, Margarida do Espírito Santo Cunha. **O carnaval é o quintal do amanhã:** saberes e práticas educativas na escola de samba Bole-Bole em Belém do Pará. 2015. 215 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, UNICAMP/SP, Campinas, 2015.

GREINER Christine; BIÃO, Armindo. (org.) **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

GUIMARÃES, Helenise. **A batalha das Ornamentações:** a escola de belas artes e o carnaval carioca. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso:** os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1959].

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, RS, ano 18, v. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ed. Ática, 1986. (Série Princípios)

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba: ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010 [1978].

LEITE, Ligia Moraes. **O foco narrativo**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, Zeneida. **O mundo místico dos caruanas e a revolta de sua ave**. 3ª ed. Belém: CEJUP, 1993.

LISBOA, Rose Suellen (org.). **Guia de elaboração de trabalhos acadêmicos**. Belém: Biblioteca Central da UFPA, 2017.

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

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: a poética do imaginário**. Obras reunidas vol. 4 São Paulo: Escrituras, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Romanceiro do Quem São Eles**. Belém, 2013.

LUDERER, Cynthia. O processo de criação de um carnavalesco: limites e escolhas na construção de um mar tenebroso. **Tessituras e criação**, São Paulo, SP, n. 1, p. 67-78, 2011. Disponível em: <http://revistaspuccsp.br/index.php/tessitura>. Acesso em: 26/08/2016.

MAFFESOLI, Michel. **Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.

MANITO, João. **Foi no bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso me Amofiná (1934/1999)**. Belém: Editora Bresser, 2000.

MACÊDO, Bruce Cardoso de. **Entre Tramas: A Utilização do Miriti na Artesania da Cena**. 2016. 29f. Artigo (Mestrado Profissional em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará e Universidade do Estado de Santa Catarina, Belém, 2016.

MARQUES FILHO, Feliciano. **A Dança do Portaestandarte: corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará**. 2013. 166f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

MAUÉS, Heraldo. **Uma outra “invenção” da Amazônia:** religiões, histórias, identidades. Belém: Editora Cejup, 1999.

MAUÉS, Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas:** catolicismo popular e controle eclesiástico. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia. Belém: Editora Cejup, 1995.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: _____. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EPU, 1974 [1934]. P. 211-233.

MENDES, Armando Dias. **A invenção da Amazônia:** alinhavos para uma história de futuro. 3ª edição revista e aumentada. Belém: Banco da Amazônia : NAEA, 2006 [1974].

MENDES, Armando Dias. **Amazônia:** modos de (o)usar. Manaus: Editora Valer, 2001.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org). **Pensar a imagem.** Coleção Filô/Estética Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 165-189.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORAES, Eneida. **História do carnaval carioca.** Rio de Janeiro: Record, 1987.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz A. **Samba de enredo:** história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses. Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia.** São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2009.

OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval paraense.** Belém: Secult, 2006.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. A linguagem do desfile carnavalesco. In: **V Fórum Biental de Pesquisa em Artes,** 2010, Belém, PA. CD-ROM, p. 621-625, Belém: UFPA, 2010.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. **Artes Carnavalescas:** processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará. 2012. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. Etnocenologia: uma proposta método-gráfica-caleidoscópica. In: **VII Fórum Biental de Pesquisa em Artes,** 2015, Belém, PA. Anais eletrônicos, p. 787-797, Belém: UFPA, 2015. Disponível em: <http://media.wix.com>. Acesso em: 28/06/2016

PALHETA, Cláudia; RODRIGUES, Carmem. Do enredo ao desfile, a campeã do carnaval. **Revista Ensaio Geral,** Belém, PA, v.2, n. 4, p. 47-56, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Estética. Teoria da formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PIZARRO, Ana. **Amazônia, as vozes do rio**. Imaginário e modernização. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PUGET, Dayse. **“Amanheceu! Paid’égua, um sonho cabano faz samba de enredo no carnaval paraense**. 2016. 200f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

QUEIROZ, Maria I. P. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

RANGEL, Alberto. **Inferno verde: cenas e cenários da Amazônia**. 4ª edição. Tours, França: Typographia Arrault, 1927.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

RODRIGUES, Carmem; PALHETA, Cláudia. Escolas de samba de Belém: do princípio ao meio. **Revista Moara**, Belém, PA, n. 43, p. 173-186, 2015.

