



ARTE

~
SÃO

DA SAPUCAÍ









ARTE SÃO DA SAPUCAÍ

SAPUCAÍ ARTISANS
Carlos Feijó e André Nazareth

OLHARES
São Paulo 2011





prefácio ▪ foreword

Fernando Pamplona

O DESFILE DE UMA ESCOLA DE SAMBA deveria ser como um enredo na literatura: ter princípio, meio e fim.

Este livro de Carlos Feijó e André Nazareth, com texto perfeito, faz-me lembrar o bordão do cantor Silvío Caldas: “O que dispensa apresentação”.

Acho que eu nasci virado pra lua, pois jamais trabalhei por obrigação, e sim num trabalho coletivo em sua criação e realização, sempre com uma quantidade de gente anônima, que não aparece nos “créditos” mas que vive, ama e sonha com aquilo que faz. No caso das escolas de samba, “a turma do barracão” felizmente já teve um maravilhoso reconhecimento num dos desfiles de Rosa Magalhães e agora neste livro excepcional.

Fui entrevistado inúmeras vezes por universitários para o desenvolvimento de suas teses de mestrado e doutorado, li muitos textos deles, mas nenhum tão bem-feito, bonito e abrangente como este. Uma verdadeira apologia aos humildes e anônimos artistas dos sonhos da vida, que a tornam um ESPETÁCULO.

Virem a página e vejam quão certo eu estou.

A SAMBA SCHOOL PARADE should be like a book plot: it should have a start, middle and end.

This book, beautifully written by Carlos Feijó and André Nazareth, reminds me of the words of singer Silvío Caldas: “The one who does not require an introduction.”

I guess I was born lucky, as I have never seen work as a burden, and have always been involved in work that was collective both in its creation and implementation, always with many anonymous people, whose names are not seen in the “credits”, but who live, love and dream of what they do. In the case of samba schools, “the workshop crew” has, thankfully, already had wonderful acknowledgment in one of Rosa Magalhães’ parades, and now in this exceptional book.

I have been interviewed many times by students developing master’s degree and PhD theses, and I have read many of these dissertations, but none was as well done, as beautiful or as comprehensive as this book. A true panegyric of the modest and nameless artists of dreams of life, who make it into a SPECTACLE.

Just turn the page to see how right I am.



CARNAVAL, PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO

ALÉM DA FORÇA ESTÉTICA que torna sua leitura tão agradável, o livro Artesãos da Sapucaí surge como um importante registro dos bastidores do carnaval carioca, considerado uma das festas populares mais animadas, com seus desfiles das escolas de samba apreciados em todo o mundo, tornaram-se uma das expressões mais representativas da identidade cultural brasileira. A uma primeira vista, o carnaval da Avenida Sapucaí reflete a exuberância, a beleza e a alegria típicas de nosso país, mas ele também se destaca pela inventividade sempre renovada e pela profunda elaboração de soluções técnicas e criativas, demonstrando ser uma indústria de entretenimento madura e sofisticada.

A pesquisa e a divulgação do trabalho dos profissionais que dão vida ao carnaval, empreendidas por este projeto, é uma justa homenagem e oportunidade de reparar o pouco reconhecimento público desses artesãos, geralmente anônimos, que trabalham o ano todo para garantir o maior espetáculo do planeta, recebendo o merecido aplauso. Acima disso, nos dá uma noção mais precisa de todos os esforços envolvidos nesta produção, que se constitui em um importante patrimônio imaterial brasileiro, conferindo-lhe a dimensão merecida de uma obra de arte pública e coletiva.

Com mais de 50 anos de atuação, o Grupo Comolatti, presente em todo o território nacional, inclusive na maravilhosa cidade do Rio de Janeiro, e sempre atento às oportunidades de fomentar iniciativas culturais, tem o prazer de apoiar esta obra de inegável relevância, que representa tão bem o poder do trabalho em equipe, a criatividade e a cultura brasileira.

CARNIVAL, BRAZILIAN INTANGIBLE HERITAGE

IN ADDITION TO an aesthetical dynamism that makes reading it so pleasant, the book Artisans of Sapucaí provides an important record of the backstage of the Rio carnival, whose samba school parades are famous worldwide, having become one of the most representative expressions of the Brazilian cultural identity. At first sight, the carnival on Sapucaí Avenue reflects an exuberance, beauty and joy typical of our country. But it also stands out by an ever renewed resourcefulness and deep elaboration of technical and creative solutions, marks of a mature and sophisticated entertainment industry.

The research and disclosure of the work of the professionals that bring carnival to life, part of this project, is a fair tribute and an opportunity to atone for the little public recognition of these generally anonymous craftsmen and craftswomen who work year-round to make the greatest show on earth, giving them well-deserved praise. Above all, it offers a more precise idea of all effort involved in this production, which is an important intangible heritage of Brazil, giving it the merited dimension of a public and collective work of art.

With over 50 years of excellence, Comolatti Group is present nationwide, and also in the wonderful city of Rio de Janeiro. We are always interested in promoting cultural initiatives, and are pleased to support this work of undeniable importance, which so well represents the power of work team, creativity and Brazilian culture.

Sergio Comolatti

Presidente do Grupo Comolatti / Comolatti Group CEO





apresentação ▪ presentation

Felipe Ferreira

*“Vejam essa maravilha de cenário
É o episódio relicário
Que o artista, num sonho genial
Escolheu para esse carnaval
E o asfalto como passarela
Será a tela do Brasil em forma de aquarela.”*

OS FAMOSOS VERSOS do samba *Aquarela brasileira*, composto por Silas de Oliveira para o desfile da escola de samba Império Serrano, em 1964, serviram de introdução à homenagem que a escola fez às belezas do Brasil. Neles, destacava-se a figura do carnavalesco, o “artista” que, em sua genialidade, havia elaborado o enredo da agremiação para aquele ano. A ausência de qualquer qualificativo punha em evidência o papel de demiurgo reservado ao personagem que concentraria em si todos os valores artísticos da escola de samba. Sugeriu-se, desse modo, que os outros profissionais que participavam da elaboração das alegorias, adereços e fantasias apresentados no desfile exerciam papel de simples executores da obra imaginada no “sonho genial” do verdadeiro e único artista. O valor “artístico” se manifestaria, portanto, no momento de sua idealização, e a escola em desfile representaria sua materialização na “passarela do asfalto” que se oferecia como “tela do Brasil”.

Todo processo de execução e de preparação dos elementos visuais se deslocava, portanto, para um plano secundário, e a escola de samba em desfile seria uma espécie de consequência natural e previsível da explosão de imaginação inicial. A complexidade dos procedimentos necessários para a elaboração das fantasias e alegorias apresentadas durante o espetáculo na passarela era vista como limitações materiais a serem superadas ou incorporadas pelo criador. Um caminho necessário, sim, mas não preponderante para a realização do objeto artístico representado pela escola de samba. Nesse sentido, o trabalho dos artesãos, que desenvolviam as estruturas e formas presentes nas diferentes fases do processo criativo, era comparável às tintas, lápis, papéis, telas e cinzéis, ou seja, todos eram elementos a serem manipulados pelo “artista”.

Se esta era a visão que se tinha sobre a criação para escolas de samba na segunda metade do século XX, as questões contemporâneas ligadas à criação artística, ao impor novas formas de se relacionar com as obras de arte, colocaram em cheque a própria criação, num mundo onde as redes de comunicação incentivam a reutilização e a apropriação não só das ideias, mas de suas expressões visuais, sonoras ou textuais. Arte pública, arte coletiva, grafite das ruas, *funk* das comunidades, entre tantas outras formas contemporâneas de expressão artística, discutem a forma e a função da arte, forçando seu questionamento. Atualmente, não é mais possível compreender uma escola de samba (e a produção artística em geral, é claro) como produto direto de um gênio isolado das tensões provenientes de diferentes escalas de influências. Pelo contrário, essas tensões são fatores determinantes do que se apresenta como arte. O caminho que vai da pincelada impressionista do século XIX à *action-painting* de Jackson Pollock, nos anos 1950, e às esculturas icônicas contemporâneas de Damien Hirst, por exemplo, aponta para um crescente interesse pelo fazer artístico e um afastamento da estética do belo, do agradável ao olhar.

Legítimas representantes das articulações características do sentido atual de cultura e arte populares (ou seja, de processos criativos subordinados às múltiplas contingências da cotidianidade, como destacam os estudos culturais), as escolas de samba valorizam a beleza e o esplendor. Isso faz que sejam vistas, muitas vezes, como expressões menores, ou ultrapassadas, da criação artística contemporânea. Por outro lado, a complexidade crescente dos processos que envolvem a produção dos elementos visuais da escola em desfile e seu diálogo com toda uma gama de interesses (que vão da ingerência de patrocinadores às necessidades da velha-guarda) projetam as escolas de samba dentro da dinâmica artística mais contemporânea. Uma obra performática, efêmera, feita para um lugar específico, incorporada por uma coletividade, realizada e ressignificada continuamente em suas diferentes “fases” de construção, que incorporam soluções, formas, ideias, artesanias, dificuldades e genialidades particulares. Cada um desses momentos criativos articula valores e expressões próprios, que dialogam com diferentes caminhos da arte contemporânea. Estruturas de ferro em movimento; geometrias em carpintaria criando espaço; volumes esculpidos, recortados e remontados; corpos ampliados ou restringidos por arames; panos que adquirem movimento ao serem vestidos; pinturas que imitam ou substituem a realidade; sons, cheiros e fumaças estabelecendo formas auditivas, sensuais e mutáveis são apenas alguns dos exemplos notáveis dessas articulações.

A diversidade de procedimentos, a variedade de formas, a pluralidade de significados e a multiplicidade de saberes (formais e informais) reunidos para a realização do “conceito” escola de samba sugerem, desse modo, uma chave para sua compreensão. Nesse sentido, a pesquisa de campo realizada por Carlos Feijó para o presente livro, não se restringindo às categorias tradicionalmente abordadas para explicar a organização dos saberes envolvidos na produção de uma escola de samba, abre novas perspectivas para a compreensão da dinâmica dessa arte.

O olhar do artista percebe abordagens criativas peculiares traduzidas em seus textos e no ensaio fotográfico de André Nazareth. Um diálogo que não somente revela outros lugares da arte do carnaval, mas abre novas possibilidades de abordagem para futuros pesquisadores interessados nas questões da arte contemporânea.

Uma escola de samba não será, desse modo, uma obra de arte no sentido tradicional, mas uma reunião de obras comparável a uma exposição, agregando diversas criações sob um conceito unificador. O trabalho do carnavalesco equivale a uma espécie de curadoria propositiva, aquela que sugere temas, materiais ou significados a partir de um sentido inicial imaginado para a mostra. Os diferentes ateliês que se articulam no processo de organização de uma escola de samba são espaços de criação particulares, com questões, limitações, materiais, procedimentos e discursos específicos. Ateliês “tradicionais” como a ferragem, a pintura de arte, a carpintaria ou a escultura dialogam com novos espaços de criação plástico-visual como a coreografia, a iluminação, os “efeitos especiais” ou a mecanização cinética, por exemplo. A escola de samba se torna um grande espaço de arte em movimento. Uma galeria que se mostra à população sem medo de ousar. O público reage, interage, participa, se manifesta, ressignifica, se deslumbra ou rejeita o que se apresenta a ele. Como se vê nos grandes museus contemporâneos. Como quer ser a arte. Sem adjetivos. Mas com muita ginga.

Look at this wonderful scenario

This is the reliquary episode

That the artist, in a genial dream

Chose for this carnival

And with asphalt as a catwalk

The canvas of Brazil in the shape of a watercolor.

THE FAMOUS VERSES composed by Silas de Oliveira for the Império Serrano samba school parade of 1964 were an introduction to a tribute to the beauties of Brazil. They devoted special attention to the figure of the carnavalesco, the “artist” whose creative genius was responsible for the school’s plot for that year. The lack of any qualifier brought to evidence the demiurge role reserved to the personage who concentrated all of the samba school’s artistic values. And suggested that all the other professionals who worked to develop the allegories, ornaments and costumes seen in the parade did nothing more than carry out the work imagined in the “brilliant dream” of the true and only artist. The “artistic” value would thus be expressed at the time of its conception and the parade would represent its materialization in the “asphalt catwalk” offered as a “canvas of Brazil”.

The entire process to complete and prepare all visual elements was thus lowered to a secondary position and the parade seen as some kind of natural and predictable consequence of the initial explosion of imagination. The complex procedures required to develop the costumes and allegories displayed in the parade were seen as material limitations the creator could overcome or incorporate. A journey that had to be undertaken, but not preponderant for the accomplishment of the artistic purpose represented by the samba school. In this manner, the work of the artisans who executed the structures and shapes seen in the various stages of the creative process could be compared to paints, pencils, papers, canvases and chisels, i.e., elements to be handled by the “artist”.

If this was the vision of the samba schools’ creation in the second half of the 20th century, by imposing new means of relating to works of art, contemporary issues associated to artistic creation place in check creation itself, in a world where communication networks promote the reuse and appropriation not only of ideas, but also of their visual, sound or textual expressions. Public art, collective art, graffiti on the streets, funk in the communities, among so many other contemporary means of artistic expression, discuss the form and function of art, forcing its questioning. Currently, it is no longer possible to understand a samba school (and any artistic production in general, of course) as the direct product from a genius isolated from the tensions originated from various scales of influence. On the contrary, such tensions are determining factors of what is seen as art. The path that leads from the impressionist strokes of the 19th century to Jackson Pollock’s action painting in the 1950s and from there to the iconic contemporary sculptures of Damien Hirst, for instance, points to a growing interest in the artistic making and a separation from an aesthetic of beauty, of what is pleasing to the eye.

Legitimate representatives of articulations characteristic of the current sense of culture and popular art (i.e., of creative processes subordinated to the multiple contingencies of everyday life, as highlighted by cultural studies), samba schools value beauty and splendor. For that reason, they are often seen as minor or outdated expressions of contemporary artistic production. On the other hand, the growing complexity of the processes involved in the production of the samba schools’ visual elements for the parades and their dialogues with a wide range of interests (from the intervention of sponsors to the needs of senior members) cast samba schools forth to the most contemporary artistic dynamics. An ephemeral performance work fashioned for a specific location, incorporated by a collectivity, carried out and continuously re-signified in its various “stages” of construction that incorporate specific solutions, shapes, ideas, crafts, difficulties and genius. Each of these creative moments articulates its own values and expressions that converse with various pathways of contemporary art. Mobile iron structures; carpentry geometries creating spaces; volumes sculptured, cut and reshaped; bodies expanded or restricted by wires; cloth that is given movement once donned; paintings that imitate or replace reality; sounds, smells and smokes establishing auditory, sensual and mutating shapes: these are just some of the most notable examples of such articulations.

The diversity of procedures, variety of shapes, plurality of meanings and multiplicity of knowledge (both formal and informal) put together to create the samba school “concept” thus suggest a key for its understanding. The field survey conducted by Carlos Feijó for this book was not restricted to those categories traditionally addressed to explain the organization of the know-how involved in the production of a samba school, opening new perspectives for the understanding of the dynamics of this art. The artist’s eye notices peculiar creative approaches translated in his text and in the photos documented by Andre Nazareth. A dialogue that not only reveals other places of the art of carnival, but also opens new approach possibilities for future researchers interested in contemporary art issues.

A samba school would therefore not be a work of art in the traditional sense, but a gathering of works that could be compared to an exhibition, bringing several pieces together under a unifying concept. The work of the *carnavalesco* is equivalent to a kind of propositional curatorship: one that suggests themes, materials or meanings based on an initial sense imagined for an exhibition. The various ateliers articulated in the process of organizing a samba school are specialized areas of creation, with specific problems, limitations, materials, procedures and discourses. “Traditional” ateliers, such as hardware, art painting, carpentry or sculpture, converse with new spaces of plastic-visual creation, such as choreography, lighting, “special effects” or kinetic mechanization, for instance. The samba school becomes a large art space in movement. A gallery shown to the population with no fear of daring. The public reacts to, interacts with, participates in, manifests itself about, gives new meanings to, is dazzled by, or rejects what is presented. As seen in great contemporary museums. The way art wishes to be seen. With no adjectives. But with a lot of swing.

28 carnaval e arte

42 categorias de base

diretor de carnaval

44 luis fernando ribeiro do carmo, *laila*
48 flávio mello
50 júnior schall
52 jorginho harmonia
54 ricardo fernandez

pesquisador

56 bianca vaz behrends
58 júlio César farias

projetista

60 sérgio eduardo da silva
64 penha maria de lima
66 alex oliveira

figurinista

68 letyca fiúza
70 andré marins
72 andré cezario

aderecista

74 sérgio faria
78 cerezo
80 rogério azevedo

82 categorias de construção

ferreiro

84 pedro girão
86 jorge mendes tourinho

carpinteiro

88 josé batista jorge, *castelo*
90 edson de lima miguel, *fútica*

escultor em isopor

94 paulo remanowski, *rema*
96 andréia vieira
98 flávio policarpo
100 glinston dias de paiva
102 marina vergara

escultor em espuma

104 ricardo denys barbosa

escultor em metal

106 sérgio luiz amaral, *marimba*

escultor de formas em movimento

110 marlon cardoso dos santos

laminador

114 hilton nascimento, *niltinho*
116 fabiano reis

empastelador

118 maria de fátima de almeida

batedor de placas de acetato

120 carlos alberto lima

aramista

124 edmo martha ribeiro
e washington da silva jr.

vimeiro

128 vitor vieira

132 categorias de ornamento

pintor de arte

136 clécio e cleber régis de assis
138 gilberto de lima
140 itamar francisco cordeiro

espelhador

142 anselmo miranda
144 vilmar almeida

bordadeira

146 havaí de carvalho
148 janice custódio

chefe de costura

150 rita de cássia
154 arlete ferreira
156 carmem maria de souza, *baiana*

designer de alta-costura

158 carlos barzellai
162 leonardo leonel
164 veluma
166 edmilson lima

chapeleiro

168 amílcar augusto de souza, *rivelino*

peruqueira

172 divina lujan suarez

sapateiro

174 edna márcia vasconcelos
176 antônio manuel gomes

tingidor de pluma

178 cícera cavalcante tenório
180 osvaldo fernandes filho e nei pinho da silva

estampador de silkscreen

182 marco antônio de oliveira filho

186 categorias de finalização

iluminador

188 andré reis belém

técnico de efeitos especiais

190 roberto mauro dos santos

coreógrafo

192 manoel dionísio
194 caio nunes
196 Fábio de mello
198 Fábio costa
200 marcelo 'sandryne' de freitas
e roberta dos santos

maquiador

202 antônio ulysse rabelo

206 english versions

220 ficha técnica · credits





CARNAVAL E ARTE

Carlos Feijó

Como definir a natureza artística dos desfiles de carnaval?

Recentemente, a descoberta de uma história antiga do carnaval me fascinou. Foi em 1964, quando a Mangueira, já tradicional escola de samba carioca, incorporou o trabalho do escultor Amílcar de Castro em seu barracão. O artista mineiro recebeu a missão de produzir os carros alegóricos que iriam atravessar a avenida defendendo o enredo daquele ano, intitulado “História de um Preto Velho”. O tema afro-brasileiro surgia como afirmação de identidade e tentativa de superar os resultados insatisfatórios obtidos nos campeonatos anteriores e, para ajudá-lo a cumprir a tarefa de levantar a verde e rosa, Amílcar convidou o amigo artista Hélio Oiticica, que se dedicou a criar um carro nas cores da escola, inspirado na experiência neoconcreta.

Nesse episódio teve início a relação visceral de Oiticica com a Mangueira, que resultaria nos seus famosos parangolés, obras ambulantes, que ganham sentido quando são ‘desfiladas’, e foram responsáveis, muito provavelmente, pela maior influência brasileira sobre a arte contemporânea mundial. A lembrança dessa passagem, um dos encontros notórios do carnaval carioca com a arte, reaviva a possibilidade de ver o desfile das escolas de samba como uma grande e impactante obra de arte pública. Mas, no caso, o que me chama especial atenção é a influência que pode (e deve) ter tido, para Oiticica e sua obra revolucionária, a experiência que teve como pintor de arte, dentro de um barracão, naquele ano.