RODRIGUES, Carmem I. **Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano**. Belém: NAEA/UFGA, 2008.

ROSENDO, Alexandre da Conceição. **Recriação e atualização da cosmogonia amazônica no corpo cênico do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis Flor de Nilópolis**. 2011. 154 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento. Seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Unesp, 2010.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917.1933)**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **O maior espetáculo da terra. O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí**. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **O Auto do Círio: Drama, fé e carnaval em Belém do Pará**. Belém: Programa de Pós-graduação em Artes/ICA/UFGA, 2014. (Série Arte e Pensamento)

SANTA BRÍGIDA, Miguel. A etnocenologia na Amazônia trajetões-projetos-objetos-afetos. **Revista Repertório** (Teatro e Dança), Salvador - BA, Ano 18, nº 25, p. 60-71, 2015.

SANTANA JÚNIOR, Leopoldo Nogueira. **Quem é do Rancho tem amor e não se amofina**: saberes e cultura amazônicos presentes nos sambas-enredos da Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná. 2008. 171 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual do Pará, Belém, 2008.

SANTOS, Nilton. **A arte do efêmero**: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912). Belém: Editora Paka-Tatu, 2010.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Zélia Lopes da. **Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo**: metamorfoses de uma festa (1923-1938). São Paulo: Editora Unesp, 2008.

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

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da *Belle époque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Vestidos para brilhar**: uma análise da trajetória dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2016.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOUZA, Laura de Mello e. **Inferno Atlântico. Demonologia e colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Maurício Leonard. **Veredas**: o corpo habitante da paisagem artística. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, 2008

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro. A seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VALENÇA, Rachel T. **Carnaval**: para tudo se acabar na quarta-feira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Édson (org.) **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica**. Estudo do homem nos trópicos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977 [1953].

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Ontario: Encore Editions, 2001 [1961].

XIMENES, Romero. **Amazônia: a hipérbole e o pretexto**. 2000. 198 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2000.

FONTES

Fontes musicais

RIO DE JANEIRO

ZINCO; CAXAMBU, Darcy. Inferno Verde. Filhos do Deserto/RJ. 1955. Intérprete: Não identificado. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

MORAES, Nelson. Inferno Verde. Unidos da Tijuca/RJ. 1956. Intérprete: Não identificado. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

CATONI, JABOLÔ; VALTENIR. Lendas e Mistérios da Amazônia. Portela/RJ. 1970. Sílvio Pereira da Silva. Disponível em: <<http://www.gresportela.org.br/Historia>>. Acesso em 30/04/2018

BABÃO, Geraldo. Eneida, amor e poesia. salgueiro/rj. 1973. intérprete: Alaíde costa e Zé di. disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br>>. acesso em 30/04/2018

DA VILA, Paulinho; RODOLPHO. Arauna-açu. Vila Izabel/RJ. 1974. Intérpretes: Martinho da Vila e Eliana Pittman. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

DA VILA, Martinho; Arauna-açu. LP Canta, canta minha gente (remasterizado). RCA VITOR. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

CORRÊA, David; REIS, Norival. Macunaíma, herói de nossa gente. Portela/RJ. 1975. Intérprete: Silvinho da Portela. Disponível em: <<http://www.gresportela.org.br/Historia>>. Acesso em 30/04/2018

TATU; NEZINHO; GRANDE, Campo. O mundo fantástico do uirapuru. Mocidade/RJ. 1975. Intérprete: Ney Vianna. Disponível em: <<http://www.mocidadeindependente.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

MARCIANO, Dario; MOREIRA, Aderbal; MENDES, Nilo. A festa do Círio de Nazaré. Unidos de São Carlos/RJ. 1975. Intérprete: Elza Soares. LP "Escolas de Samba" Enredo 1975. Tapeçar Gravações S/A.

PORTELA, Noca da; COLOMBO; EDIR. O homem do Pacoval. Portela/RJ. 1976. Intérprete: Silvinho da Portela.