A percepção de como se juntam os elos de uma obra coletiva, nesse ambiente de fronteiras pouco definidas em que dezenas de pessoas mergulham, meses a fio, para produzir o espetáculo, já seria, por si, interessantíssima. Mas, mais que isso, o olhar de dentro do barracão revela toda a organicidade da estética do carnaval, algo que evolui com base na sobreposição de referências – ano a ano, desfile a desfile –, com uma forte dinâmica de apropriação, por parte das escolas que produzem o carnaval, de inovações, técnicas, conceitos, metodologias, tecnologias e saberes particulares que sobressaiam no desfile em momentos específicos.

Assim, por exemplo, nos surpreendemos com o que deveria ser óbvio em nossa visita (no processo de produção deste livro) ao ateliê do Carlos das Placas, um dos principais batedores de placas de acetato do carnaval carioca. Sua matéria de criação, as placas de acetato, entraram na avenida pela primeira vez em 1979, pelas mãos do carnavalesco Arlindo Rodrigues, e hoje, pela praticidade e efeito que proporcionam, têm uma aplicação generalizada nos desfiles, usadas para modelar detalhes pequenos ou grandes de adereços e fantasias.

Carlos atende diversas escolas e, como todos os moldes são reutilizáveis, cada encomenda torna-se parte de seu acervo. Em seu espaço de trabalho, ele passou a acumular e disponibilizar uma inacreditável iconografia do carnaval. Com frequência, carnavalescos e pesquisadores circulam pelos corredores do galpão, e, muitas vezes, começam a conceber suas criações ali, apropriando-se do que convier. Assim, o molde da coluna grega que uma escola levou à avenida em um ano pode facilmente se transformar na árvore de outra escola no ano seguinte.

Um novo enredo é sempre desafiador, encarado com a meta – imposta pelo caráter competitivo do desfile – de superar em beleza e inventividade tudo que já foi feito antes. Assim, mesmo tendo sua base produtiva em elementos e técnicas recorrentes, o carnaval se transforma continuamente, impregnado pela pulsão criativa do trabalho de diversos especialistas. Nos adereços que ornamentam os carros alegóricos, nas ferramentas criadas para dar vida às ideias do carnavalesco, nas roupas produzidas pelas costureiras, entre tantos aspectos que dão personalidade à produção do carnaval, estão presentes as características que impulsionam a arte: a criatividade e o sentimento de realização de uma obra única, pois um desfile de escola de samba nunca se repete.

Os ecos do carnaval sempre estiveram presentes em meu trabalho como artista plástico, fosse nas intervenções do Carnaval Off, que provocavam artistas contemporâneos a dialogar com o espetáculo carnavalesco, ou em apropriações de elementos dos desfiles, que eu buscava ressignificar em espaços de arte. A atração por esta condição artisticamente autônoma dos desfiles das escolas de samba, cujo acontecimento e evolução criativa estão acima de interesses e expressões pessoais, ocorrendo com base numa extensa rede coletiva, de autoria diluída, me levou a conhecer e me interessar vivamente pelo trabalho desenvolvido pelos profissionais de base do carnaval, e a logo perceber que a riqueza de seu trabalho é inversamente proporcional ao reconhecimento público que recebem.

Parceiros no projeto de investigar e refletir sobre esse universo criativo, durante meses eu e o fotógrafo André Nazareth percorremos os barracões e ateliês das escolas de samba do Rio de Janeiro com o intuito de identificar seus profissionais mais expressivos e revelar as histórias esquecidas daqueles que botam de pé o desfile. Logo nas primeiras visitas, conversando com o pintor de arte Gilberto de Lima, uma colocação sua refletiu de forma lapidar nossa percepção: “O único espetáculo que não tem ficha técnica é o carnaval da Sapucaí”.

O reconhecimento público pela autoria dos desfiles – obras tão grandiosas e de espírito nitidamente coletivo – se concentra na figura dos carnavalescos. Uma provável herança da condição historicamente informal do trabalho nos barracões; mas a informalidade não impediu àquela que, até meados do século passado, era apenas mais uma expressão folclórica do carnaval, tornar-se um dos grandes espetáculos do planeta. É fato que tal mudança de *status* teve o importante protagonismo de alguns carnavalescos, curiosamente chamados de ‘técnicos’ no passado: nomes como Fernando Pamplona,

Arlindo Rodrigues e Joãozinho Trinta foram responsáveis por grandes revoluções estéticas e conceituais nos desfiles. Sempre acompanhados, entretanto, de grandes artistas e artesãos que contribuíram decisivamente para esses resultados.

Foi a partir da década de 1950 que os desfiles das escolas de samba consolidaram-se como o grande momento do carnaval carioca, atraindo um novo público e também novos colaboradores. Como nos revela o pesquisador Felipe Ferreira: “A parceria com folcloristas, cenógrafos, figurinistas e pintores vindos das escolas e ateliês de arte, fato corriqueiro com relação aos ranchos, mas novidade em se tratando das escolas de samba, iria criar vínculos poderosos entre os grupos carnavalescos e a classe média brasileira, que deixaria de ser simples espectadora e assumiria papel ativo dentro das organizações ‘populares’.”¹

O principal desdobramento dessa estreita relação foi a desconstrução de um padrão visual monótono, que seguia sempre as referências suntuosas dos desfiles antigos, passando a ser valorizados a criatividade e o discurso visual de fantasias e alegorias. Em 1959, o casal de figurinistas Dirceu e Marie Louise Néri deu um primeiro passo importante nesse sentido, levando à avenida roupas simples, de aspecto realista, para ilustrar os vendedores de rua retratados por Debret no século anterior. Logo no ano seguinte, no mesmo Salgueiro, Fernando Pamplona, artista plástico, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e cenógrafo do Theatro Municipal, ingressou no carnaval, acabando por se tornar um de seus baluartes. Sua marca foi uma forte conexão temática dos enredos com as raízes negras do samba, expressas por elementos visuais de matriz africana, e buscando estabelecer um discurso de autoafirmação da comunidade que abriga a escola, com certo viés político. Em uma sequência de carnavais vitoriosos, dirigidos por Pamplona e pelo figurinista Arlindo Rodrigues, que veio com ele do Theatro Municipal, o Salgueiro tornou-se uma referência do carnaval moderno e abriu caminho para uma importante transformação estética nos desfiles.

A partir do exemplo bem-sucedido e da ponte promovida pela dupla de carnavalescos, o Theatro Municipal passou a ser um importante polo de fornecimento de profissionais para as escolas de samba. Vieram dessa instituição artistas como Joãozinho Trinta, que foi assistente de Pamplona e Arlindo no Salgueiro por vários anos antes de se tornar um dos maiores carnavalescos da história; e Iarema Ostrog, talvez o mais importante escultor do carnaval, que inovou a arte utilizando isopor para produzir suas peças. Esse trânsito existe ainda hoje, com figuras como o arquiteto Pedro Girão, cenógrafo do Theatro, que há mais de dez anos migrou para o carnaval, sendo o responsável por toda a complexa estrutura metálica da Imperatriz Leopoldinense. Assim também a peruqueira argentina Divina Suarez. Representante de uma arte tipicamente associada à cena lírica, ela foi ‘importada’ do

¹ FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, pg.335.

Teatro Colón pelo Municipal do Rio em 1978. Os convites para participar do carnaval não tardaram e, frente aos cabelos de estopa e outras soluções ‘caseiras’ usadas até então, suas perucas elaboradas configuraram uma evolução considerável, condizente com o momento de grande transformação técnica vivido pelas escolas de samba entre as décadas de 70 e 80.

Pamplona foi, também, responsável por transformar a EBA em uma instituição de referência do carnaval, tendo entre seus alunos – que logo passaram a colaboradores – Rosa Magalhães, Maria Augusta e Lícia Lacerda. Desses primeiros tempos, Rosa lembra que os envolvidos não podiam ser considerados profissionais porque, além de não serem remunerados, a atividade era marcada pelo improviso. “Naquele tempo, Jordano Sodré, que era diretor do Salgueiro, cedia sua casa em Botafogo para as reuniões, garagem e quintal se transformavam em um grande ateliê, o que hoje conhecemos como barracão.”²

O salto para a profissionalização do carnavalesco e, com isso, de toda a equipe envolvida na produção do desfile, foi dado por Arlindo Rodrigues. Decepcionado com a derrota do Salgueiro em 1972, ele deixa a escola vermelha e branca e ingressa na Mocidade Independente de Padre Miguel, passando a cobrar pela realização de seu trabalho. Em paralelo à contribuição intelectual determinante de Pamplona, seu parceiro de outros carnavais, estava em curso uma transformação técnica sem precedentes vivida pelas escolas de samba, sob condução de Arlindo. A preocupação inédita que ele teve com o encadeamento da narrativa visual do enredo, posicionando alas e alegorias como partes de uma história a ser contada, culminou em uma grande evolução dos fazeres do carnaval e na consolidação de uma fórmula que conduziu os desfiles a um novo patamar.

Para entender a visão privilegiada de Arlindo sobre a produção carnavalesca, vale lembrar que, além do trabalho no Theatro Municipal e nas mais diversas empreitadas cenográficas, ele tornou-se, nos anos 60, o principal figurinista da Rede Globo. Verdadeira indústria do entretenimento, a televisão se desenvolvia a toque de caixa e, poucas décadas depois – principalmente a partir dos anos 80, quando consolidou maior qualidade técnica e transformou-se em um fenômeno de massa –, influenciaria decisivamente a estética do carnaval.

Sempre atento às questões técnicas, Arlindo valorizou muito a classe dos profissionais do carnaval e, para manter a primazia na avenida, não abria mão de um time de artesãos de alta categoria, que o acompanhavam enredo a enredo e fizeram história. Sua dupla de escultores, Iarema Ostrog e Stoelson Cândido, é constantemente citada pelos profissionais em atividade como responsável por desenvolver a escola das esculturas hoje praticada; Baiana, a mestra de costura, impôs à atividade um enorme preciosismo, sendo uma das artífices da mudança de padrão nos acabamentos do figurino; Marco

² MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pg 11.

Aurélio, sobrinho e assistente pessoal do carnavalesco, foi um grande aderecista, com muito destaque também como cenógrafo da Globo. Foi, aliás, pelas mãos de Arlindo que chegaram ao carnaval os primeiros profissionais da televisão.

O pintor de arte Gilberto é um desses, ainda em atividade. Desde 1979 nos barracões, acompanhou uma grande evolução de sua atividade, intimamente relacionada à passagem do caráter de encenação para os *close ups* da transmissão televisiva. “Quando comecei, uma peça ou outra era pintada. Hoje todas as alegorias e até as fantasias são cobertas de pintura.” Outro artista com a mesma trajetória, Clécio Régis lembra bem de como, aos poucos, tanto no carnaval como na TV, foram se firmando as técnicas da pintura cenográfica desenvolvidas por essa geração. O uso de pistolas e de tintas com grande diluição entre elas.

As bases conquistadas por Arlindo Rodrigues foram o fio condutor para o ápice estético da história do carnaval carioca, ocorrido entre as décadas de 70 e 80. Além dele, com seus enredos bem descritos e sua estética barroca cheia de adornos, dourados e prateados, estavam no auge de sua atividade os carnavalescos Joãozinho Trinta, Maria Augusta e Fernando Pinto, cada qual estabelecendo uma linguagem autoral muito singular, conduzindo desfiles de criatividade sempre surpreendente. Apesar de muitos outros nomes fortes surgirem depois disso, pode-se dizer que o carnaval jamais conseguiu deixar de beber nas fontes de deslumbramento dessa geração. Maria Augusta levou para a avenida um contraponto surpreendente para a estética dos desfiles. Em vez dos temas históricos, surgiam enredos inspirados no cotidiano, como “Domingo”, “É a sorte”, “Alegria” e “Vamos falar de amor”. Com a colaboração de nomes como Diogo e Norma, pioneiros da adereçaria, da tradicional Fortaleza dos Chapéus, Adalberto Sampaio e Marco Antônio Faria Lima, seus acabamentos apostavam na exuberância das cores vivas para suprir a ausência de elementos clássicos do rebuscamento estético do carnaval. E, com isso, a plateia aprendeu a apreciar pranchas de *surf*, pipas e balões cruzando a Avenida Sapucaí.

Essa foi uma fase virtuosa no que diz respeito à colaboração desses carnavalescos com suas equipes de carnaval. O luxo idealizado de Joãozinho Trinta, produzido mimeticamente com materiais simples como bacias de latão, ráfias, espelhos e brocais, encontrou apoio fundamental no trabalho criativo de nomes como o dos aderecistas Luciano e Wani Araújo, o de Xangai, único escultor em latão de que se tem notícia no carnaval, e o da chefe de costura Dona Ivonete. A parceria do carnavalesco com o figurinista Viriato Ferreira – que também chegou a ser carnavalesco e é tido como um dos grandes artistas do carnaval de todos os tempos – fez a escala das fantasias mudar completamente, estabelecendo uma nova modelagem das roupas, com elementos agigantados, principalmente do ombro para cima, favorecendo a visão de cada peça pelo espectador.



Ligado ao grupo Dzi Croquettes, Fernando Pinto fez do barracão da Mocidade uma extensão de sua verve performática, apostando em uma estética pop tropicalista, com o abuso de adornos e adereços *kitsch* como estampas de pele de onça, flores e frutas de plástico, elementos do movimento *punk*, em uma profusão de referências sobrepostas, que davam vida a enredos *nonsense* como “Tupinícópolis” e “Ziriguidum 2001, carnaval nas estrelas”. Billy Accioly, Jorge Nova, Chiquinho Pastel e Cláudio Amaral Peixoto foram colaboradores importantes para definir os elementos presentes na linguagem formatada por Pinto. Sintonizados na mesma onda, Ritinha, sua chefe de costura, conseguia resultados surpreendentes na modelagem de fantasias totalmente fora do trivial, e o chapeleiro Eduardo Leão produzia verdadeiros chapéus-instalações, com sobras do barracão combinadas com tufos de pena.

Outra referência fundamental é o nome de Julinho Matos, atuante desde a década de 60. Originalmente escultor da Tuiuti, nascido e criado no morro que abriga e nomeia a escola, tornou-se carnavalesco da Mangueira (estava à frente, inclusive, do enredo de 1963 que contou com o trabalho de Hélio Oiticica). Ali imprimiu uma linguagem estética que ainda hoje marca a identidade visual da escola e influenciou outras agremiações, misturando elementos de luxo barato com tradição popular mergulhada em verde e rosa.

Desses grandes artistas, o que mais me fascina é Fernando Pinto, com o espetáculo tropicalista que realizava. A fascinação por seu trabalho me fazia subornar Seu Branco, o porteiro do barracão da Mocidade Independente de Padre Miguel, que ficava na Praça Onze. Percorria, ao lado dos meus amigos Nilo Tozzi e Felipe Ferreira, futuro pesquisador do carnaval, o barracão vazio durante a noite, deslumbrado com as suas criações para a Mocidade. Aliás, Fernando Pinto foi, provavelmente, o primeiro carnavalesco a ter sua obra reconhecida como arte. Em abril de 1983, ele apresentou, na Galeria Aché, no Rio de Janeiro, uma exposição com as alegorias criadas para a Mocidade naquele ano.

Volta e meia, carnaval e arte se conectam. Mesmo assim, sua relação intrínseca é muitas vezes esquecida. Nem mesmo as citações do universo das artes apresentadas no carnaval são creditadas, ou mesmo percebidas por público e crítica. É o caso do conjunto alegórico representando o mar, elaborado por Rosa Magalhães para o desfile da Imperatriz Leopoldinense, em 1992, com o enredo “Não existe pecado abaixo do Equador”. Trata-se de uma clara referência ao *Divisor*, de Ligia Pape, porém a informação passou em branco. E assim também, dentro do próprio carnaval. Quando Paulo Barros, talvez o carnavalesco mais inventivo em atividade, trouxe para a avenida seu carro do DNA, foi visto como o criador de uma tendência que revolucionaria o carnaval mais uma vez. Mas o conceito já havia sido trabalhado por Oswaldo Jardim em 1993, na Vila Isabel, com o movimento humano integrado à estética de um carro alegórico. Detalhes. Fato é que a alegoria viva vem se difundindo com sucesso entre as escolas. Sandrini e Roberta, coreógrafos especialistas no assunto, que o digam.

Antigo no carnaval, atual campeão pela Beija-Flor, o diretor do carnaval Laíla lembra bem de um dos episódios mais polêmicos da história recente dos desfiles, na mesma escola, e no qual esteve diretamente envolvido. Foi quando, em 1989, o Cristo Redentor vestido de mendigo, idealizado por Joãozinho Trinta, foi proibido às vésperas do desfile. Como diretor de carnaval, Laíla sugeriu uma solução, entre outras postas à mesa: uma faixa sobre o Cristo coberto, onde se poderia ler: “Mesmo proibido, olhai por nós”. O carnavalesco descartou todas, mas não precisou de dez minutos para apresentar como sua a ideia de Laíla, que de fato foi realizada. A história não é nova, está em entrevistas no Fantástico e em outros *links* disponíveis na rede, mas talvez ajude a entender porque o (ainda hoje) diretor da Beija-Flor batalhou para estabelecer na escola, já há mais de uma década, a gestão artística de uma comissão de carnaval, que substitui a figura do carnavalesco. Queria tirar da mão de uma única pessoa o direito de aparecer e reforçar o caráter coletivo da criação no carnaval. “Existe uma gama muito grande de pessoas que contribuem, elaboram, fazem cada detalhe, e que geralmente estão fora da grande mídia. Com a comissão estamos tentando dar nome aos bois.” A proposta tem gerado resultado e posto à prova o modelo tradicional da criação pelo carnavalesco, apesar dos avanços inquestionáveis gerados no carnaval por alguns deles. O que impressiona na Beija-Flor é a organização; foi a única escola que visitamos e já tinha pronta toda a sua produção duas semanas antes do carnaval. Normalmente, a situação é menos controlada.

Além da perspectiva artística, há um universo simbólico que cerca o barracão. Os profissionais do carnaval possuem uma dedicação quase religiosa que lembra muito o cotidiano dos barracões do candomblé, onde a devoção a uma casa de santo se traduz em confinamento, trabalho árduo e também em uma promiscuidade inerente a essa relação intensa e profunda. Nos dois barracões, do santo e do carnaval, ocorre a entrega de corpo e alma aos afazeres necessários para a realização do ritual. Na produção do carnaval, em um dado momento, o regime é de internato. Muitas vezes, a equipe já tem no barracão suas barracas de *camping* armadas, roupas, utensílios, ventilador, televisão. Foi o que vimos no ateliê do aderecista Rogério Azevedo, onde trabalham cerca de 70 pessoas, quase todas homens, com renovação anual. “Nesse período, o ateliê é a nossa casa. O pessoal só vai embora no domingo.”

Em campo, deparamos no barracão com uma estrutura muito diferente da que existe nas quadras das escolas de samba, destinadas à sociabilidade, ao lazer, às apresentações musicais e ensaios técnicos, situadas nas comunidades onde possuem raízes. O barracão, ao contrário, é um lugar dedicado exclusivamente à preparação do desfile das escolas e normalmente localizado distante dos bairros onde nasceram suas respectivas agremiações. A busca por espaços mais próximos da Sapucaí, palco do espetáculo, marcou por muitos anos a paisagem de bairros como Santo Cristo, Estácio e Leopoldina. Hoje, as escolas ganharam uma estrutura adequada na Cidade do Samba, onde estão fortemente concentradas.