Disponível em: < <http://www.gresportela.org.br/Historia> >. Acesso em 30/04/2018

TOLITO; MANGUEIRA, Rubem da. No reino da mãe do ouro. Mangueira/RJ. 1976. Intérprete: José Bispo Clementino dos Santos (Jamelão). Disponível em:

<<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

IMPERATRIZ, Walter da; MADRUGADA, Carlinhos; LIMA, Nélon. Viagem fantástica às terras de Ibirapitanga. Imperatriz/RJ. 1977. Intérprete: Juninho

Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

TOLITO; ANANIAS; SANTOS, Elmo José dos. Avatar, a selva transformou-se em ouro. Mangueira/RJ. 1979. José Bispo Clementino dos Santos (Jamelão). Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

VIOLA, Dico da; MOCIDADE, Paulinho; MOCIDADE, Tiãozinho da; ADIL.

Como era verde o meu Xingú. Mocidade/RJ. 1983. Intérprete: Ney Vianna.

Disponível em: www.mocidadeindependente.com.br >. Acesso em 30/04/2018

SHOW, Edson; ROMILDO. Mamãe eu quero Manaus. Mocidade/RJ. 1984.

Intérprete: Aroldo Melodia. Disponível em: www.mocidadeindependente.com.br >.

Acesso em 30/04/2018

SIDERAL, Carlinhos. DOUTOR; AMAURIZÃO; GUGA. Adolã, a cidade mistério.

Imperatriz/RJ. 1985. Intérprete: Amauri de Paula (Preto Jóia). Disponível em:

<<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

BANANA, João; SERJÃO, PAULO, Jorge; TUCA. Chico Mendes, o arauto da natureza. Lins Imperial/RJ. 1991. Intérprete: Celino Dias. Disponível em:

<<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

CHAGAS, Demá; ARIZÃO; TRINDADE, Celso; BALA; GUARACY; QUINHO. Peguei um Ita no norte. Intérprete: Quinho. Salgueiro/RJ. 1993. SAMBAS de enredo 1993.

CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 1993. CD. Faixa 8.

MUMUNHA, Paulo; CONCEIÇÃO, Adão; AÇOUGUE, Marcos do; SILVA, Anísio.

Estória pra ninar um novo patriota. Grande Rio/RJ. 1995. Intérprete: Nêgo.

Disponível em: <<http://www.academicosdogranderio.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

SABARÁ; MURALHA; DA CUÍCA, Jarbas; GRAJAÚ. Madeira-Mamoré: a volta dos que não foram... lá no Guaporé. Grande Rio/RJ. 1997 Intérprete: Nêgo. SAMBAS de enredo 1997. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 1997. CD. Faixa 11.

LOURO, Mestre; ONÇA, Paulo; QUINHO. Parintins: a ilha do boi-bumbá: Garantido vs. Caprichoso. Salgueiro/RJ. 1998. Intérprete: Quinho. SAMBAS de enredo 1998. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 1998. Faixa 7.

OLIVEIRA, Alencar de; BABY; MARCÃO; COSTA, Noel; PAZ, Wilsinho. Pará: O mundo místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu. Beija-Flor/RJ. 1998. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. 1998. SAMBAS de enredo 1998. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 1998. CD. Faixa 4.

TRADIÇÃO, Lima da; MANECA, Sandro; CAMISETA, Jonas; GLORIOSO, Marcos; TAROBA; Uma fantástica viagem ao pulmão do mundo. Tradição/RJ. 1998. Intérprete: Taroba. SAMBAS de enredo 1998. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 1998. CD. Faixa 14.

NALDO; GRILLO; CORRÊA, David. Amazonas, esse desconhecido: delírios e verdade do Eldorado verde. Portela/RJ. 2002. Intérprete: Gera. SAMBAS de enredo 2002. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: 2002. CD. Faixa 10.

MARQUINHOS; RUSSO, Cláudio; LUÍS, José; BEIJA-FLOR, Jessey. Manôa, Manaus, Amazônia, Terra santa... que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz. Beija-Flor/RJ. 2004. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. SAMBAS de enredo 2004. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 2004. CD. Faixa 1.

CANTONIL; JABORÓ; VALTENIR. Lendas e Mistérios da Amazônia. Portela/RJ. 2004. Intérprete: Gera. SAMBAS de enredo 2004. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 2004. CD. Faixa 8.

MARCIANO, Dário; MENDES, Nilo; MOREIRA, Aderbal. Pediu pra Pará, parou! Com a Viradouro eu vou... Pro Círio de Nazaré. Viradouro/RJ. 2004. Intérprete: Dominginhos do Estácio. SAMBAS de enredo 2004. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 2004. CD. Faixa 6.