Por outro lado, boa parte da produção ocorre nos ateliês e oficinas dos profissionais, que muitas vezes abrigam produções para várias escolas. Foi essa a situação que encontramos em nosso itinerário pelos barracões da cidade. Do subúrbio à Barra da Tijuca, visitamos galpões desativados, espaços comerciais adaptados, ateliês superestruturados, fundos de quintais e até mesmo espaços embaixo de viadutos que foram invadidos pela ‘fábrica’ do carnaval. Mas, diferente dos operários tradicionais, os artesãos da Sapucaí dificilmente possuem vínculo empregatício; trabalham em sua maioria por serviço, de forma sazonal, entre os meses de julho e fevereiro.

Um dos ateliês mais surpreendentes em que estivemos foi o de Dona Cícera, tingidora de plumas que tem praticamente o monopólio da atividade. A pluma é um dos materiais mais caros e requisitados do carnaval, e só depois de cruzar o pequeno e insuspeito portão da casa em Duque de Caxias pode-se ter noção do tamanho e da intensidade da produção que ocorre ali. Manipulando um estoque de valor incalculável, dezenas de pessoas circulam entre tanques de tingimento e espaços de secagem, feita com o apoio de fogareiros alimentados por botijões de gás. Cada área livre, seja no telhado ou na laje do galpão, é tomada por plumas em processo de secagem. Reconhecida pelo dom de conhecer empiricamente as porções de cores que formam cada tom, Dona Cícera tingiu plumas o ano inteiro, fornecendo também para Parintins e outras festas.

O trabalho nas escolas de samba está diretamente associado à formação constante de novas gerações, atraídas pela possibilidade de viverem dos ofícios que fazem parte do barracão, onde se dá a passagem do saber dos mestres para seus discípulos e as aptidões naturais dos novatos se transformam em grandes talentos. O exemplo do desenvolvimento autorreferenciado da pintura de arte aponta para como se dá esse processo. Pelas contas de Clécio, cerca de 40 pintores hoje em atividade passaram pelo seu ateliê. As empreitadas, sistema de trabalho mais comum no carnaval, quando um artesão recebe a encomenda de um carro, uma ala ou mesmo de algum aspecto da escola inteira, levam alguns desses ‘mestres’ a formarem numerosas equipes sazonais sob seu comando, tendo que lidar com alto grau de rotatividade, mas também promovendo a iniciação de muitos novos profissionais. Um caso interessante é o de Janice, bordadeira com mais de 30 anos de empreitadas, uma das profissionais que transformou a cidade de Barra Mansa em um polo do bordado de carnaval. O perfil de suas contratadas é de donas de casa, e umas ensinam às outras a técnica. “Elas pegam prática trabalhando.”

Há, claro, aquelas categorias que exigem mão de obra superespecializada e são executadas por poucos. É o caso das esculturas em isopor. Glinston, o mais antigo escultor de carnaval em atividade, foi discípulo de Iarema, mas já trazia a prática no sangue. Desde criança, em Caruaru, frequentava a oficina de Mestre Vitalino para brincar de modelagem. Chegando ao Rio, continuou a investir no dom, esculpindo em materiais diversos, e acabou se firmando na equipe de aderecistas da TV Globo. Dali para o carnaval foi um pulo. “Na época, todo mundo fazia.” E já se vão mais de 25 anos, com títulos conquistados e uma contribuição técnica especialmente importante na lida com o isopor: a invenção do

pêndulo, instrumento simples, que consiste em um fio quente esticado por um peso, mas que facilitou enormemente e abriu novas possibilidades para a modelagem de peças grandes, antes manuseadas em uma mesa de corte. A não ser em casos especiais, Glinston trabalha com apenas dois ou três assistentes.

Um dos trabalhos mais personalizados do carnaval é a produção dos figurinos especiais de casais de porta-bandeira e mestre-sala, madrinhas, rainhas, destaques. Seus profissionais ganham grande autonomia de criação, apesar de dificilmente romperem com certos padrões de beleza carnavalesca. Lidando diretamente com algumas das personagens mais glamurosas do desfile, Carlinhos Barzellai, um dos *designers* de alta costura mais requisitados do carnaval, traz de Milão e Nova York 90% das pedrarias, penas e outros itens que compõem os trajes que produz. “As clientes já chegam com a lista dos materiais que querem decorada na ponta da língua. Elas querem uma coisa linda e material nobre é material nobre.” Não à toa, depois de ‘desfilarem’, algumas das peças de Barzellai tornaram-se atrações em museus de Viena e Milão, refletindo para o público dessas cidades o luxo de nosso carnaval. Desempenhando a mesma função, com uma carreira ascendente, os jovens Leonardo Leonel e Pedrão se iniciaram no ofício em um projeto social, a oficina de fazer carnaval Escola Mirim Unidos da Vila. A experiência foi tão intensa que com 16 anos eles estavam recebendo as primeiras encomendas de alas de escolas do grupo de acesso. Hoje atendendo até o carnaval do Japão, planejam uma iniciativa de formação semelhante, esperando oferecer a mesma oportunidade a outros jovens e ajudar a suprir a falta que sentem de mão de obra especializada no mercado.

A criação recente da Cidade do Samba ajudou a tornar as relações mais institucionalizadas nos barracões e, com a força atual das organizações do terceiro setor, ampliaram-se as conexões entre a formação dessa mão de obra e projetos sociais. É o que acontece no barracão da Vila Isabel, onde Dona Rita, primeira-dama e chefe de costura da escola, reservou um andar inteiro para estruturar o que é, provavelmente, o maior ateliê de costura do carnaval. Isso porque essa atividade é normalmente desempenhada em empreitadas e, no caso da Vila, a produção é toda reunida ali, e associada a um grande projeto formal de preparação de mão de obra.

O nível de sofisticação e especialização alcançado pelos profissionais do carnaval leva seus saberes a serem frequentemente absorvidos por outros mercados. Às vezes, essas produções saem de dentro dos próprios barracões, como ocorre em serviços prestados pelo aderecista Sérgio Faria e pelo chapeleiro Rivelino, ambos com ateliês fixos dentro da Imperatriz Leopoldinense, escola que se diferencia pelo investimento em profissionais próprios. Além disso, esse é um universo em contínua renovação, com novas categorias profissionais surgindo ou sendo reposicionadas vez por outra, como tem acontecido com a recente incorporação de mídias digitais nos desfiles.

Ferreiros, marceneiros, escultores, pintores de arte, aderecistas, costureiras e representantes de tantas outras categorias formam, afinal, um exército de artistas com habilidades e preocupações diversas,



empenhados em um projeto comum. A obra apresentada na Sapucaí possui claras ressonâncias com a arte pública, e o barracão é o espaço de tensão que proporciona essas vivências.

Apesar de toda modernidade, sempre acreditei que arte é uma forma de criar problemas para tentar resolvê-los. É o que fazem, com extrema maestria, os artesãos/artistas que encontramos. A lista é extensa e nela caberiam muitos outros nomes, mas, em nossos desejos, a representatividade deste levantamento inicial já poderia servir para mapear ações de reconhecimento e salvaguarda das artes dos barracões de carnaval. Os artesãos da Sapucaí são os autores daquele que é conhecido como o maior espetáculo do planeta, com importância fundamental para a cultura e para a imagem do Rio de Janeiro. Os saberes e ofícios que compõem a produção artística carnavalesca mereceriam ser incorporados ao patrimônio cultural imaterial do Brasil, título alcançado oficialmente pelo samba, a principal matéria-prima sonora dos desfiles da Sapucaí, em 2007. Por ora, o reconhecimento que têm não vai além do prêmio Plumas e Paetês, restrito ao próprio meio. Com este livro, esperamos atenuar a falta de literatura sobre o tema, especialmente de publicações não acadêmicas, e, o principal: valorizar, divulgar e expor o trabalho desses profissionais.

referências bibliográficas

- ARAÚJO, Hiram. *Memória do carnaval*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- DA MATTA, Roberto. *Universo do carnaval: imagens e reflexões*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- _____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.
- FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o profissional que faz escola no carnaval carioca*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, 1992.
- MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/RioArte, 1996.
- SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.
- FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue: estudo de fantasia para escola de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

ensaio fotográfico de André Nazareth



categorias de base

DEFINIDO O TEMA DO ENREDO, é preciso achar os caminhos para fazê-lo brilhar na avenida. O carnavalesco conta, nessa fase, com a contribuição fundamental de alguns profissionais: pesquisador, projetista, figurinista, aderecista e diretor de carnaval. Sob sua regência, essa equipe de base é co-responsável pelo rumo estético do desfile, refletindo o caráter coletivo da criação no carnaval desde os primeiros desenhos.

O pesquisador é quem cerca o tema por todos os lados, para extrair suas diversas possibilidades criativas, embasando as concepções de alegorias e fantasias, e também o samba-enredo, composto a partir de sua sinopse. Com o resultado da pesquisa, figurinista e projetista iniciam o desenho das alas e dos carros alegóricos, que darão o tom do desfile. O aderecista é o responsável por trazer os desenhos para a realidade. Suas primeiras entregas são protótipos de cada peça, feitos com base nas escalas e sugestões criativas definidas, já com propostas do material a ser utilizado e estimativas de custo. Com os protótipos aprovados pelo carnavalesco, tem início a produção.

O diretor de carnaval faz parte das categorias de base, uma vez que é o grande coordenador de todo o trabalho, pensando sua logística desde o início, nos mínimos detalhes, assegurando que o espetáculo seja só alegria quando evoluir na Sapucaí.

diretor de carnaval
pesquisador
projetista
figurinista
aderecista

“

O aumento da complexidade dos desfiles tem exigido a participação de uma diversidade cada vez maior de profissionais no carnaval. No passado, as agremiações tinham seus artistas, que produziam uma referência visual para o desfile, algo muito simples, um caramanchão decorado com flores, fitas, pintura. Eles não eram profissionais. Inclusive acredito que outras categorias, como escultores e carpinteiros, tenham passado a ser remuneradas antes dos carnavalescos. Hoje, a história é outra, o espetáculo cresceu e há profissionais especializadíssimos no carnaval, mas a mídia pouco conhece esse processo de realização e as estruturas que geram o resultado final dos desfiles, o que impede um maior reconhecimento desses profissionais.

Maria Augusta

”

diretor de carnaval





luis fernando
ribeiro do carmo,
laíla

68 anos, 50 de carnaval

Filho do Morro do Salgueiro, Laíla iniciou sua trajetória carnavalesca na escola da comunidade, tornando-se parte da equipe histórica comandada por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Mas foi na Beija-Flor - onde uma comissão de carnaval concebida e dirigida por ele substituiu a figura do carnavalesco - que se consagrou. "Eu só trabalho coletivamente, sempre briguei por isso; com essa comissão vitoriosa, achamos o caminho para valorizar uma gama grande de pessoas que elaboram o carnaval."



DA
ZONA SUL

250

flávio mello

35 anos, 5 de carnaval

Diretor da Alegria da Zona Sul, Flávio é uma promessa das novas gerações. Craque nas dinâmicas de apropriação que fazem as escolas do grupo de acesso enriquecerem suas produções sem grandes recursos, está sempre atento aos desfiles do grupo especial, já com o novo enredo da Alegria em mente, analisando as possibilidades de reutilização. "É um trabalho compensador, em todos os sentidos."



júnior schall

38 anos, 16 de carnaval

Desenhista autodidata, Júnior entrou no carnaval como estagiário de projeto e passou por vários setores, sempre ligados ao traço. Por conhecer bem as engrenagens do barracão, acabou se tornando diretor. Mas seu desenho continua sendo útil. Os storyboards que produz ajudam a visualizar todo o planejamento e apoiam o diálogo com a equipe. Grandes nomes da Sapucaí também influenciam sua arte. "Meu encontro com o Paulo Barros me fez vislumbrar outro tipo de carnaval."



SABADOS E DOMINGOS ATÉ O CARNAVAL 2011

QUANT. DE COMPONENTES EM ALEGÓRIAS		TULHO		AGOSTO		SETEMBRO		OUTUBRO		NOVEMBRO	
	S	D	S	D	S	D	S	D	S	D	S
4	11	18	25	1	8	15	22	29	6	13	20
5	12	19	26	3	10	17	24	31	7	14	21
6	13	20	27	4	11	18	25	1	8	15	22
7	14	21	28	5	12	19	26	2	9	16	23
8	15	22	29	6	13	20	27	3	10	17	24
9	16	23	30	7	14	21	28	4	11	18	25
10	17	24	31	8	15	22	29	5	12	19	26
11	18	25		9	16	23		6	13	20	
12	19	26		10	17	24		7	14	21	
13	20	27		11	18	25		8	15	22	
14	21	28		12	19	26		9	16	23	
15	22	29		13	20	27		10	17	24	
16	23	30		14	21	28		11	18	25	
17	24	31		15	22	29		12	19	26	
18	25			16	23			13	20		
19	26			17	24			14	21		
20	27			18	25			15	22		
21	28			19	26			16	23		
22	29			20	27			17	24		
23	30			21	28			18	25		
24	31			22	29			19	26		
25				23	30			20	27		
26				24	31			21	28		
27				25				22	29		
28				26				23	30		
29				27				24	31		
30				28				25			
31				29				26			
32				30				27			
33				31				28			
34								29			
35								30			
36								31			
37											
38											
39											
40											
41											
42											
43											
44											
45											
46											
47											
48											
49											
50											
51											
52											
53											
54											
55											
56											
57											
58											
59											
60											
61											
62											
63											
64											
65											
66											
67											
68											
69											
70											
71											
72											
73											
74											
75											
76											
77											
78											
79											
80											
81											
82											
83											
84											
85											
86											
87											
88											
89											
90											
91											
92											
93											
94											
95											
96											
97											
98											
99											
100											



jorginho harmonia

64 anos, 40 de carnaval

A trajetória de Jorginho na Sapucaí é emblemática. Começou como capoeirista do Bloco Bafo da Onça, foi passista, ritmista, compositor e diretor de harmonia de várias escolas, até se estabelecer como diretor de carnaval. "Eu me considero um profissional. O carnaval tomou uma dimensão muito grande e obrigou muita gente a se profissionalizar."





ricardo fernandez

44 anos, 10 de carnaval

Formado em História e militar do exército, Ricardo era mais um dos que desfilavam na Imperatriz até que Wagner Araújo o convidou para tornar-se diretor de carnaval. Seu trabalho começa na definição do enredo, em diálogo com o presidente e o carnavalesco, e se estende pela coordenação e planejamento de todas as atividades no barracão, culminando na avenida, onde atua diretamente ligado ao diretor de harmonia. "É um trabalho intenso, mas para mim é uma realização, eu sempre gostei de carnaval."

pesquisador

bianca vaz behrends

33 anos, 10 de carnaval

Formada em Ciências Sociais, Bianca já trabalhou em presídios, manicômios judiciários e delegacias, até que em 2002 recebeu um convite para atuar como pesquisadora do carnaval da Beija-Flor. "Além de embasar a comissão de carnaval na especificação de todas as alas, a pesquisa resulta em uma documentação artística, com a descrição de fantasias e carros alegóricos, que esclarecem os jurados sobre qualquer dúvida quanto ao enredo."

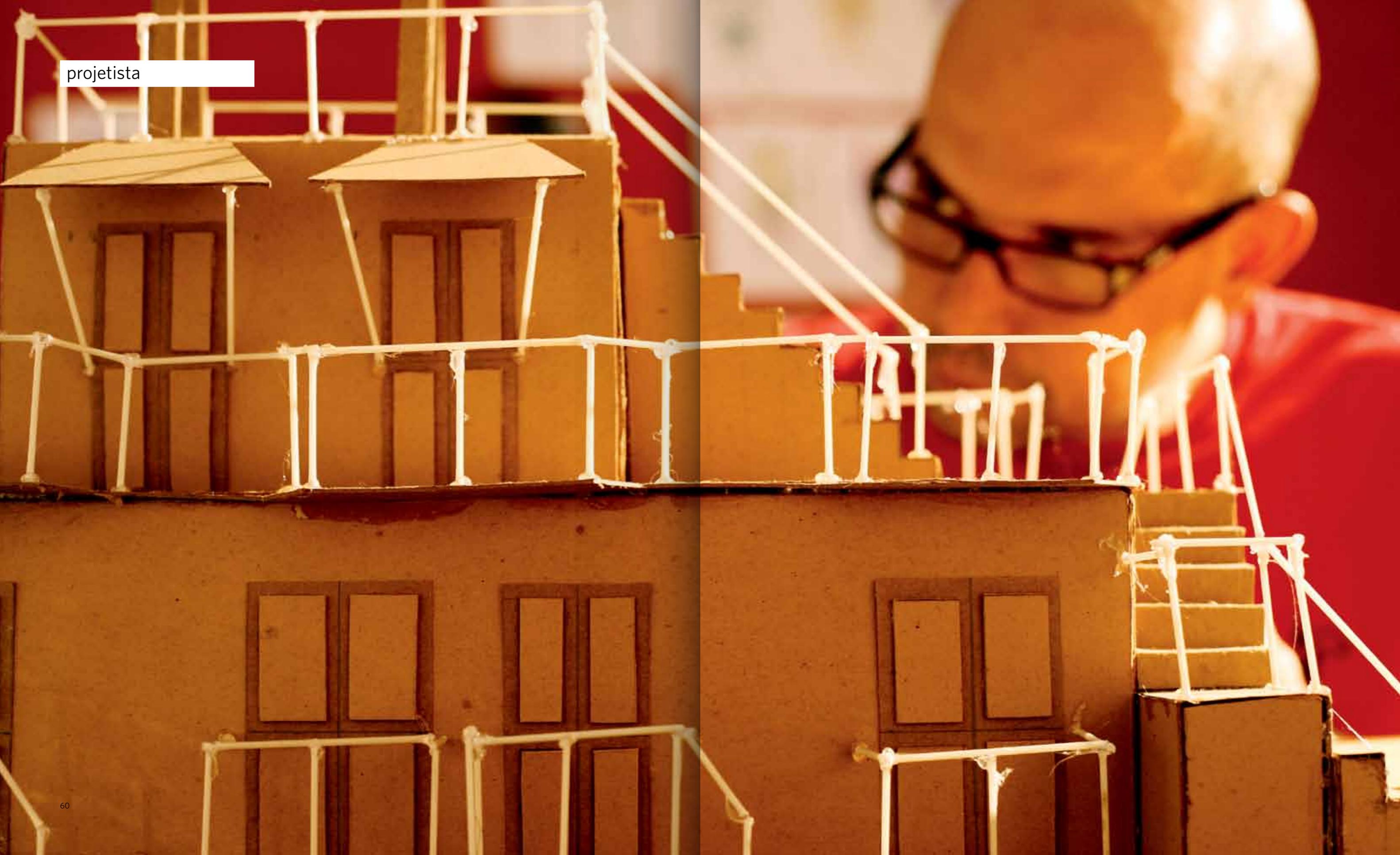


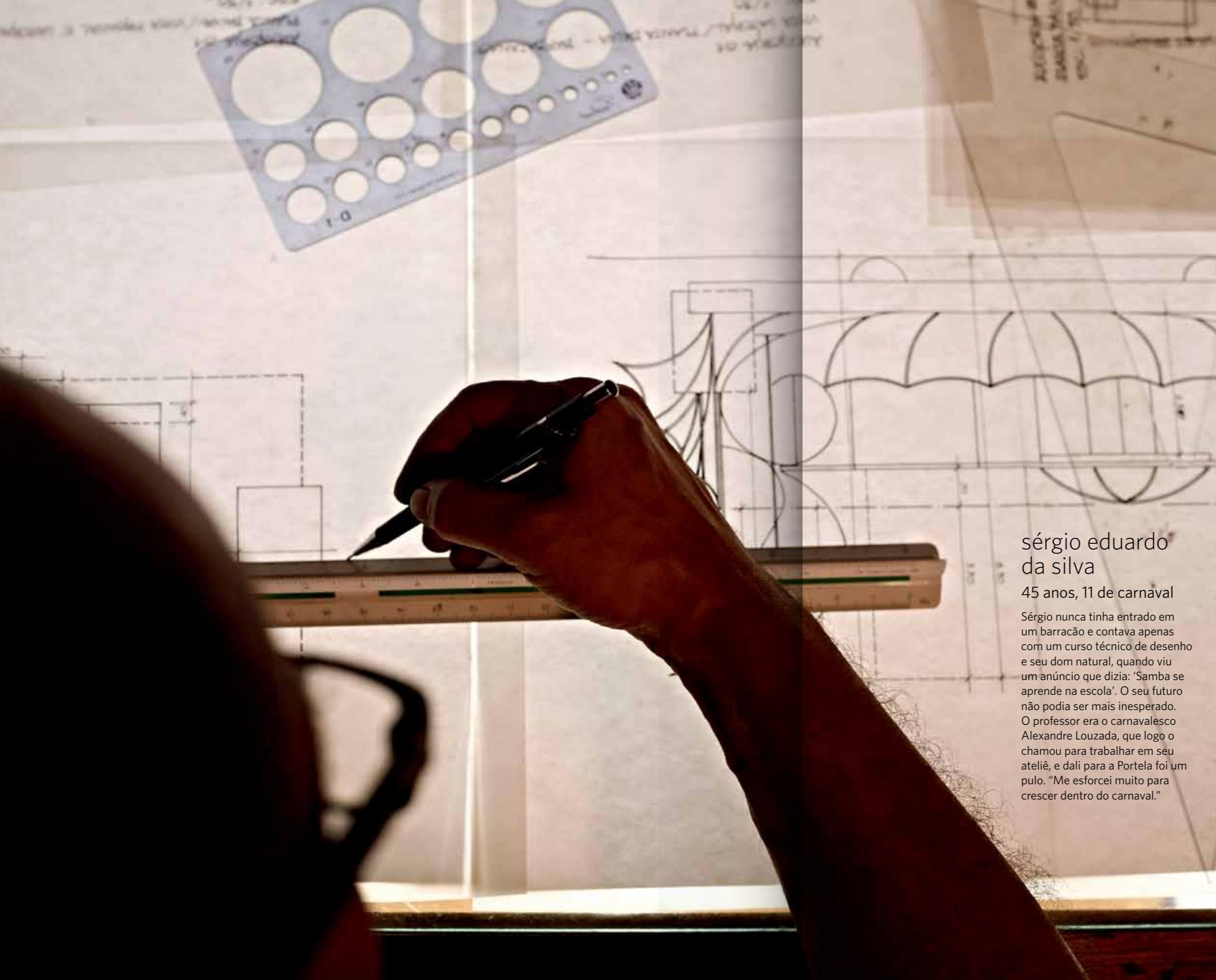
júlio César farias

45 anos, 6 de carnaval

Estudioso do carnaval, Júlio tem mestrado sobre as características discursivas do samba-enredo e alguns livros publicados, em paralelo ao seu trabalho de pesquisador de enredos. A dedicação múltipla resultou em projetos como o Centro de Memória da Unidos da Tijuca. "A maioria dos pesquisadores se detém na festa do carnaval; eu comecei a pesquisar a estrutura interna das agremiações e acabei por me integrar nessa engrenagem."

projetista





sérgio eduardo
da silva

45 anos, 11 de carnaval

Sérgio nunca tinha entrado em um barracão e contava apenas com um curso técnico de desenho e seu dom natural, quando viu um anúncio que dizia: 'Samba se aprende na escola'. O seu futuro não podia ser mais inesperado. O professor era o carnavalesco Alexandre Louzada, que logo o chamou para trabalhar em seu ateliê, e dali para a Portela foi um pulo. "Me esforcei muito para crescer dentro do carnaval."

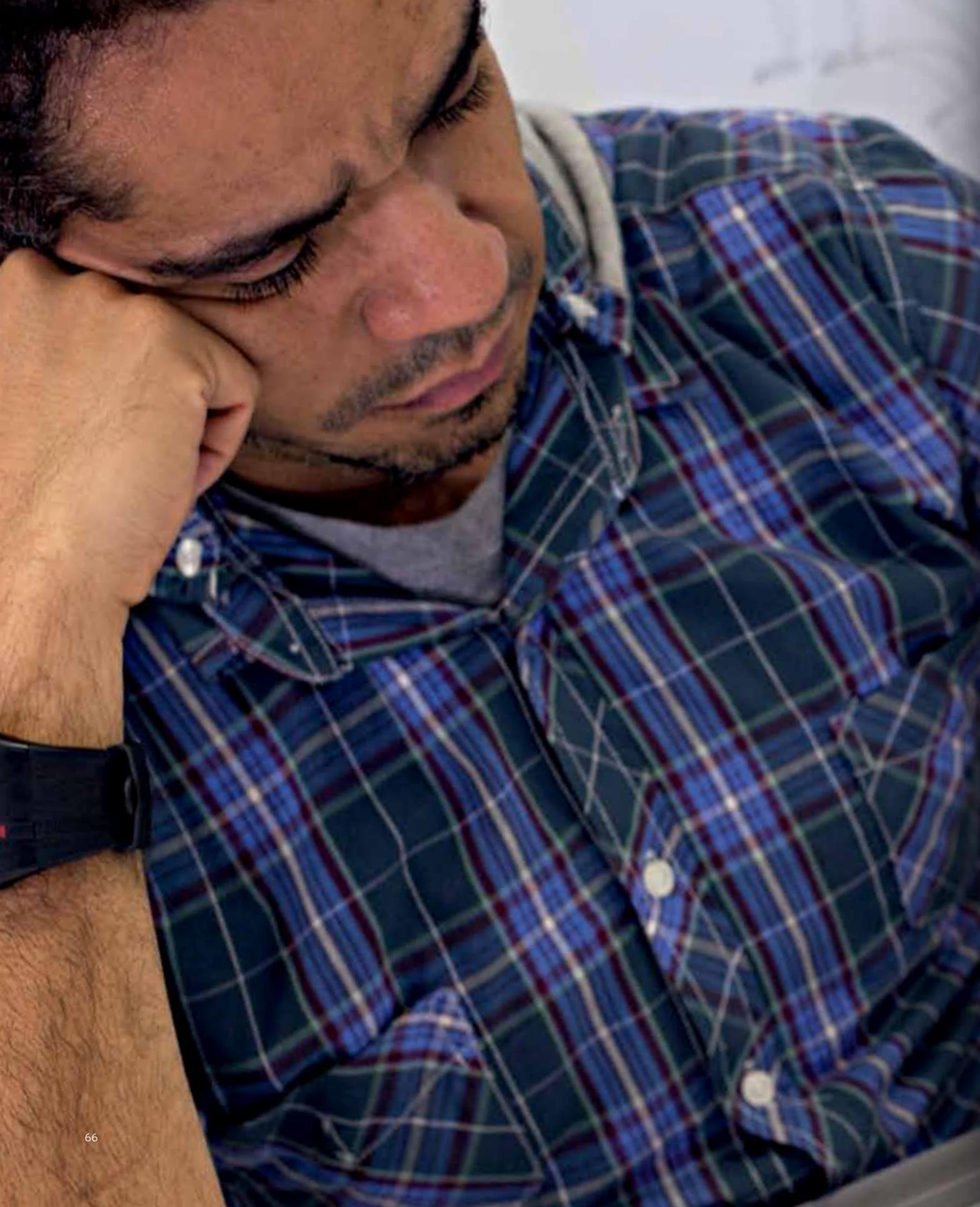


penha maria de lima

45 anos, 18 de carnaval

Cenógrafa formada na EBA, foi levada aos barracões pela professora Lícia Lacerda e virou discípula do mestre carpinteiro Irapuã. Penha é uma rara projetista especializada em maquetes no carnaval. A técnica, utilizada apenas por algumas escolas, permite aprofundar o estudo de volumes e cores no processo de elaboração dos carros alegóricos. "Consegui fazer deste trabalho de base uma expressão pessoal minha."





alex oliveira

40 anos, 3 de carnaval

Arquiteto de formação e professor universitário, Alex foi o Rei Momo do carnaval carioca durante dez anos, até migrar para os barracões. Com uma função de grande responsabilidade técnica, ele ressalta a demanda crescente por mão de obra especializada no carnaval. "Sou acima de tudo sambista e virei projetista para poder vivenciar esse universo construtivo e mágico ao mesmo tempo. Mas o espetáculo cresceu muito, não há mais espaço para improviso."

figurista



letycia fiúza

34 anos, 17 de carnaval

Letycia conheceu o universo do carnaval levada por um namorado ciumento, que trabalhava no barracão e queria tê-la ao alcance de sua vista. O namoro não resistiu, mas uma nova paixão a arrebatou: a narrativa visual a partir de adereços e figurinos. Anos depois, ela ingressou na Escola de Belas Artes para embasar com teoria a prática que vinha adquirindo. "O carnaval é muito dinâmico. Às vezes, algo que pensamos hoje ainda não é possível, mas no próximo ano já será."

andré marins

39 anos, 13 de carnaval

André já foi carnavalesco e atende várias escolas. Seu trabalho tem início com uma pesquisa de materiais, que ele expressa em traços rápidos de caneta *Pilot* e *glitter* nos desenhos de alas, destaques e composições, com resultados impressionantes. "Sou apaixonado pelo trabalho no barracão mas, para mim, o momento mágico é ver os desenhos ganhando vida no desfile."





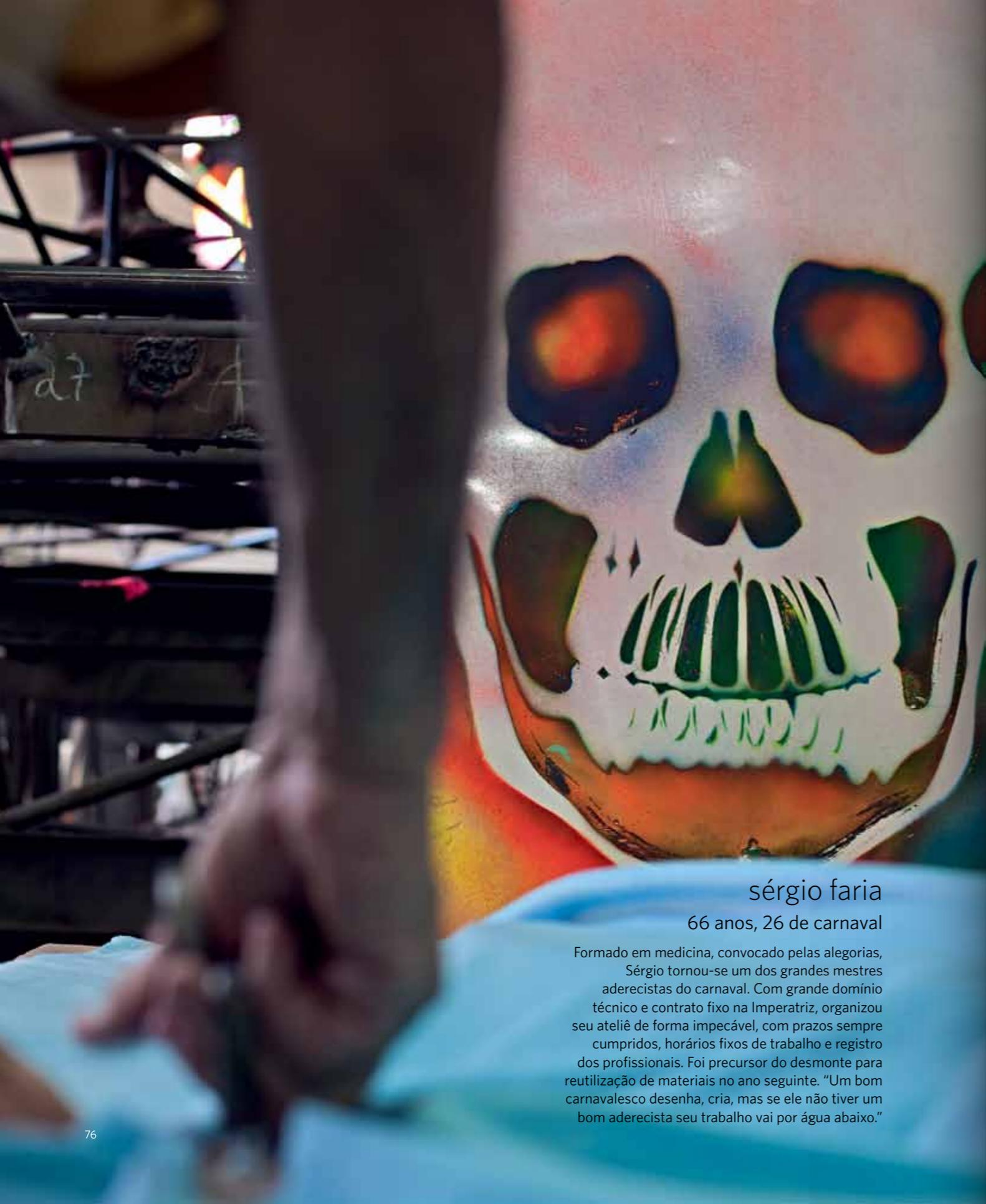
andré cezario
39 anos, 17 de carnaval

Desde a adolescência, André desenhava fantasias originais para sua turma desfilarem nas ruas. Acabou virando compositor de sambas-enredo, quando teve os primeiros contatos com o trabalho no barracão, e o destino o fez retornar aos figurinos, acumulando experiência com diferentes carnavalescos. "Hoje, na Beija-Flor, tenho oportunidade de participar de outros processos. Dou minha visão do enredo, desenho alegorias, da mesma forma que outros opinam sobre as fantasias."



adrecista





sérgio faria

66 anos, 26 de carnaval

Formado em medicina, convocado pelas alegorias, Sérgio tornou-se um dos grandes mestres aderecistas do carnaval. Com grande domínio técnico e contrato fixo na Imperatriz, organizou seu ateliê de forma impecável, com prazos sempre cumpridos, horários fixos de trabalho e registro dos profissionais. Foi precursor do desmonte para reutilização de materiais no ano seguinte. "Um bom carnavalesco desenha, cria, mas se ele não tiver um bom aderecista seu trabalho vai por água abaixo."



cerezo

33 de carnaval

Deslumbrado com o carnaval desde que pisou pela primeira vez em um barracão, na adolescência, Cerezo começou cedo como aderecista; hoje, após tantos desfiles, alegra-se por ter formado um bom número de colegas em atividade. "Aprendi a trabalhar as cores com Max Lopes e os brilhos com Joãozinho Trinta. E tenho a virtude de um trabalho correto e com bom acabamento."



rogério azevedo

45 anos, 15 de carnaval

Rogério era bancário até conseguir seu primeiro trabalho como aderecista, na Imperatriz Leopoldinense. Atualmente trabalha com nomes consagrados como Paulo Barros, e contrata uma equipe de cerca de 70 profissionais a cada carnaval, quase todos homens. "A gente traz o figurino para a realidade, dentro das orientações do carnavalesco. Com os protótipos aprovados, seguimos adiante."

categorias de construção

UMA VEZ DETALHADAS AS CONCEPÇÕES DE BASE para os elementos visuais do desfile, é o momento de botar de pé suas estruturas. Nessa fase, o carnaval se vale de um vasto conjunto de técnicas e tecnologias acumuladas ao longo dos anos, aprimoradas continuamente pelos artesãos diante dos novos desafios impostos por cada enredo. Essa capacidade inventiva permite que o carnaval tenha a maturidade estrutural que tem hoje, atingindo dimensões impensáveis em outros tempos.

Assim, entre ferreiros, carpinteiros, escultores em isopor, em espuma e de peças em movimento, laminadores, empasteladores, batedores de placas de acetato, vimeiros e aramistas, muitos dos profissionais apresentados a seguir foram introdutores de inovações determinantes em suas categorias de atuação. São novos materiais, ferramentas, soluções estruturais e logísticas que ampliam as possibilidades expressivas das peças em produção e, muitas vezes, acabam por reorganizar as rotinas de trabalho do próprio barracão.

ferreiro
carpinteiro
escultor em isopor
escultor em espuma
escultor em metal
escultor de formas em movimento
laminador
empastelador
batedor de placas de acetato
aramista
vimeiro

“

A cada ano, mais de 400 artesãos se reúnem para preparar o enredo de cada escola de samba do grupo especial. São artistas, cada um dentro de seu cabedal de sabedoria. O carnaval é uma arte democrática, gigantesca, uma somatória de forças criativas que resulta no grande espetáculo que é o desfile. Muitos artesãos começaram comigo e alguns estão até hoje; muitos eu vi ganharem notoriedade. Você não aprende a fazer carnaval estudando, tem que estar na veia.”

Max Lopes ”

ferreiro

pedro girão

54 anos, 15 de carnaval

Pedro trabalhou por 14 anos no Theatro Municipal, em montagens de peças teatrais, balés e óperas, e, em 1996, foi convidado para coordenar a montagem das estruturas alegóricas da Imperatriz Leopoldinense. A atividade tem uma logística das mais complexas, exigindo planejamento minucioso dos trajetos de chegada e saída dos carros no sambódromo. "A experiência do Municipal tem me ajudado bastante a desenvolver esses projetos de carnaval."





jorge mendes
tourinho

71 anos, 41 de carnaval

Folião desde os anos 1950, Tourinho confeccionou carretas para os desfiles das grandes sociedades carnavalescas. Em 1970, chegou finalmente às escolas de samba. Foi o início de uma trajetória vitoriosa e inovadora. Foi ele quem introduziu o motor nos carros alegóricos e, diante das dificuldades de trabalhar com muita madeira, assimilou as estruturas com ferro. "Eu montava uma equipe para cada escola."

carpinteiro



josé batista jorge, *castelo*

59 anos, 25 de carnaval

Como muitos colegas, fez o caminho do Theatro Municipal para as escolas de samba. Atendendo a várias escolas, trabalha cercado de membros da família. Como muitas vezes a forração da marcenaria precisa ser encaixada nos carros na boca da avenida, o trabalho de Castelo é fundamental em dois momentos cruciais: "Nós fazemos a montagem na concentração para o desfile e corremos para desmontar os carros no outro extremo da Sapucaí."



edson de lima
miguel, *futica*

43 anos, 25 de carnaval

Futica começou a vida profissional produzindo móveis planejados. Levado por um amigo, tornou-se ajudante de carpintaria na União da Ilha. Atualmente trabalha com uma equipe fixa de 30 pessoas no Salgueiro e, apesar de ter contrato e oficina na escola, mantém a liberdade de trabalhar com outras agremiações e serviços externos. "Nunca deixei um carnaval cair."



escultor em isopor



A man with short grey hair, wearing a light-colored t-shirt and a watch, is focused on carving a large, rectangular block of white material. He is using a hand tool, and a fine mist of white dust is being kicked up by his work. The background is a cluttered workshop filled with various pieces of white material, some of which are partially carved. The lighting is bright, coming from the side, highlighting the texture of the material and the man's concentration.

paulo remanowski,
rema

52 anos, 30 de carnaval

Nascido e criado em Nilópolis, Rema é o típico talento da comunidade que desponta e é lapidado dentro do barracão. Iniciou sua carreira na Sapucaí em grande estilo, ao lado de Joãozinho Trinta nos carnavais históricos da Beija-Flor. A partir daí, passou a se dedicar unicamente ao ofício de escultor de alegorias. “Eu vivo exclusivamente do carnaval.”



Quando se vêem ambos os seios, especialmente numa vista a três quartos, nunca podem ser vistos simultaneamente numa posição directa e frontal. Um seio vê-se com a localização do centro do mamilo para a frente, enquanto o outro será visto de lado, com o mamilo de perfil.



Numa visão frontal completa de repare numa interessante coincidência: nenhum dos seios se vê frontalmente, neste caso, apontam para a linha directa de visão.



Observe a posição dos discos dos mamilos. Confira o ângulo de 90° na cova do pescoço, para o correcto posicionamento dos mamilos.

18

andréia vieira

42 anos, 20 de carnaval

Andréia ingressou na Escola de Belas Artes da UFRJ porque queria trabalhar com carnaval. Realmente, aquela era a época de ouro da instituição, e ela viu seus mestres revolucionarem a Sapucaí.