DUTRA, Levi; JR, Licinho; MINGAU, Deré; BARBERINHO; COMPETÊNCIA; BITTAR; SANTOS, Marcelinho; LELECO; CIRO. Amazonas, o Eldorado é aqui. Grande Rio/RJ. 2006. Intérprete: Bruno Ribas. SAMBAS de enredo 2006. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 2006. Faixa 3.

RUSSO, Cláudio; VELOSO, J.; DETRAN, Carlinhos; DR, Gilson; KID; Marquinhos. Macapaba, equinócio solar: viagens fantásticas ao meio do mundo. Beija-Flor/RJ. 2008. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. SAMBAS de enredo 2008. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 2008. CD. Faixa 1.

DRUMMOND; BRANCO, Gil; PONTO, Maninho do; ME LEVA; PINHEIRO, Tião. Pará, o muiraquitã do Brasil: sob a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia. Imperatriz/RJ. 2013. Intérpretes: Dominginhos do Estácio e Wander Pires. SAMBAS de enredo 2013. CD/Digital-Áudio. Rio de Janeiro: LIESA, 2013. Faixa 10

Fontes musicais BELÉM

CARNAVAL 1998. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, CD/Digital-Áudio, Belém, Carnaval 1998.

CARNAVAL 1999. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, CD/Digital-Áudio, Belém, Carnaval 1999.

CARNAVAL 2000. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, CD/Digital-Áudio, Belém, Carnaval 2000.

CARNAVAL da saudade, coleção a música e o Pará, Secretaria de Cultura do Pará/ SECULT, CD/Digital-Áudio, Belém, 2000.

CARNAVAL 2001. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, CD/Digital-Áudio, Belém, Carnaval 2001.

ESCOLAS de Samba Associadas. CD/Digital-Áudio, Belém, Carnaval 2004.

CARNAVAL 2007. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, CD/Digital-Áudio, Belém, Carnaval 2007.

Fontes audiovisuais

RIO DE JANEIRO

Desfile completo Acadêmicos do Grande Rio 1997. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1997. 89 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Carnaval Completo Beija Flor -1998. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1998. 82min. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Tradição 1998. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1998. 82 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Salgueiro 1998 - GLOBO. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1998. 60 min. Disponível em: Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Portela 2002 - Amazonas, esse desconhecido. Delírios e verdades do Eldorado Verde. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2002. 91 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Portela - Carnaval 2004 - Desfile Completo. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2004. 85 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Viradouro - Carnaval 2004 - Desfile Completo. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2004. 79 min. Disponível em: Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Beija-Flor - Carnaval 2004 - Desfile Completo. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2004. 73 min. Disponível em: Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Grande Rio - Carnaval 2006 - Desfile Completo. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2006. 101 min. Disponível em: Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Beija -Flor - Carnaval 2008 - Desfile Completo. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão. 2008. 86 min. Disponível em: Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Desfile Completo Carnaval 2013. Imperatriz Leopoldinense. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2013. 86 min. Disponível em: Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 30/04/2018

Documentários Fazendo Carnaval – O carnavalesco. Direção de João Carrascosa. Rio de Janeiro: Pindorama Filmes. 14 min. Disponível em: Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em 20/09/2016
TRINTA. Direção: Paulo Machline. DVD (94 min). FOX Filmes, 2014.

ISMAEL Silva. Arquivo N, Globo News. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y> Acesso em 18/04/2018

Fontes textuais - sinopses de enredo RIO DE JANEIRO

BORNAY, Clóvis; PEDERNEIRAS, Arnaldo. **Lendas e Mistérios da Amazônia**. Portela/RJ. 1970. Disponível em: <<http://www.gresportela.org.br/Historia>>. Acesso em 30/04/2018

ARAÚJO. Hiran (departamento cultural). **Macunaíma, herói de nossa gente**. Portela/RJ. 1975. Disponível em: <<http://www.gresportela.org.br/Historia>>. Acesso em 30/04/2018

RODRIGUES. Arlindo. **O mundo fantástico do uirapuru**. Mocidade/RJ.1975. Disponível em: <<http://www.mocidadeindependente.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

SILVA, Roberval Raymundo. **A festa do Círio de Nazaré**. Unidos de São Carlos/RJ. 1975. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Acesso em 30/04/2018