Andréia sempre viu no carnaval a possibilidade de viver de sua arte, apesar de ser uma das poucas mulheres atuando na área. "Já escutei poucas e boas dos machistas de plantão, mas o meu trabalho venceu esses preconceitos."





flávio policarpo

41 anos, 23 de carnaval

Artista plástico, Flávio foi convidado, quando ainda estudava Belas Artes na UFRJ, para criar esculturas nos barracões de escola de samba. Destacou-se pelo rigor e agilidade, e não tardou a ser descoberto por Max Lopes, carnavalesco com o qual trabalha até hoje. "Fui adaptando a estrutura acadêmica - da qual o isopor não faz parte - para as necessidades dos desfiles."



glinston dias de paiva

52 anos, 35 de carnaval

Desde que era menino, Glinston gostava de criar formas. Acabou virando aderecista da TV Globo e, de lá, seguiu o fluxo dos colegas para o carnaval. Ele inventou o pêndulo, ferramenta de corte de isopor que permitiu agilidade e precisão na modelagem de peças grandes. Muitos artesãos começaram com Glinston, e ele, por sua vez, se afirma como discípulo de um dos grandes escultores da Sapucaí. "O larema me ajudou muito, me ensinou muitos truques, foi fundamental na formação do que sou hoje."



marina vergara

43 anos, 11 de carnaval

Marina tem uma sólida carreira artística, com exposições frequentes de suas esculturas. Mas cinco meses do seu ano são dedicados a um mergulho no barracão das escolas de samba. É interessante ver como ela transfere para o barracão a atmosfera do ateliê. "Eu já trabalhava com escultura em isopor antes de entrar para o carnaval, mas nunca havia feito nada com a grandiosidade dos carros alegóricos."



escultor em espuma



ricardo denys
barbosa

50 anos, 25 de carnaval

Autodidata, Ricardo descobriu o potencial da modelagem com espuma e látex quando era adrecista da Rede Globo. Com as possibilidades cenográficas que extraiu desse material, que ele esculpe com tesoura, ganhou espaço na TV e foi parar no carnaval. “Esses materiais são leves e macios, funcionam como se fossem a carne da ferragem.” Ricardo foi responsável, ainda, por levar para a Sapucaí outra novidade: o *robotic*, técnica para dar movimento aos adereços.

escultor em metal

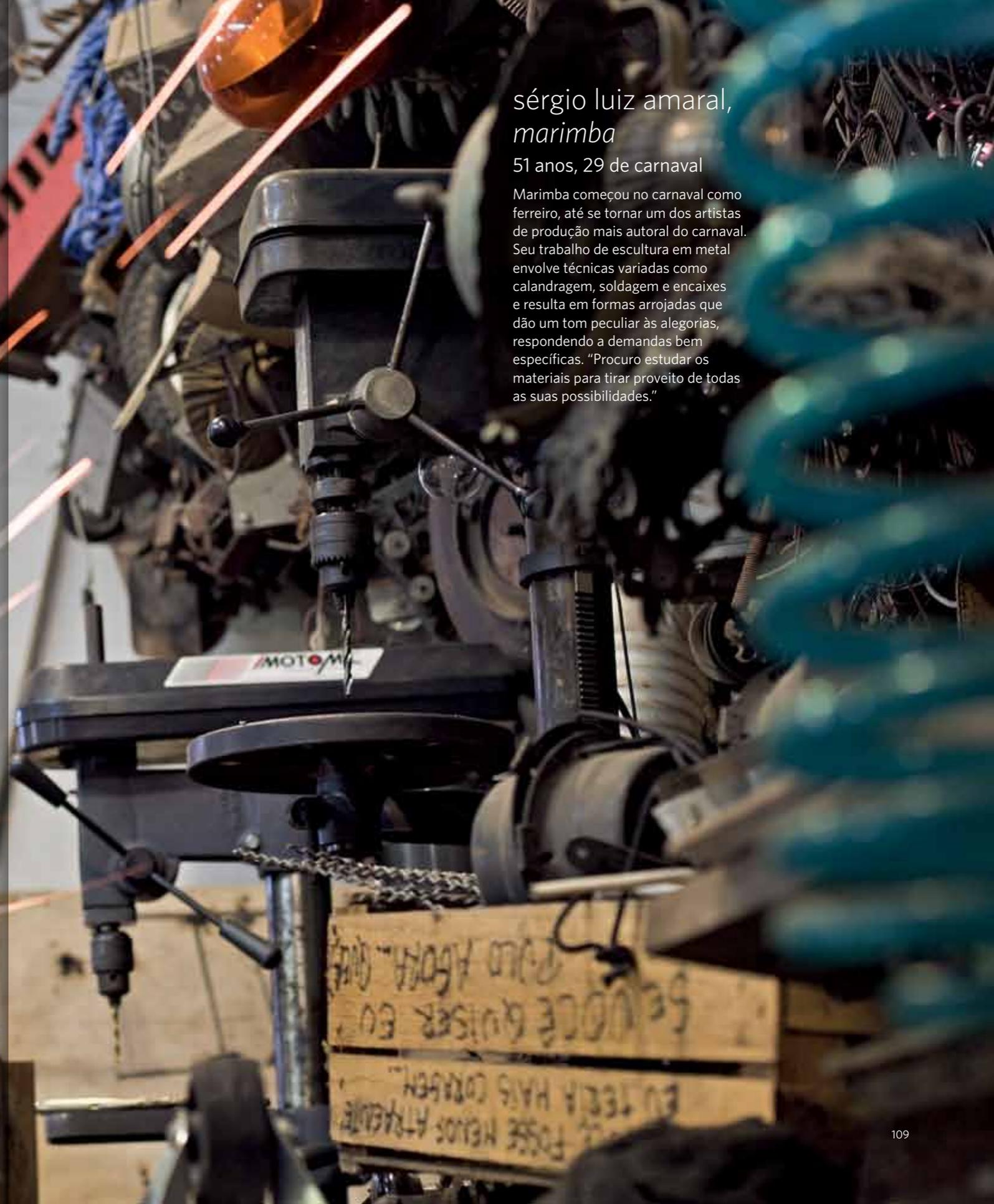




sérgio luz amaral,
marimba

51 anos, 29 de carnaval

Marimba começou no carnaval como ferreiro, até se tornar um dos artistas de produção mais autoral do carnaval. Seu trabalho de escultura em metal envolve técnicas variadas como calandragem, soldagem e encaixes e resulta em formas arrojadas que dão um tom peculiar às alegorias, respondendo a demandas bem específicas. "Procuro estudar os materiais para tirar proveito de todas as suas possibilidades."

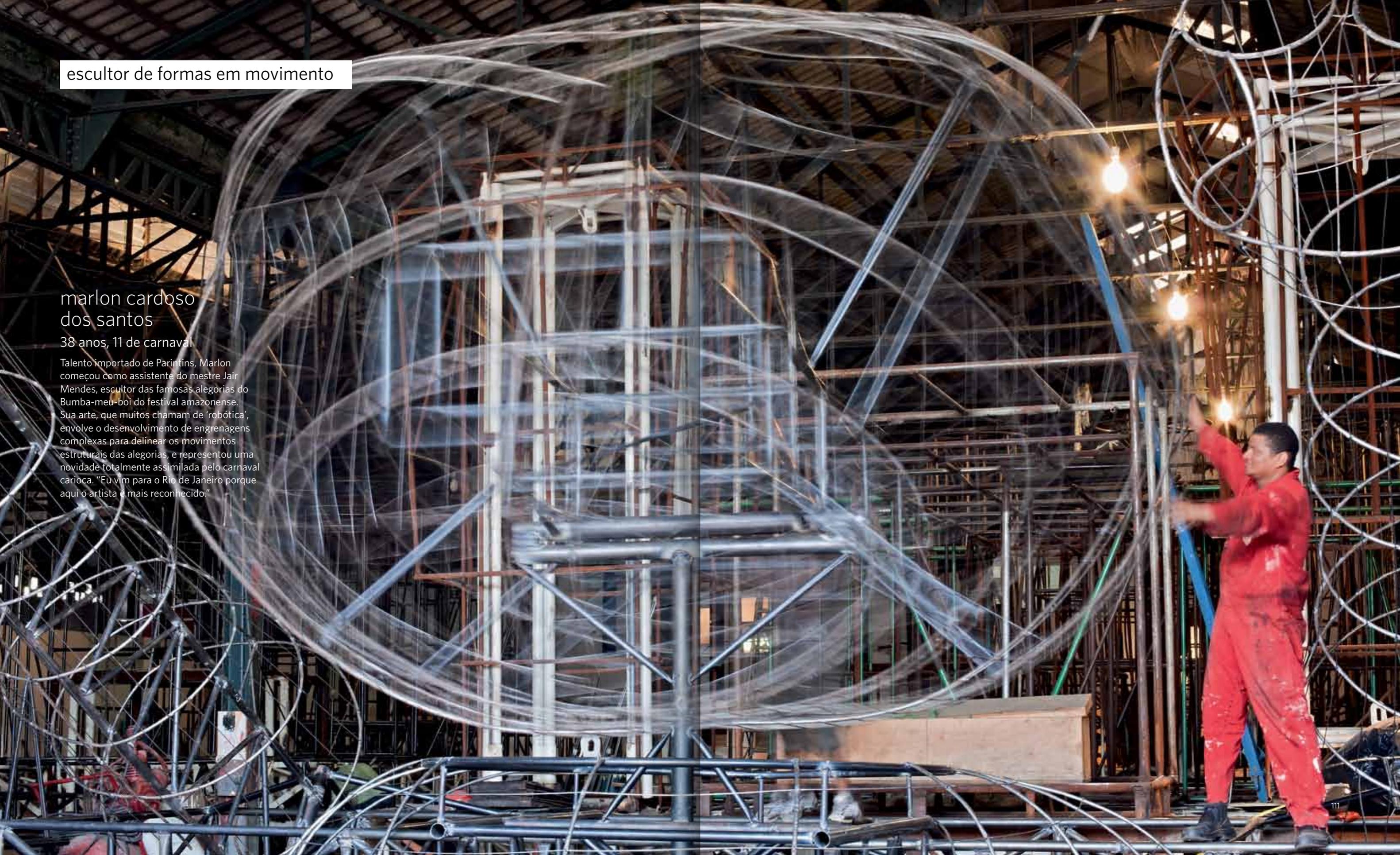


escultor de formas em movimento

marlon cardoso
dos santos

38 anos, 11 de carnaval

Talento importado de Parintins, Marlon começou como assistente do mestre Jair Mendes, escultor das famosas alegorias do Bumba-meu-boi do festival amazonense. Sua arte, que muitos chamam de 'robótica', envolve o desenvolvimento de engrenagens complexas para delinear os movimentos estruturais das alegorias, e representou uma novidade totalmente assimilada pelo carnaval carioca. "Eu vim para o Rio de Janeiro porque aqui o artista é mais reconhecido."



laminador





hilton
nascimento,
niltinho

44 anos, 26 de carnaval

A perseverança e o talento de Niltinho o levaram de faxineiro a diretor de barracão, firmando-se no trabalho de laminação, que ele afirma ser o que realmente gosta de fazer. "Hoje trabalho com 14 pessoas, algumas eu ensino, outras são profissionais com os quais eu também aprendo bastante. A escola de samba é isso, um aprendizado diário."





fabiano reis

53 anos, 19 de carnaval

Fabiano era laminador em um estaleiro e, com a quebra de um setor no Plano Collor, acabou no carnaval. Na época, o que encontrou foi uma base de improviso na atividade; então, apropriou-se das técnicas construtivas que dominava para melhorar a qualidade da laminação, sendo responsável por introduzir o gel na produção, hoje imprescindível. "Quando cheguei, o pessoal falava: 'rapaz, não esquenta a cabeça que isso aqui é carnaval'. Era visto como algo descartável."

empastelador



maria de fátima de almeida

52 anos, 15 de carnaval

É comum Fátima trabalhar com várias escolas ao mesmo tempo, dividindo suas equipes pelos barracões. "Uma amiga me ensinou a técnica de empastelamento. Depois de três anos eu já estava pronta para trabalhar sozinha e hoje sou eu quem ensina às pessoas que trabalham comigo. Para crescer no mercado do carnaval é preciso querer aprender cada vez mais."

batedor de placas de acetato



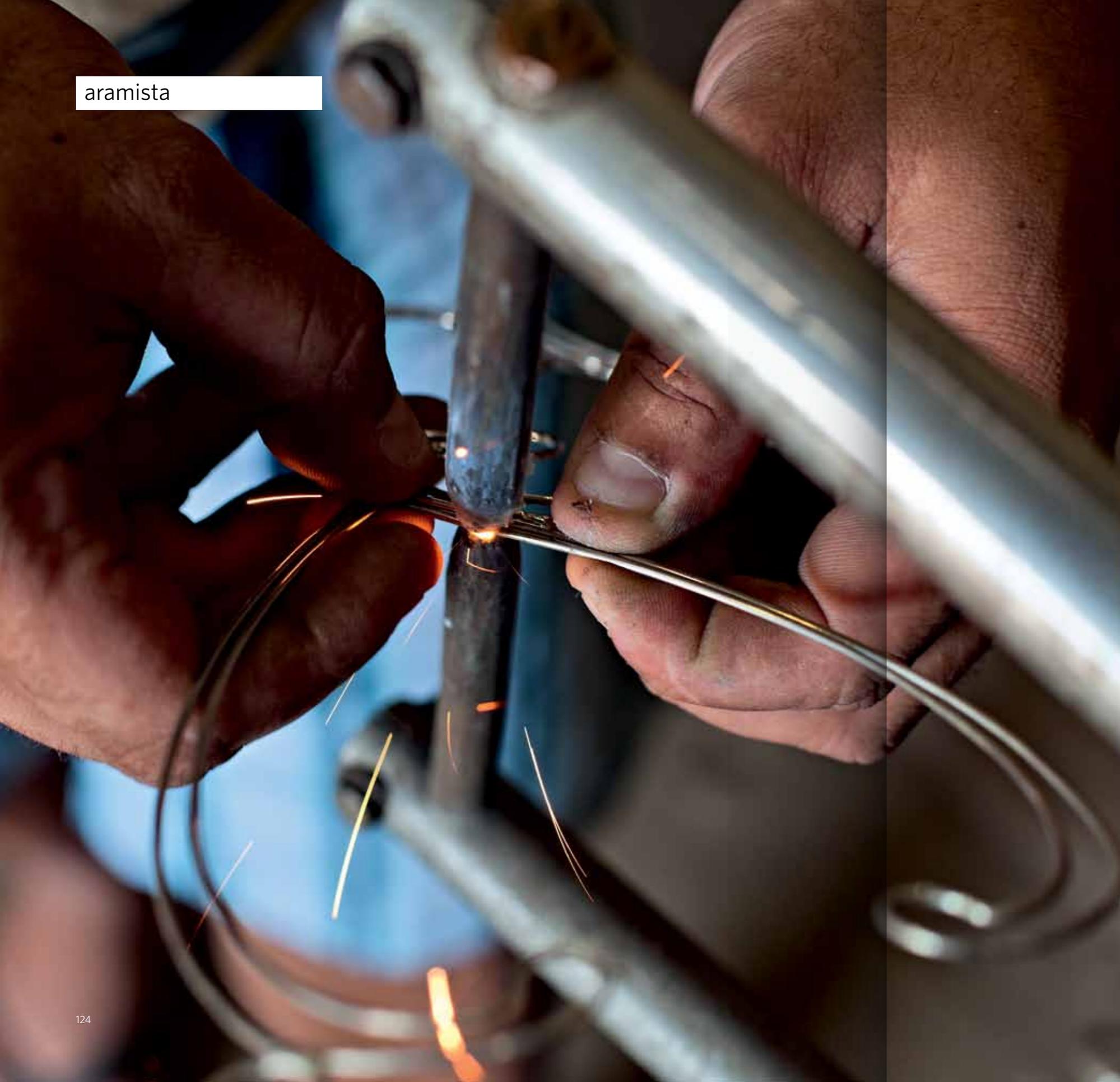
carlos alberto lima

50 anos, 18 de carnaval

No ateliê de Carlos há cerca de 5 mil formas de resina, um acervo sempre disponível aos carnavalescos, mas que ainda assim nunca é suficiente para sua imaginação. "A cada carnaval temos que fazer formas novas, porque sempre querem algo diferente, que ainda não temos."



aramista





edmo martha
ribeiro e
washington
da silva jr.

71 anos, 27 de carnaval;
28 anos, 13 de carnaval

O trabalho de Edmo foi inovador nos anos 1980, quando o material utilizado para estruturar os figurinos ainda era o frágil papelão. "Na época, éramos os únicos que trabalhavam com armações de arame. Hoje existem cerca de 12 aramistas." Em 1998, a contratação de Junior, seu aprendiz, que hoje já domina os arames, foi um estímulo para continuar trabalhando e passar o legado adiante.

vimeiro





vitor vieira

39 anos, 25 de carnaval

Seu Cícero, pai de Vitor, foi o introdutor do vime como solução estrutural para fantasias e carros no carnaval. Desde os 14 anos, o filho foi introduzido às técnicas especializadas da matéria, e hoje é o principal fornecedor de vime para os barracões, com uma equipe de 12 pessoas. "A mão de obra que conhece o vime é escassa e o aprendizado é demorado. Mas, mesmo assim, o vime ganha cada vez mais espaço, por ser mais leve que o arame."



O TRABALHO DE ACABAMENTO DE FANTASIAS e alegorias reflete a expressão mais marcante da identidade estética do carnaval. Plumas tingidas e bordados de paetês, por exemplo, estão diretamente associados ao imaginário da avenida. Com muito paetê, além de canutilhos, pedras e miçangas, as bordadeiras produzem suas peças em bases adesivas, que serão elementos importantes na forração de roupas e carros. Pintores de arte e espelhadores, por sua vez, são cada vez mais requisitados, espalhando seus efeitos visuais por toda a avenida. E na oficina do estampador de *silkscreen* são transpostos para os tecidos as cores e desenhos que revestem o universo do enredo nas mais diversas alas.

Enquanto as chefes de costura trabalham com equipes numerosas, coordenando ainda o trabalho de empreitadas avulsas, e produzindo até 5 mil peças para uma escola, os *designers* de alta-costura investem na exclusividade e exuberância dos figurinos de destaques como madrinhas de bateria e porta-bandeiras. Eles têm a responsabilidade de compor o visual preservando o conforto do folião, bem como acontece com os sapateiros. Em algumas categorias de produção existem pouquíssimos profissionais especializados. É o caso das peruqueiras, requisitadas para fantasias específicas, e dos chapeleiros, que concorrem em seu ofício com a versatilidade de costureiras e adrecistas.

pintor de arte
espelhador
bordadeira
chefe de costura
designer de alta-costura
chapeleiro
peruqueira
sapateiro
tingidor de pluma
estampador de silkscreen

“

O barracão como lugar de criação evoluiu muito, mas no fundo a receita é a mesma, o que varia são os projetos, os profissionais, algumas mídias e as dimensões do desfile, que hoje são muito maiores. O espaço grandioso da Marquês de Sapucaí contribuiu decisivamente para isso. A noção espacial desses artistas os fez perceber que era preciso ocupar as lacunas da avenida para tornar o espetáculo mais impactante. Por isso o gigantismo dos carros alegóricos e o aumento da volumetria das alegorias.

Renato Lage ”

pintor de arte





clécio e cleber régis de assis

50 anos, 27 de carnaval; 49 anos, 25 de carnaval

Com um dom para o desenho desde criança, Clécio tentou ingressar nas faculdades de artes e moda, e acabou fazendo a escola prática da TV Globo. Lá descobriu a pintura de arte, junto com uma geração pioneira. "Tivemos oportunidade de desenvolver técnicas novas e demos início à pintura no carnaval." Ao lado do irmão Cleber, especializado em texturas, Clécio dirige um dos galpões de cenografia mais requisitados do Rio, com um importante trabalho de formação de mão de obra em Bangu.



gilberto de lima

51 anos, 31 de carnaval

Funcionário da Rede Globo, onde trabalhava como pintor de arte, Gilberto conheceu o carnavalesco Arlindo Rodrigues, que trabalhava na empresa como cenógrafo. Esse encontro abriu as portas para o universo do barracão. "Naquela época não se pintava tanto como hoje; a pintura de arte foi ganhando importância conforme o carnaval foi evoluindo."





itamar francisco cordeiro

56 anos, 31 de carnaval

Itamar era pintor autodidata de letreiros e faixas, até que fez um teste para trabalhar com pintura de arte na Rede Globo. Foi admitido e, como outros da sua geração, conheceu Arlindo Rodrigues, que o levou para o carnaval. "Minha formação como pintor de arte foi na televisão e tive a felicidade de participar de uma geração pioneira que expandiu muito as possibilidades da atividade."



espelhador

anselmo miranda
50 anos, 26 de carnaval

Um dos grandes espelhadores de carnaval em atividade, começou na Tradição em 1986. Não entendia nada do trabalho do barracão e precisou adaptar o seu ofício de vidraceiro ao novo ambiente. Nesses 25 anos, Anselmo formou vários membros da família e, além de espelhar os carros, especializou-se nos pequenos adereços de fantasia chamados de "capuções". "Carnaval é um trabalho artesanal em que a gente inventa as soluções."



vilmar almeida

53 anos, 30 de carnaval

Vidraceiro, Vilmar entrou para o carnaval por um convite do presidente da Unidos da Tijuca. Apoiado por uma equipe de 12 pessoas, com muitos familiares, hoje atua em várias escolas. "Meu trabalho se divide em dois momentos: o primeiro confeccionando pequenos adornos de fantasias e adereços no ateliê caseiro; o segundo no processo de forração dos carros alegóricos."



bordadeira

havaí de carvalho

58 anos, 20 de carnaval

Havaí aprendeu a bordar com o estilista Denis, quando tinha 14 anos. Como ela mora em Barra Mansa, polo do bordado de carnaval, a aproximação foi natural. Apesar disso, Havaí mantém uma característica própria em sua produção, trabalhando à mão, em vez de usar a técnica de bastidor, difundida na cidade. Hoje, fornece para mercados internacionais durante todo o ano. "Eu comecei a trabalhar no carnaval por necessidade, hoje faço por amor."





janice custódio

50 anos, 32 de carnaval

Começou menina no carnaval, enfiando miçanga em uma confecção; depois aprendeu a bordar. Hoje, atende várias escolas e chega a trabalhar com 50 mulheres em sua equipe, quase todas donas de casa da cidade de Barra Mansa. "É um trabalho que você pega a prática fazendo e cada uma faz na hora mais conveniente. Assim a gente produz mais do que se estivesse todo mundo aqui [ao mesmo tempo]."

chefe de costura





rita de cássia
7 anos de carnaval

Primeira-dama e chefe de costura da Vila Isabel, Dona Rita transformou a escola na única a concentrar toda a produção de figurinos em seu barracão, incluindo aqueles de alta-costura, com milhares de peças produzidas por ano. Para suprir sua mão de obra, ela organizou um amplo projeto de formação, que tem iniciado muitos novos costureiros de carnaval. "O corte, costura e modelagem para carnaval leva muito tempo para ser aprendido porque exige calcular tudo com muita precisão."





arlete ferreira

74 anos, 18 de carnaval

Depois de passar por outras escolas, Dona Arlete vê o trabalho no Salgueiro, onde montou o ateliê de costura que comanda até hoje, como um presente dos deuses, misturando realização profissional e devoção fervorosa. "Eu não sou salgueirense roxa, sou vermelha, que é a cor do sangue, do amor, da paixão." E do Salgueiro.



carmem maria
de souza, *baiana*

59 anos, 30 de carnaval

Chefe de costura do lendário Viriato Ferreira, Baiana fez escola no carnaval, sendo uma das grandes conhecedoras dos segredos da complexa modelagem das roupas das baianas e das porta-bandeiras. "O gingado das baianas é diferente do molejo das porta-bandeiras; uma tem que rodar igual a pião e a outra precisa parecer um barquinho no mar, e isso impacta diretamente nos cortes do figurino."



designer de alta-costura





carlos barzellai

63 anos, 13 de carnaval

A primeira escola de Barzellai foi a ornamentação de noivas. Na Sapucaí, mulheres estonteantes como Luiza Brunet, Juliana Paes e Grazi Massafera desfilaram suas criações. Autor de roupas de madrinhas e outros destaques, seu ateliê fica em uma grande casa na Barra, próxima ao Projac. "Meu trabalho inclui estudar o peso, sua divisão nos ombros, mil coisas importantes para deixar a mulher confortável, poderosa, transparecendo a beleza."



leonardo leonel

26 anos, 10 de carnaval

Filho de compositor de sambas-enredo, Leozinho descobriu sua vocação em um projeto de formação da Unidos de Vila Isabel. A entrega impecável das primeiras encomendas de figurino fez as demandas crescerem rápido e, com o sócio Pedrão, ele migrou para um dos setores mais sofisticados do carnaval: a criação das vestimentas do mestre-sala e da porta-bandeira. "É um filão em que, quase sempre, temos liberdade para criar."



veluma

35 anos, 20 de carnaval

Veluma fez seu primeiro figurino para o carnaval aos 12 anos. Era uma pomba branca bordada de paetês, destaque na Grande Rio. A partir daí, descobriu o encanto de bordar para o carnaval e tem feito uma carreira meteórica. "Comecei aos 12 anos e nunca mais parei. Estou até hoje nessa loucura do samba."





edmilson lima

54 anos, 30 de carnaval

Mais antigo em atividade na alta-costura, Edmilson trabalhava em um escritório de contabilidade quando teve a primeira oportunidade no carnaval, no ateliê de um amigo. Logo se tornou aprendiz de Jésus Henrique e Viriato Ferreira. "Aprendi cedo, vendo trabalhar minha mãe, que era uma grande costureira." A cada ano, produz em torno de 60 roupas de destaques, coordenando uma equipe de 15 profissionais para a produção de bordados, chapéus e costura.



chapeleiro



amílcar augusto de
souza, rivelino

57 anos, 36 de carnaval

É um dos únicos chapeleiros especialistas do carnaval, e também um dos poucos profissionais do barracão que possui emprego fixo numa agremiação, a Imperatriz Leopoldinense. Entre suas inovações está a criação da pluma retorcida. Com essa autoridade, depois de tantos anos entre plumas e paetês, Rivelino acredita que mudanças seriam bem-vindas. "O carnaval precisa de menos luxo e mais originalidade."



peruqueira

divina lujan suarez

62 anos, 28 de carnaval

O ano era 1978. Divina deixou Buenos Aires e aterrissou no Rio de Janeiro, convocada para a reabertura do Theatro Municipal. Dois anos depois, fez seu primeiro carnaval e passou a ser requisitada por diversas escolas, introduzindo soluções originais como perucas de época e outras coloridas, de borracha. "Não era comum ver perucas no carnaval, faziam-se com estopa, algo bem caseiro. Hoje, o carnaval ajuda a manter viva essa profissão."

sapateiro



edna márcia
vasconcelos

63 anos, 35 de carnaval

Com uma incrível história de vida, Dona Edna já era costureira de carnaval quando foi desafiada pelo presidente da São Clemente a confeccionar as sapatilhas de toda uma ala de bateria, sem nunca ter feito um sapato. Virou especialista, tendo desenvolvido, inclusive, uma técnica própria de colagem em estufa. "Eu cresci muito nesses anos todos, mas gosto desse processo artesanal, que me fez uma profissional respeitada."





antônio manuel gomes

54 anos, 31 de carnaval

Gomes herdou do pai o ofício de sapateiro e é uma grife entre os sambistas. No carnaval, seu trabalho começa ainda nos protótipos, quando são aprovadas as modelagens que serão replicadas em cerca de 8 mil pares de sapatos e 3 mil de botas por carnaval. Para tanto, conta com uma equipe que gira em torno de 60 pessoas. "São modelos que precisam ser bonitos, confortáveis, baratos de produzir e ainda servir para todo tipo de pessoa."



tingidor de pluma



cícera
cavalcante
tenório

60 anos, 45 de carnaval

Um das mais procuradas profissionais dos barracões, Dona Cícera veio de Maceió. Começou vendendo artigos carnavalescos nas lojas do Rio de Janeiro e aprendeu a tingir plumas com sua mãe. "É disso que eu vivo e é minha história trabalhar com o carnaval."





oswaldo fernandes filho
e nei pinho da silva

47 anos, 6 de carnaval; 52 anos, 20 de carnaval

Aproveitando experiências anteriores de Nei, a dupla ingressou há quatro anos no mercado superespecífico do tingimento de plumas. O material é todo importado, inclusive os corantes. "No pico da produção para o carnaval, tingimos uns 100 quilos de pluma." Eles lidam, entretanto, com grande sazonalidade da demanda, que inclui outros carnavais regionais e o festival de Parintins, além da Sapucaí.

estampador de silkscreen





marco antônio
de oliveira filho

30 anos, 14 de carnaval

Foi numa visita com seus pais a Dona Ivonete, chefe de costura da Viradouro, que Marquinhos conheceu a técnica de *silkscreen*, que o fascinou imediatamente. De lá foi direto se inscrever em um curso técnico de estamparia no Senac e nunca mais parou. Hoje, chega a estampar mil metros de tecido por carnaval.

“O desperdício de material me fez adaptar os processos originais, criando uma pasta de cola que aplico direto na tela, o que agiliza muito o processo, além da economia.”

categorias de finalização

ESTE É UM GRUPO DE PROFISSIONAIS que vem ganhando cada vez mais força no carnaval. Quase sempre, essas categorias não são novas na avenida, mas vêm deixando de ser usadas em ações pontuais para se disseminar nas alas. É o caso dos efeitos especiais, da maquiagem e da coreografia. Da mesma forma, o uso mais intensivo dos efeitos de iluminação é um indício da sofisticação natural que as escolas vêm experimentando, buscando formas de se diferenciar que passam por maior investimento e complexidade na sua produção.

Entre essas categorias, pode-se vislumbrar, para um futuro próximo, o desenvolvimento de profissões que ainda não são corriqueiras ou nem mesmo estream na avenida, como operadores de novas mídias e tecnologias, que aos poucos despontam nos carros.

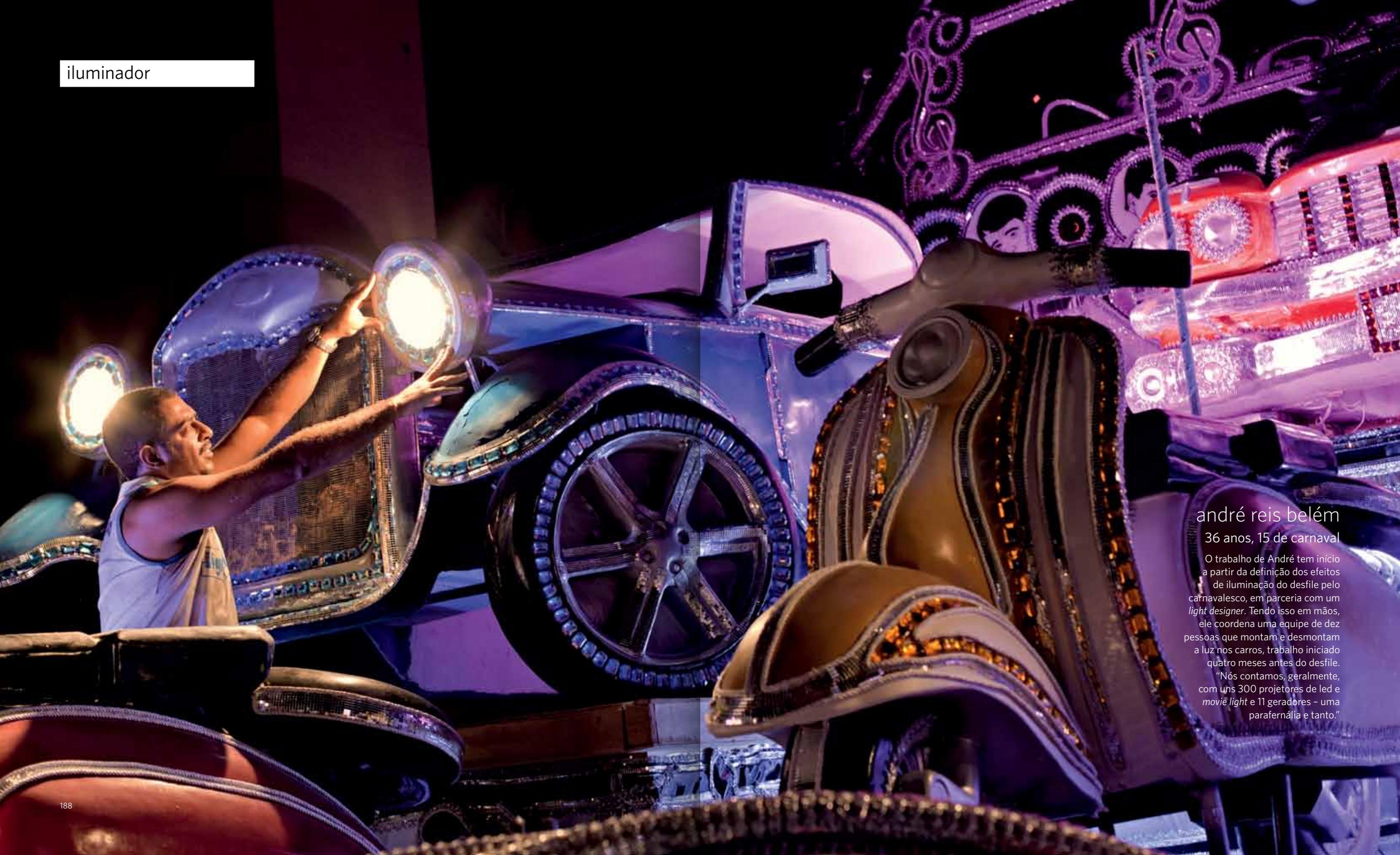
iluminador
técnico de efeitos especiais
coreógrafo
maquiador

“

As escolas que pertencem ao grupo de acesso e sonham um dia estar na elite do carnaval carioca são um excelente laboratório para os artistas desenvolverem suas criações sem medo. E também têm sido um espaço privilegiado para as novas mídias e profissionais que estão surgindo na festa: *videomakers* e seu maquinário moderno nos carros alegóricos, *street art* com desenhos e intervenções artísticas simples e coloridíssimos, *art performance* com dramatização de personagens nas alegorias e *make-up design* e efeitos especiais em lugares nunca antes imaginados, como nos rostos e saias de porta-bandeiras e mestres-sala. São luzes pisca-pisca, fumaça e até fogos frios que pulam para fora das saias para maior deslumbre do público e júri! Será que chegamos na tão falada nova era carnavalesca?

Eduardo Gonçalves ”

iluminador



andré reis belém

36 anos, 15 de carnaval

O trabalho de André tem início a partir da definição dos efeitos de iluminação do desfile pelo carnavalesco, em parceria com um *light designer*. Tendo isso em mãos, ele coordena uma equipe de dez pessoas que montam e desmontam a luz nos carros, trabalho iniciado quatro meses antes do desfile.

"Nós contamos, geralmente, com uns 300 projetores de led e *movie light* e 11 geradores - uma parafernália e tanto."



técnico de efeitos especiais

roberto mauro
dos santos

43 anos, 15 de carnaval

Técnico de efeitos especiais cinematográficos, Mauro começou sua carreira no carnaval solucionando um carro alegórico para o qual Joãozinho Trinta havia concebido um cachorro que cuspiu fogo. A partir de então, desenvolveu diversos projetos, utilizando com frequência máquinas de fumaça, gelo seco e ventiladores. "Passamos a semana do desfile fazendo testes no barracão para garantir que dê tudo certo na avenida."

coreógrafo

manoel dionísio

74 anos, 54 de carnaval

Responsável pela coreografia do mestre-sala e da porta-bandeira, Mestre Dionísio comanda uma escola de formação desses personagens tão importantes no desfile, e formou a maior parte dos casais em atividade. Foi da companhia de dança de Mercedes Baptista e se considera um dançarino afro-brasileiro. "Eu nunca trabalhei, criei meus filhos dançando, que é o que eu gosto de fazer, dança para mim não é trabalho, é arte e lazer."



caio nunes

47 anos, 13 de carnaval

Diretor de TV e bailarino, pupilo do consagrado coreógrafo Lannie Dale, Caio fez parte da última formação do grupo Dzi Croquettes e chegou no carnaval de paraquedas. "Assumi aquele carnaval na Vila Isabel um mês antes do desfile." Hoje, ele é reconhecido por levar toda a sua bagagem de samba e jazz para a avenida.





ÁREA MILITAR
AFASTE-SE

fábio de mello

48 anos, 18 de carnaval

Fábio já tinha uma carreira sólida quando chegou ao carnaval, a convite de Rosa Magalhães. Imprimindo um estilo próprio na comissão de frente, com uso de não dançarinos e muita influência de outras artes, ele foi o principal responsável pela transformação desse elemento de destaque do desfile no que é hoje, com vários discípulos em atuação. "Adaptei esse trabalho à medida que as demandas surgiam, levando toda minha experiência do teatro, da ópera e da dança para o carnaval."



fábio costa

30 anos, 7 de carnaval

Fábio começou no carnaval desfilando em alas coreografadas. Impetuoso e muito atento às coreografias, chamou a atenção do carnavalesco Luis Carlos Bruno, que o convidou para coreografar duas alas da Unidos da Tijuca. "Desde então, faço a coreografia das alas de passos marcados e de shows de mulatas."



marcelo 'sandryne' de freitas
e roberta dos santos

40 anos, 8 de carnaval; 40 anos, 8 de carnavall

Sandryne participou de vários grupos de comissão de frente como bailarino, até receber um convite que iria mudar sua trajetória, tornando-o criador, junto com Roberta, de uma inovação do carnaval contemporâneo, expressa na coreografia do famoso carro DNA. "O carnavalesco queria dar vida às alegorias utilizando o corpo humano, nascia aí a alegoria viva."



maquiador

antônio ulysses rabelo
48 anos, 15 de carnaval

Maquiador do Theatro Municipal, Ulysses migrou para o carnaval há 15 anos e tem acompanhado a valorização da maquiagem na avenida. Por muito tempo cuidou de comissões de frente; mas, recentemente, numa parceria com Paulo Barros, tem coordenado uma equipe de 30 maquiadores que chegou a maquiar 1.500 foliões. "Com a sofisticação do carnaval, a maquiagem vem se tornando imprescindível."



CARNIVAL AND ART

How can we define the artistic nature of carnival parades?

MY RECENT DISCOVERY of an old carnival story has fascinated me. The year was 1964, when Mangueira, by then already a traditional samba school in the city of Rio de Janeiro, incorporated the work of sculptor Amílcar de Castro to their workshop, a large building where samba schools build their floats. The artist, born in the state of Minas Gerais, was given the mission of creating floats that would cross the parade avenue defending that year's theme, "An Old Black Man's Story". The Afro-Brazilian plot had been devised as an affirmation of identity and an attempt to bring about changes in light of the disappointing results from previous years. Amílcar invited his friend and fellow artist Hélio Oiticica to help him boost the samba school, and the latter decided to create a float inspired by his neo-concrete background, in the green and pink colors of the school.

This was the start of a visceral relationship between Oiticica and Mangueira – a relationship that would later result in his famous *parangolés*, movable pieces that are made to be 'paraded' and that are very likely responsible for an increase in the influence of Brazilian art on contemporary world art. The recollection of this event, a notorious meeting of Rio's carnival and the arts, rekindles the possibility of viewing samba school parades as an immense, highly impacting, public work of art. However, in this case, what really catches my interest is how the experience he had as an artistic painter inside a workshop during that year may have influenced (and probably did influence) Oiticica and his revolutionary work.