ARAÚJO. Hiran; ASSIS, Maurício. **O homem do Pacoval**. Portela/RJ. 1976. Disponível em: <<http://www.gresportela.org.br/Historia>>. Acesso em 30/04/2018

PINTO, Fernando. **Como era verde o meu Xingú**. Mocidade/RJ. 1983. Disponível em: <www.mocidadeindependente.com.br>. Acesso em 30/04/2018

PINTO, Fernando. **Mamãe eu quero Manaus**. Mocidade/RJ. 1984. Disponível em: <www.mocidadeindependente.com.br>. Acesso em 30/04/2018

FERRADOR, Ricardo; COSTA, Paulo; ALMEIDA, Solange. Chico Mendes, o arauto da natureza. Lins Imperial/RJ. 1991. **Revista Abre-Alas** (Domingo) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. Ano V, n. 3, p. 26-41, 1991.

BORRIELLO, Mário. Peguei um Ita no norte. Salgueiro/RJ. 1993. **Revista Abre-Alas** LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 70-74, 1993.

PINTO, Lucas. **Estória pra ninar um novo patriota**. Grande Rio/RJ. 1995. Disponível em: < <http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/academicos-do-grande-rio/1995/183> >. Acesso em 30/04/2018

LOUZADA, Alexandre. Madeira-Mamoré: a volta dos que não foram... lá no Guaporé. Grande Rio/RJ. 1997. **Revista Abre-Alas** (Domingo) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 169-203, 1997.

BORRIELLO, Mário. Parintins: a ilha do boi-bumbá: Garantido vs. Caprichoso. Salgueiro/RJ. 1998. **Revista Abre-Alas** (Domingo) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 45-73, 1998.

MÜLLER, Anderson; CARVALHO, Cid; FRAN-SÉRGIO; SILVA, Ubiratan; RICARDO, Nelson; DE MELLO, Amarildo; FÜHRO, Paulo; SANTOS, Victor (comissão de carnaval). Pará: O mundo místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anu. Beija-Flor/RJ. 1998. **Revista Abre-Alas** (Segunda) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 159-215, 1998.

JUNIOR, Orlando. Uma fantástica viagem ao pulmão do mundo. Tradição/RJ. 1998. **Revista Abre-Alas** (Segunda) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 3-35, 1998.

LOUZADA, Alexandre. Amazonas, esse desconhecido: delírios e verdade do Eldorado verde. Portela/RJ. 2002. **Revista Abre-Alas** (Segunda) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 200-230, 2002.

LAÍLA; CARVALHO, Cid; SHANGAI; FRAN-SÉRGIO; SILVA, Ubiratan. (comissão de carnaval). Manôa, Manaus, Amazônia, Terra santa... que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz. Beija-Flor/RJ. 2004. **Revista Abre-Alas** (Segunda) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 143-206, 2004.

FREITAS, Jorge. **Lendas e Mistérios da Amazônia**. Portela/RJ. 2004. **Revista Abre-Alas** (Domingo) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 221-267, 2004.

QUINTAES, Mauro. Pediu pra Pará, parou! Com a Viradouro eu vou... Pro Círio de Nazaré. Viradouro/RJ. 2004. **Revista Abre-Alas** (Segunda) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 209-244, 2004.

SZANIECKI, Roberto. Amazonas, o Eldorado é aqui. Grande Rio/RJ. 2006. **Revista Abre-Alas** (Domingo) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 211-258, 2006.

LOUZADA, Alexandre; FRAN-SÉRGIO; LAÍLA; SILVA, Ubiratan. (comissão de carnaval). Macapaba, equinócio solar: viagens fantásticas ao meio do mundo. Beija-

Flor/RJ. 2008. **Revista Abre-Alas** (Segunda) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 253-317, 2008.

RODRIGUES, Cahê; VIEIRA, Leandro. Pará, o muiiraquitã do Brasil: sob a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia. Imperatriz/RJ. 2013. **Revista Abre-Alas** (Segunda) LIESA, Rio de Janeiro, RJ. p. 211-254, 2013.

Fontes textuais - sinopses de enredo BELÉM

CANCIONEIRO Samba Belém 1994, Carnaval 1994. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, 116 p. Belém, 1994.