An insight of the manner in which the links of such a collective work are brought together in an environment of loose boundaries where tens of people immerse themselves for months and months to create a spectacle would be, by itself, quite interesting. However, more than this, a view from inside a workshop shows the organic nature of carnival aesthetics, something that evolves based on the overlapping of references – year after year, parade after parade –, with the schools that create carnival appropriating innovations, techniques, concepts, methodologies, technologies and specific knowledge that stand out in specific moments of the parade.

That is why, during a visit to the atelier where Carlos das Placas works, as part of the process to produce this book, we were surprised by something that should have been obvious. Carlos is one of the leading acetate sheet artisans working in the Rio carnival. And acetate sheets, the material he works with, were first seen on a parade in 1979, introduced by Arlindo Rodrigues, a famous *carnavalesco* – a professional responsible for designing and developing a samba school's plot, as well as for the design, development and construction of the related floats and costumes. Today, thanks to their practicality and effect, acetate sheets are widely used in parades to model small and large details of decorations and costumes.

Carlos works for several schools and, since all his molds are reusable, each new order becomes part of his inventory. His workplace stores an amazing carnival iconography. *Carnavalescos* and researchers are frequently seen walking around the workshop and often start conceiving their creations right there, using whatever they find suitable. In this manner, the mold of a Greek column paraded by a school in one year may easily become that of a tree for another school in the following year.

A new plot is always challenging, and aimed – as imposed by the competitive nature of the parade – at overcoming, both in beauty and creativity, all that has been done before. Therefore, even though its production is based on recurring elements and techniques, carnival is continuously changing, impregnated by the creative impulsion of the work of various experts. The decorations that adorn the floats, the tools created to bring the *carnavalescos'* ideas to life, the clothes made by the seamstresses, among many other features, characterize carnival production and show attributes that drive the arts: creativity and a feeling of inventing something unique, as a samba school parade is never repeated.

Echoes of carnival have always been present in my work as a plastic artist, whether in Carnival Off interventions that provoked contemporary artists into dialoguing with the carnival spectacle, or in

appropriations of parade elements that I attempted to re-appropriate in art spaces. An attraction to this artistically autonomous condition of samba school parades – which take place and evolve creatively above personal interests and expressions, based on an extensive collective network of diluted authorship – led me to become acquainted with and vivaciously interested in the work developed by its backstage professionals, and to soon realize that the wealth of their work is inversely proportional to the public recognition they receive.

As partners in a project to investigate and reflect on this creative universe, photographer André Nazareth and I spent months walking through samba school workshops and ateliers in Rio de Janeiro, in order to identify their most expressive professionals and reveal the forgotten stories of those who make the parades happen. During one of our first visits, art painter Gilberto de Lima said something that clearly reflected our perception: "The carnival on Sapucaí Avenue is the only show for which there are no production credits".

Public acknowledgment of the authorship of the parades – a magnificent work of clearly collective nature – is focused on the figure of the *carnavalesco* – likely as a result of historically unregulated work conditions in the workshops. However, lack of regulations did not prevent what was in the middle of last century just another folkloric expression of carnival from becoming one of the greatest shows in the planet. And the fact is that this change of status was driven primarily by a number of *carnavalescos*, who were, curiously enough, referred to as 'technicians' in the past. People such as Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues and Joãozinho Trinta were responsible for major aesthetical and conceptual revolutions in carnival. And they were always accompanied by great artists and craftsmen who contributed decisively for such results.

It was in the 1950s that samba school parades were consolidated as the greatest moment of carnival in Rio, attracting a new public and also new collaborators. According to researcher Felipe Ferreira, "A partnership between folklorists, scenographers, costume designers

and painters originated from art ateliers and schools, something common in ranches – communities that existed before samba schools –, but a novelty for samba schools, developed powerful links between *carnavalesco* groups and the Brazilian middle class, who stopped being mere spectators to accept an active role in 'popular' organizations"¹.

The primary development from this close relationship was the deconstruction of a monotonous visual standard that always followed sumptuous references from former parades, with more importance placed on the creativity and visual discourse of costumes and allegories. In 1959, costume designers Dirceu and Marie Louise Néri took an important step in this direction, bringing simple and realistic-looking clothes to the parade, to illustrate the street sellers depicted by Debret in the previous century. In the following year, Fernando Pamplona – a plastic artist, professor at the School of Fine Arts of *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (EBA-UFRJ) and scenographer of Teatro Municipal – entered carnival with Salgueiro, becoming one of its bastions. His signature was a strong thematic connection of the plots with the black roots of samba, expressed by visual elements of an African matrix, and attempting to establish a discourse of self-affirmation for the community where the school was inserted, with a political touch. A series of winning carnivals directed by Pamplona and by costume designer Arlindo Rodrigues – who came with the former from Teatro Municipal – turned Salgueiro into a reference for modern carnival and made way for a major aesthetical transformation in the parades.

Based on the successful example of and liaison promoted by the two *carnavalescos*, Teatro Municipal became a major source of samba schools professionals. From there came artists such as Joãozinho Trinta, who was Pamplona's and Arlindo's assistant at Salgueiro for many years before becoming one of the greatest *carnavalescos*

¹ FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval*. Ediouro: Rio de Janeiro, 2000.

in history; and Iarema Ostrog, who was maybe the most important carnival sculptor ever, using styrofoam to produce his pieces. This traffic still occurs today, with professionals such as architect Pedro Girão, a former Teatro Municipal scenographer who migrated to carnival more than ten years ago and is now responsible for the entire complex metal structure of Imperatriz Leopoldinense. And Argentinian wig maker Divina Suarez, representative of an art typically associated to the lyric scene, who was ‘imported’ from Teatro Colón by Teatro Municipal in 1978. Invitations to work in the carnival came quick and her elaborate hairpieces were a considerable evolution from the yarn wigs and other ‘homemade’ solutions used until then, consistent with the moment of great technical transformation experienced by samba schools between the 1970s and 1980s.

Pamplona was also responsible for turning the School of Fine Arts into a reference for carnival, and his students – some of which would later become his coworkers – included Rosa Magalhães, Maria Augusta and Lícia Lacerda. Rosa reminisces that, back then, those involved could not be considered professionals, because not only were they not paid, but all work was marked by improvisation. “Jordano Sodré, who was director of Salgueiro, would let us use his house for meetings, and the parking area and yard would become a large atelier, or what we call today a workshop.”²

The leap for the professionalization of the *carnavalesco* and, with that, of the entire team involved in producing a parade, was made by Arlindo Rodrigues. Disappointed with Salgueiro’s defeat in 1972, he left the school of red and white colors, moved to Mocidade Independente de Padre Miguel, and started charging for his work. In parallel with the determining intellectual contribution of Pamplona, his partner in previous carnivals, an unprecedented technical change was taking place in samba schools under Arlindo’s direction. His groundbreaking concern with the concatenation of the plot’s visual narrative, positioning wings and allegories as part of a story to be told, culminated in a great evolution of carnival jobs and in the consolidation of a formula that took parades to a new level.

In order to understand Arlindo’s privileged view of carnival production, it should be noted that, in addition to his work at Teatro Municipal and in a wide range of scenography projects, he was the main costume designer of Rede Globo in the 1960s. A veritable industry of entertainment, television was developing very quickly

² MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pg 11.

and a few decades later – especially as of the 1980s, when it achieved more technical quality and became a mass phenomenon – it would decisively influence the aesthetics of the carnival.

Always attentive to technical issues, Arlindo was responsible for a significant increase in value of the class of carnival professionals and, in order to maintain his leading position, he counted with a team of highly qualified craftsmen and craftswomen who accompanied him year after year, making history. His sculptors Iarema Ostrog and Stoelson Cândido are constantly mentioned by active professionals as being responsible for the development of current sculpture benchmarks; Baiana, his master seamstress, brought an immense fastidiousness to the job, and was one of the artisans responsible for a change in the standard of costume finishing; Marco Aurélio, his nephew and personal assistant, was a great propman, and also became well known as a scenographer at Globo. Actually, Arlindo was responsible for the migration of the first television professionals to the carnival. Art painter Gilberto, still active today, was one of them. Working in carnival workshops since 1979, he has witnessed a great evolution in his trade, closely related to an increase in the use of close ups in television broadcasting. “When I started, we used to paint a piece here and another over there. Now all allegories and even costumes are completely covered in paint.” Clécio Régis, another artist that followed the same path, reminisces about how scenography painting techniques developed by this generation were slowly consolidated both in carnival and television, including the use of pistols and highly diluted paints.

The bases conquered by Arlindo Rodrigues led to an aesthetical pinnacle in the history of carnival in Rio, which took place between the 1970s and 1980s. In addition to Arlindo and his well described plots and baroque aesthetics full of ornaments, gold and silver, this period also marked the peak of activity of *carnavalescos* Joãozinho Trinta, Maria Augusta and Fernando Pinto, and each of them established a very singular authorial language, leading parades with levels of creativity that were always remarkable. While many other great names came after them, it could be said that carnival has never stopped being influenced by that generation’s dazzling references. Maria Augusta brought to the parades a surprising counterpoint for its aesthetics. Plots inspired in day-to-day life, such as “Sunday”, “It is luck”, “Joy” and “Let’s talk about love”. In collaboration with names like Diogo and Norma, innovators in the ornament segment, of the traditional Fortaleza dos Chapéus, Adalberto Sampaio and Marco Antônio Faria Lima, she made use of the exuberance of lively colors to compensate for a lack of classic elements of the aesthetical

refinement of carnival. And that was how the audience learned to enjoy surf boards, kites and balloons crossing the Sapucaí Avenue.

This phase was brilliant also in terms of the collaboration between these *carnavalescos* and their teams. The idealized luxury of Joãozinho Trinta, mimetically produced with the use of simple materials such as brass basins, raffia, mirrors and shiny materials, found fundamental support on the creative work of people such as propman Luciano and Wani Araújo, Xangai, the only known carnival brass sculptor, and master seamstress Dona Ivonete. The partnership between the *carnavalesco* and costume designer Viriato Ferreira – who would himself become a *carnavalesco* and is considered one of the greatest carnival artists of all times – completely changed the scale of costumes, establishing a new pattern for clothes modeling, with giant elements, particularly from the shoulder up, favoring the audience’s vision of each piece.

Connected to the Dzi Croquettes group, Fernando Pinto turned the Mocidade workshop into an extension of his performance-loving verve, betting on a pop *tropicalismo* aesthetics, with lavish use of kitsch ornaments and decorations, such as leopard prints, plastic flowers and fruit, and elements from the punk movement, creating a profusion of overlying references that brought to life nonsensical plots such as “Tupinicópolis” and “Ziriguidum 2001, carnival in the space”. Billy Accioly, Jorge Nova, Chiquinho Pastel and Cláudio Amaral Peixoto were vital in defining the elements present in the language formatted by Pinto. His master seamstress Ritinha was in synchronicity with him and achieved surprising results in modeling amazing costumes, and hatmaker Eduardo Leão created what could be called installation hats by using bits and pieces of workshop leftover materials and tufts of feathers.

Another essential reference is Julinho Matos, active since the 1960s. Originally a sculptor for Tuiuti, he was born and raised in the hill that houses and gives name to the samba school, and became the *carnavalesco* of Mangueira (conducting, among others, the plot in which Hélio Oiticica worked). There he imprinted an aesthetical language that still brands Mangueira’s visual identity and has influenced other samba schools, mixing cheap luxury elements of popular tradition dowsed in the school’s green and pink colors.

Out of these great artists, the one I find most fascinating is Fernando Pinto, with his *tropicalista* displays. The enthrallment I felt for his work led me to bribe Seu Branco, doorman of the Mocidade Independente de Padre Miguel workshop located at Praça Onze.

Along with my friends Nilo Tozzi and Felipe Ferreira – who later became a carnival researcher – I would walk inside the empty workshop during the night, awed by the stuff he had created for Mocidade. In fact, Fernando Pinto was probably the first *carnavalesco* to have his work recognized as art. In April 1983, Galeria Aché, in Rio de Janeiro, held an exhibition of allegories he had created for the Mocidade parade on the same year.

Another essential reference is Julinho Matos, active since the 1960s. Originally a sculptor for Tuiuti, he was born and raised in the hill that houses and gives name to this samba school, and became the *carnavalesco* of Mangueira (conducting, among others, the plot in which Hélio Oiticica worked). There he imprinted an aesthetical language that still brands Mangueira’s visual identity and has influenced other samba schools, mixing cheap luxury elements of popular tradition dowsed in the school’s green and pink colors.

Every now and again, carnival and art get connected. Still, their intrinsic relationship is often forgotten. Not even quotations from the arts universe shown during carnival are given credit, or even noticed by the public and critics. That was the case with an allegory representing the sea that was prepared by Rosa Magalhães for the Imperatriz Leopoldinense 1992 parade, under the theme “There is no sin below the Equator line”. It was a clear reference to Ligia Pape’s Divisor; however, this information was not registered. And so it is also inside carnival itself. When Paulo Barros – maybe today’s most inventive *carnavalesco* – brought his DNA float to the parade avenue, he was seen as the creator of a trend that would once again revolutionize carnival. However, the same concept had already been used by Oswaldo Jardim in 1993 for Vila Isabel, with human movement integrated to the aesthetics of a float. Nonetheless, these are but details. The fact is that living allegories are becoming more popular with samba schools. Just ask Sandrini and Roberta, pioneers in this segment.

With a long history in carnival and currently holding the championship title with Beija-Flor, carnival director Laíla remembers one of the most polemic events in the recent history of parades, involving the same samba school, and in which he had direct participation. In 1989, an image of the Christ the Redeemer dressed as a beggar that had been conceived by Joãozinho Trinta was banned right before the parade. As carnival director, Laíla suggested a solution, among others made by his colleagues: placing a band on the covered Christ with the saying: “Even if banned, care for us”. The school’s *carnavalesco* discarded all suggestions, and then took

less than ten minutes to present Laíla's idea again, as his own. And that was what they actually did. This story is not new; it has been documented in interviews of popular Brazilian TV show Fantástico and in other links available on the internet. But maybe it can help us understand why the Beija-Flor director fought to establish, more than a decade ago, the artistic management of his school by a carnival commission, replacing the role of the *carnavalesco*. He wanted to prevent that a single person should take credit for all the work and to reinforce the collective condition of carnival creation. "Many people contribute, work, create every detail, and are generally not seen by the media. By creating a commission, we are attempting to give credit to those people." This alternative has been successful and is testing the traditional model of the *carnavalesco* creation, despite the unquestionable advancements brought about by some of them. One really impressive attribute of Beija-Flor is their organization. They were the only school we visited that had all of their production ready two weeks before carnival. The situation is normally less controlled.

In addition to an artistic perspective, there is also a symbolic universe that surrounds a workshop. Carnival professionals show an almost religious dedication, one that reminds us of the daily life in *candomblé* houses, where devotion to a saint is translated into confinement, hard work and also a promiscuity inherent to this intense and profound relationship. In both *candomblé* houses and carnival workshops, body and soul are given to the duties required for the ritual. In the carnival production, at a given moment, work is done in a live-in regime. Workers often have camping tents set up in the workshop, with their clothes, utensils, fans, TV sets. That is what we saw in the atelier of propman Rogério Azevedo, where approximately 70 people, most of them male, work every year. "During this period, the atelier is our home. We only leave on Sundays."

In the workshop we found a structure much different from the one seen in the samba school blocks, which are intended for conviviality, leisure, musical concerts and technical rehearsals, and located in the communities where the schools were originated. A workshop, on the other hand, is a place dedicated exclusively to the preparation of a school's parade and is typically situated away from the district where the school was born. The search for areas closer to the Sapucaí Avenue, where the show takes place, marked for many years the landscape of districts such as Santo Cristo, Estácio and Leopoldina. Nowadays, the schools have been given suitable structure at the City of Samba, where they are strongly concentrated.

On the other hand, a considerable part of the production is carried out in outsourced ateliers and shops, which often provide services for several different schools. This was observed in our visit to the city's workshops. From the suburbs to the district of Barra da Tijuca, we visited deactivated workshops, adapted commercial rooms, super-structured ateliers, backyards and even areas under bridges that have been invaded by the carnival 'industry'. However, unlike traditional workers, Sapucaí craftsmen rarely have employment contracts; most of them are hired seasonally to carry out only a specific job between July and February.

One of the most amazing ateliers we visited was that of Dona Cícera, a plume dyer who practically monopolizes this segment. Plumes are one of the most expensive and sought-after materials of carnival, and only after crossing the small and unassuming gate of the house, located in the district of Duque de Caxias, can one have an idea of the dimension and intensity of the work that takes place in there. Handling an inventory of incommensurable value, dozens of people move between dye tanks and drying beds, which use stoves fed by gas bottles. Every bit of free space, whether on the building's floor or roof, is occupied by plumes undergoing drying. Known for an ability to empirically recognize the fractions of colors that make up each tonality, Dona Cícera dyes plumes all year round, and supplies them also to the Parintins festival and other festivities.

The samba schools' staff is constantly renewed by the arrival of new generations, attracted by the possibility of making a living in occupations that are part of the workshop, where know-how is passed on from experts to their pupils, and the natural aptitude of novices can transform into great talent. The example of the self-referenced development of art painting points to how this process occurs. Clécio estimates that approximately 40 painters now in activity have worked in his atelier. Taskwork, the most common work system for carnival – where an artisan accepts an order for a float, a wing, or even some aspect of the entire school – led some of these experts to create numerous seasonal teams under their command, which generates a high turnover but also promotes the initiation of many new professionals. An interesting case is that of Janice, an embroideress with over 30 years of experience in taskworks, and one of the professionals that transformed the city of Barra Mansa into a center for carnival embroidery. Most of those who work for Janice are housewives, and they teach each other the technique. "They learn how to do it by doing it."

There are, of course, some categories that require very specialized labor that is done by only a few. That is the case with styrofoam sculptures. Glinston, the most experienced carnival sculptor still in activity, worked under Iarema, but this art is also in his blood. As a child, in the municipality of Caruaru, he was often found at the shop of the celebrated ceramist Mestre Vitalino, playing at modeling. When he came to Rio, he continued investing in this gift, sculpting various materials, and ended up becoming part of the TV Globo team of propmen. From there it was a small step to carnival. "Back then, this was common." More than 25 years have gone by, with titles won and a particularly important technical contribution to styrofoam handling: he invented the pendulum, a simple tool that consists of a hot wire kept straight by a weight, and that has hugely facilitated and created new possibilities for modeling large pieces, which were previously handled on a cutting table. In all but special cases, Glinston works only with two or three assistants.

One of the most personalized jobs of carnival is the production of special costumes for the *porta-bandeira* (flag bearer) and *mestre-sala* (master of ceremonies), *madrinhas* (godmothers), *rainhas* (queens), and *destaques* (floatees). Those professionals who carry out this job are given great creative autonomy, though they hardly ever break certain standards of carnival beauty. Dealing directly with some of the most glamorous parade personages, Carlinhos Barzellai is one of the most sought-after carnival couture directors. Ninety percent of the stones, feathers and other items that compose the costumes he makes come from Milan and New York. "My clients come to me with a list of all the materials they want. They want something beautiful, and certain materials are special." With good reason, after being 'paraded', some of Barzellai's work has been shown in museums in Vienna and Milan, displaying the luxury of our carnival to the public from these cities. With the same occupation and stellar careers, Leonardo Leonel and Pedrão started learning their profession in a social project, the Escola Mirim Unidos da Vila carnival-making shop. The experience was so intense that at the age of 16 they were already getting their first orders for wings from *grupo de acesso* (access group) schools. Now handling carnival orders that come from as far as Japan, they plan to promote a similar educational initiative, hoping to offer the same opportunity they had to other youngsters and to help bridge the gap in specialized labor they feel exists in the market.