CANCIONEIRO Escolas de Samba e Blocos 2001, Carnaval 2001. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, 116 p. Belém, 2001.

CANCIONEIRO Carnaval 2004, Carnaval 2004. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, 116 p. Belém, 2004.

CANCIONEIRO Carnaval da Amazônia, Carnaval 2006. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, 74 p. Belém, 2006.

CANCIONEIRO Carnaval da Amazônia, Carnaval 2007. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, 130 p. Belém, 2007.

CANCIONEIRO Carnaval Belém 2012, Carnaval 2012. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, 120 p. Belém, 2012.

CANCIONEIRO Belém Folia, Carnaval 2015. Prefeitura Municipal de Belém – FUMBEL, 221 p. Belém, 2015.

Revistas RIO DE JANEIRO

REVISTA VEJA – *on line*, 26 fev 2017. Acesso em 13/04/2018.

O RIO do samba, resistência e reinvenção. Catálogo de exposição. Museu de Arte do Rio, 2018-2019

Revistas BELÉM

REVISTA PARÁ MAIS. Edição 10. Ed. Círios, Belém, 2003

Entrevistas diretas concedidas à pesquisadora:

Alexandre Louzada. Carnavalesco, entrevista concedida na Cidade do Samba “Joãosinho Trinta”, Barracão da Mocidade Independente de Padre Miguel, sala do carnavalesco, Rio de Janeiro, 22/12/2017.

Guilherme Repilla. Carnavalesco, entrevista concedida na residência do artista, Belém/PA, 02/02/2011

Bichara Gaby, carnavalesco, entrevista concedida no Atelier do artista, Belém/PA, 10/12/2012

Fran Sérgio. Carnavalesco, entrevista concedida na Cidade do Samba “Joãosinho Trinta”, Barracão da Beija-Flor, Térreo, Rio de Janeiro, 15/02/2016.

Jair Mendes. Artista Plástico, entrevista concedida na residência do artista.. Parintins/AM, 29/06/2017

João Gustavo Melo de Sousa. Roteirista, entrevista concedida. Rio de Janeiro, 08/03/2017.

Kleber Oliveira, artesão, entrevista concedida no barracão de chapelaria da A. C. Bole-Bole, Belém/PA, 20/01/2011

Mauro Quintaes. Carnavalesco, entrevista concedida na Cidade do Samba “Joãosinho Trinta”, Palco da área de shows, Rio de Janeiro, 06/03/2017.

Marco Alcântara. Carnavalesco, entrevista concedida na residência do artista, Belém/PA, 01/12/2018

Miguel Santa Brígida. Entrevista concedida no Campus Guamá/UFPa, Belém/PA, 02/02/2019

Neder Charone. Carnavalesco, entrevista concedida na residência da pesquisadora, Belém/PA, 15/12/2012

Neder Charone. Carnavalesco, entrevista concedida na residência do artista, Belém/PA, 31/01/2019

Paulo Anette. Carnavalesco, entrevista concedida na residência do artista. Belém/PA, 28/11/2017

Áudio captados em eventos públicos:

Zeneida Lima. Pajé Marajoara, Projeto Roda de Conversa, Mestras da Cultura – SESC/Boulevard, Belém, 30/09/2017.

Jornais RIO DE JANEIRO

O Globo 20/08/1952
O Globo 14/05/1953
O Globo 22/02/1998
O Globo 23/02/1998
O Globo 24/02/1998
O Globo 25/02/1998
O Globo 26/02/1998
O Globo 14/09/2003
O Globo 22/02/2004
O Globo 25/02/2004
O Globo 08/02/2005
O Globo 03/02/2008

Opinião 21/02/1975

Extra 22/02/2004

Hemeroteca Nacional Digital

A Folha da Noite, 2º caderno, p. 5. Acesso em 28/03/2018

Arquivo Digital “O GLOBO”

Jornais BELÉM

O Liberal, 1997, 11 de fevereiro
O Liberal, 2003, 2 de março, capa.
O Liberal, 2004, 1º de fevereiro, caderno cidade, p. 5.
O Liberal, 2005, 16 de janeiro, caderno cartaz, p. 12.

A Província do Pará, 1987, 03 e 04 de março

A Província do Pará, 1982, 20 de fevereiro, caderno especial: guia prático do desfile oficial.

Hemeroteca da Biblioteca Pública Arthur Viana