The recent creation of the City of Samba helped the institutionalization of relationships in the workshops and, with the current strengthening of third sector organizations, connections

between training and social projects have grown. This is what happens in the Vila Isabel workshop, where Dona Rita, the school's first-lady and master seamstress, has reserved an entire floor to establish what it probably the largest carnival sewing atelier in existence. Though this activity is normally carried out as taskwork, Vila Isabel chose to have all of its production congregated there, in association with a major training project.

Due to the level of sophistication and specialization reached by carnival professionals, their know-how is often absorbed by other markets. This is sometimes a product from the workshops themselves, as is the case with the services provided by propman Sérgio Faria and hatmaker Rivelino, both with permanent ateliers inside the facilities of Imperatriz Leopoldinense, a school known for investing in its own professionals. Additionally, this is a universe in continuous renovation, where every now and then new professional categories appear or are repositioned. An example is the recent incorporation of digital media in the parades.

Smiths, carpenters, sculptors, art painters, propmen, seamstresses and representatives of so many other categories form what is, in the end, an army of artists with various abilities and concerns, all sharing a common goal. The work presented on Sapucaí Avenue is clearly linked to public art, and the workshop is an area of tension that enables such existence.

In spite of all modernity, I have always believed that art is a means of creating problems, which the artist then attempts to solve. And that is exactly what the craftsmen/artists we have met do. With extreme mastery. The list of these people is very long and should include many other names, but our wish was that this initial survey could map actions to recognize and preserve the art of carnival workshops. These are the authors of what is known as the greatest show on earth. A show of fundamental importance for the culture and image of Rio de Janeiro. The know-how and trades responsible for the artistic production of carnival should be incorporated to the intangible cultural heritage of Brazil – a title officially given in 2007 to samba, the primary sound input of the Sapucaí parades. Right now, their recognition does not go beyond the *Plumas e Paetês* award, which is restricted to their own segment. With this book, we hope to bridge the gap of literature on the theme, and particularly of non-academic papers and, most of all: to increase the value of, divulge and expose the work of these professionals.

base categories

ONCE THE THEME of a plot has been defined, one must find ways to make it shine on the parade avenue. At this point, *carnavalescos* count with the crucial contribution of researchers, designers, costume designers, propmen and carnival directors. Under the *carnavalesco's* conduction, this base team is co-responsible for the aesthetical direction of the parade, reflecting, from the first drawings, the collective character of carnival creation.

The researcher will examine the theme from every angle, in this process extracting its various creative possibilities, basing the concepts of allegories and costumes, as well as the theme song composed from its synopsis. The research will enable the designer and costume designer to start drawing the wings and floats, defining the tone of the parade. The propman is responsible for bringing drawings to life. His or her first deliveries are prototypes for each piece, produced considering the scales and creative suggestions defined, already presenting proposed materials and cost estimates. Production starts once the prototypes are approved by the *carnavalesco*.

The carnival director is part of the base categories, the great coordinator of all production, planning its logistics, from the start and in the smallest details, ensuring that the show is nothing but joy when evolving on Sapucaí Avenue.

carnival director, researcher, designer, costume designer, propman

“ The increasing complexity of the parades has demanded the participation of an ever-growing range of professionals in the carnival. In the past, schools had their artists, who produced a visual reference for the parade. Something quite simple: a pavilion decorated with flowers, ribbons, paint. They were not professionals, and I even believe that other categories, such as sculptors and carpenters, started getting paid before *carnavalescos* did. Things are different today, the show has grown and there are extremely specialized professionals working in the carnival. But the media is not familiar with the production process and structures that generate the final results seen in the parades, which prevents a greater recognition of these professionals. ”

” **Maria Augusta**

artisan profiles

carnival director

Luis Fernando Ribeiro do Carmo, *Laila* · page 44

68 years old, 50 years of carnival

A son of Morro do Salgueiro, Laila started his carnival career in the samba school of the same community, as part of the historical team led by Fernando Pamplona and Arlindo Rodrigues. But it was at Beija-Flor – where a carnival commission he conceived and directed replaced the *carnavalesco* figure – that he really thrived. “I only work collectively, and I have always fought for that; with this winner commission, we found a way to value a wide range of people that make carnival happen.”

Flávio Mello · page 48

35 years old, 5 years of carnival

Director of Alegria da Zona Sul, Flávio is one of the most promising talents of the new generation. An expert in the appropriation dynamics that enable access group schools to enrich their production with minimum investment, he is always attentive to special group parades, already with the new Alegria plot in his mind, assessing reuse possibilities. “This is a rewarding job, in every way.”

Júnior Schall · page 50

38 years old, 16 years of carnival

A self-taught draftsman, Júnior started in carnival as a design trainee and worked his way up through a series of different activities, all of them linked to drawing. His knowledge of the gears that move a workshop led him to become a director. His drafting experience is still useful. His storyboards help visualizing the entire planning process and support his dialogue with his team. Great names of Sapucaí have also influenced his art. “Knowing Paulo Barros gave me a glimpse of a different type of carnival.”

Jorginho Harmonia · page 52

64 years old, 40 years of carnival

Jorginho's career at Sapucaí is symbolic. He started as a capoeira dancer for the Bafo da Onça block, was a dancer, percussionist, composer and harmony director for several samba schools, until finally settling as a carnival director. “I consider myself a professional. Carnival has grown to great proportions, and this made a lot of people professionalize.”

Ricardo Fernandez · page 54

44 years old, 10 years of carnival

With a degree in history and a member of the army, Ricardo was parading for Imperatriz when Wagner Araújo invited him to become a carnival director. His work starts with the definition of the plot, in cooperation with the school's president and *carnavalesco*, and moves through the coordination and planning of all workshop activities, culminating with the parade, where he works directly with the harmony director. “This is an intense work, but it is an achievement for me, who have always loved carnival.”

researcher

Bianca Vaz Behrends · page 56

33 years old, 10 years of carnival

With a degree in Social Sciences, Bianca has worked in penitentiaries, legal asylums and police stations. In 2002 she was invited to work as a carnival researcher for Beija-Flor. “In addition to create a base for the carnival commission in the specification of all wings, research also provides artistic documentation, with the description of costumes and floats, which helps jurors in the event of any doubts about a plot.”

Júlio César Farias · page 58

45 years old, 6 years of carnival

A carnival scholar, Júlio holds a master's degree on the discursive characteristics of theme songs and has published a few books in parallel to his work as a plot researcher. This dedication to multiple interests resulted in projects such as the Unidos da Tijuca Memory Center. “Most researchers focus on the carnival party. I started by researching the internal structure of the samba schools and ended up also being integrated to this machine.”

designer

Sérgio Eduardo da Silva · page 60

45 years old, 11 years of carnival

Sérgio had never entered a workshop and had nothing but a drafting technical course diploma and his own natural talent when he saw an ad with the saying: You learn samba in a school. His future could not be more unexpected. The teacher was *carnavalesco* Alexandre Louzada, who soon invited him to work in his atelier, and from there it was just a small step to Portela. “I worked hard to grow in the carnival community.”

Penha Maria de Lima · page 64

45 years old, 18 years of carnival

A scenographer from the School of Fine Arts of UFRJ (EBA) and a pupil of master carpenter Irapuã, Penha is a rare designer specialized in carnival scale models. This technique, used only by a few samba schools, enables a deeper study of volumes and colors in the process for the preparation of floats. “I have built my personal expression with this work.”

Alex Oliveira · page 66

40 years old, 3 years of carnival

With a degree in architecture and a university professor, Alex was King Momo of the Rio carnival for ten years, before migrating to the workshops. With a job of great technical responsibility, he says the demand for specialized carnival labor is growing. “Above all, I am a samba lover and I became a designer to be able to live in this universe, which is at the same time constructive and magical. But the show has grown a lot, and there is no more room for improvisation.”

costume designer

Letycia Fiúza · page 68

34 years old, 17 years of carnival

She became acquainted with the universe of carnival because of a jealous boyfriend who worked in a workshop and wanted to keep her where he could see her. The relationship eventually ended, but a new passion took hold of her heart: the art of visual narrative through ornaments and costumes. Years later, she enrolled in the School of Fine Arts to learn a theoretical base to support the know-how she had been acquiring. “Carnival is very dynamic. Sometimes we think of something that still cannot be done today, but that may be possible in the following year.”

André Marins · page 70

39 years old, 13 years of carnival

André is passionate about his work in the City of Samba workshop, but for him the real magic is seeing his drawings coming to life in a parade. “The most beautiful sight for me is the school entering the parade avenue: you see the colors, the shapes.”

André Cezario · page 72

39 years old, 17 years of carnival

When he was young, André used to design original costumes for his friends to wear in the street carnival. He ended up becoming a theme song composer, and had his first contact with the occupation in a workshop. Fate moved him back to costumes, where he had the opportunity to work with several *carnavalescos*. “Today, at Beija-Flor, I have the chance to take part in other processes. I give my opinion on the plot and design allegories, just like others express their opinions about costumes.”

propman

Sérgio Faria · page 74

66 years old, 26 years of carnival

A medical doctor, Sérgio was attracted by the allegories and became one of carnival's great master propmen. With vast technical knowledge and a permanent contract with Imperatriz, his atelier is flawlessly organized and his deadlines are always met, his staff works regular hours and all are employees. He pioneered the practice of disassembling structures for the reuse of materials in the following year. “A good *carnavalesco* designs and creates, but his work cannot be accomplished properly without a good propman.”

Cerezo · page 78

33 years of carnival

Dazzled by carnival from the moment when, still a teenager, he first stepped into a workshop, Cerezo had an early start as a propman. Today, after numerous parades, he is proud of having taught a considerable number of colleagues. “I learned to work colors with Max Lopes and scintillation with Joãozinho Trinta. And my work is precise and well finished.”

Rogério Azevedo · page 80

45 years old, 15 years of carnival

Rogério was a bank clerk before he got his first job as a propman at Imperatriz Leopoldinense. He currently works with celebrated names such as Paulo Barros, and every year hires a team of approximately 70 professionals, almost all male. “We bring costumes to life, following the specifications of the *carnavalescos*. Once the prototypes are approved, we can start production.”

building categories

ONCE THE BASE CONCEPTS of the visual elements of the parade have been detailed, it is time to erect its structures. At this point, a wide range of techniques and technologies learned over the years and continuously improved by artisans are used to address new challenges imposed by each plot. This inventive capability has allowed carnival to arrive at the structural maturity it has found today, reaching dimensions that would have been unthinkable in the past.

Many of the professionals listed below – including smiths, carpenters, styrofoam sculptors, foam sculptors, moving part sculptors, laminators, pasters, acetate sheet, wire and wicker artisans – have introduced important innovations in their lines of work. New materials, tools, and structural and logistical solutions expand the significant possibilities of the parts under production and often end up resulting in a reorganization of the work routines of the workshop itself.

smith, carpenter, styrofoam sculptor, foam sculptor, metal sculptor, moving parts sculptor, laminator, paster, acetate sheet artisan, wire worker, wicker worker

“ Every year, more than 400 artisans get together to prepare the plots for each of the special group samba schools. They are artists, each with their own wealth of knowledge. Carnival is a democratic, gigantic art, a sum of creative forces culminating in the great show that is a parade. Many artisans have started with me. Some of them are still working today, and I have witnessed many becoming established. You cannot learn to make carnival by studying; it must run in your veins.” **Max Lopes**

artisan profiles

smith

Pedro Girão · page 84

54 years old, 15 years of carnival

Pedro worked at Theatro Municipal for 14 years, assembling structures for theater plays, ballets and operas, and in 1996 was invited to coordinate the assembling of allegory structures for Imperatriz Leopoldinense. An activity of highly complex logistics, which required the thorough planning of the routes the floats take to arrive at and leave from the Sambadrome. “My experience at Theatro Municipal has helped me a lot in developing these carnival projects.”

Jorge Mendes Tourinho · page 86

71 years old, 41 years of carnival

A carnival reveler since the 1950s, Tourinho prepared floats for parades of great carnival societies. In 1970, he finally moved to the samba schools. This marked the beginning of a successful and innovative career. He was the one who introduced the use of engines in floats and, to overcome the difficulties caused by the use of a lot of wood, assimilated structures using iron. “I used to assemble a different team for each school.”

carpenter

José Batista Jorge, Castelo · page 88

59 years old, 25 years of carnival

As many of his peers, Castelo arrived at the carnival via Theatro Municipal. He provides services to many samba schools, and works surrounded by family members. Since wood lining often needs to be attached to floats right before entering the parade avenue, Castelo’s work is required at two crucial moments. “We assemble everything right before the parade and then run to disassemble the floats at the other end of the avenue.”

Edson de Lima Miguel, Futica · page 90

43 years old, 25 years of carnival

Futica started his professional career making customized furniture. Then a friend introduced him to União da Ilha, where he became carpentry assistant. He now works with a permanent team of 30 professionals at Salgueiro and, although he has a contract with and a shop at the school, he is also free to work with other schools and clients. “I have never let a carnival down.”

styrofoam sculptor

Paulo Remanowski, Rema · page 94

52 years old, 30 years of carnival

Born and raised in Nilópolis, Rema is a typical community talent, raised and polished within a workshop. He started his career at Sapucaí in great style, near Joãosinho Trinta in the historical Beija-Flor carnivals. From there, he set out to dedicating himself exclusively to the role of allegory sculptor. “I live exclusively from carnival.”

Andréia Vieira · page 96

42 years old, 20 years of carnival

Andréia attended the School of Fine Arts of UFRJ because she wanted to work in the carnival. It was the golden age of that institution, and she witnessed her teachers revolutionizing Sapucaí. Andréia always saw carnival as a possibility to live from her art, even though she is one of the few women working in this segment: “I have heard some pretty bad stuff from sexist guys, but my work has overcome this prejudice.”

Flávio Plicarpo · page 98

41 years old, 23 years of carnival

A plastic artist, Flávio was invited to create sculptures in a samba school workshop while he was still studying Fine Arts at UFRJ. He distinguished himself by his precision and agility, and was soon discovered by Max Lopes, a *carnavalesco* with whom he still works today. “I slowly adapted the academic structure – of which styrofoam is not a part – to the needs of the parades.”

Glinston Dias de Paiva · page 100

52 years old, 35 years of carnival

Since he was a young boy, Glinston has always loved to create shapes. He ended up becoming a propman for TV Globo, from where he made his way, along with many colleagues, to the carnival. He created the pendulum, a styrofoam cutting tool that enables great agility and precision in molding large pieces. Many artisans started their careers with Glinston, and he considers himself a disciple of one of the great sculptors of Sapucaí: “Iarema helped me a lot, taught me many secrets, he was central in making me what I am today.”

Marina Vergara · page 102

43 years old, 11 years of carnival

Marina has a solid artistic career and her sculptures have been shown in many exhibitions. But five months of her year are dedicated to immersing herself in a samba school workshop. The way she transfers the atelier atmosphere to the workshop is quite interesting. “I was already working with styrofoam sculptures before entering carnival, but I had never done anything as ambitious as a float.”

foam sculptor

Ricardo Denys Barbosa · page 104

50 years old, 25 years of carnival

Self-taught, Ricardo discovered the potential of foam and latex modeling when he was a propman at Rede Globo. By extracting a multitude of scenographic possibilities from such materials, which he sculpts using scissors, he grew on the television segment and ended up in carnival. “These are light and soft materials that act as a meat for the hardware.” Ricardo was also responsible for bringing another novelty to Sapucaí: robotics, a technique that gives adornments mobility.

metal sculptor

Sérgio Luiz Amaral, Marimba · page 106

51 years old, 29 years of carnival

Marimba started working in the carnival as a smith, to become one of the artists with the most authorial production in the business. His metal sculptures use various techniques, such as calendering, welding and fitting, resulting in bold shapes that give a peculiar tone to allegories, in response to very specific demands. “I try to study my materials to take advantage of all of their possibilities.”

moving parts sculptor

Marlon Cardoso dos Santos · page 110

38 years old, 11 years of carnival

A talent imported from the Paritins festival, Marlon started as assistant to master Jair Mendes, sculptor of the famous Bumba-meu-boi allegories for this folkloric celebration in the Amazon region. His art, referred to by many as ‘robotics’, includes the development of complex gear sets to delineate the structural movement of allegories – a novelty that was fully assimilated by the carnival in Rio. “I came to Rio de Janeiro because artists have more recognition here.”

laminator

Hilton Nascimento, Niltinho · page 114

44 years old, 26 years of carnival

Niltinho’s perseverance and talent led him from being a cleaner to becoming a workshop director, establishing himself as a laminator, which he says is what he really enjoys doing. “I now work with 14 people, some of which I train and some of which also have a lot to teach me. That is what a samba school is: daily learning.”

Fabiano Reis · page 116

53 years old, 19 years of carnival

Fabiano was a laminator in a shipyard, and during a low in this segment following the economic plan of former president Collor, he ended up working in carnival. At the time, he found a lot of improvisation in this activity. He used constructive techniques he dominated to improve lamination quality, and was responsible for introducing gel in the process, a material now considered indispensable. “When I first started, people would tell me: ‘man, don’t worry, this is carnival.’ It was seen as something disposable.”

paster

Maria de Fátima de Almeida · page 118

52 years old, 15 years of carnival

Fátima often works with several schools at once, dividing her teams on the workshops. “A friend taught me the paste technique. After three years I was ready to work on my own. Now I am the one teaching those who work with me. In order to grow in the carnival market, one must always wish to learn more.”

acetate sheet artisan

Carlos Alberto Lima · page 120

50 years old, 18 years of carnival

There are approximately five thousand resin molds in Carlos’ atelier, a patrimony that is always available to *carnavalescos*, but that is still never enough to contain their imagination. “Every carnival we have to make new molds, because they always want something different, something we still do not have.”

wire worker

Edmo Ribeiro and Washington da Silva Jr. · page 124

71 years old, 27 years of carnival; 28 years old, 13 years of carnival

Edmo’s work was innovative in the 1980s, when fragile cardboard was still the material used to structure costumes. “At the time, we were the only ones working with wire frames, but now there are around 12 professionals in the business.” In 2001, Júnior – now a master of this technique – was hired as an apprentice, and this stimulated him to continue working and passing on his knowledge.

wicker worker

Vitor Vieira · page 128

39 years old, 25 years of carnival

Seu Cícero, Vitor’s dad, was the one to introduce wicker as a structural solution for carnival costumes and floats. At the age of 14, Vitor became acquainted with specialized techniques, and is now the workshops’ primary wicker supplier, directing a team of 12. “Not many people can work with wicker, and the learning process takes time. Still, wicker is gaining more and more space, because it is lighter than wire.”

ornament categories

THE WORK TO FINISH COSTUMES and allegories reflects the most remarkable expression of the aesthetical identity of carnival. Dyed plumes and sequin embroideries, for example, are directly linked to the imaginary universe of the parade avenue. With a lot of sequins, stones and beads, embroiderers produce their pieces on adhesive bases that become important elements to line clothes and floats. Art painters and mirror workers, in turn, are increasingly in demand, spreading their visual effects throughout the avenue. And in silkscreen workshops, colors and drawings that coat the plot's universe in various wings are transferred to fabric.

While master seamstresses work with numerous staff, in addition to coordinating odd taskworks, producing up to 5 thousand pieces for a school, couture designers invest in the exclusivity and exuberance of floatee costumes, such as percussion godmothers and flag bearers. They are responsible for composing the right looks while ensuring revelers are comfortable, similar to what happens with shoemakers. Some production categories count only with very few specialized professionals. That is the case of wigmakers, required for specific costumes, and hatmakers, who compete with the versatility of seamstresses and propmen.

art painter, mirror worker, master seamstress, couture designer, embroiderer, hatmaker, wig maker, shoemaker, plume dyer, silkscreen printer

“ The work as a creation place has evolved a lot, but when we get down to it, the formula is the same, what does change are the projects, the professionals, some media and the dimensions of the parade, which nowadays are bigger. The grand space of Marquês de Sapucaí Avenue has decisively contributed for this. The spatial perception of these artists made them realize that the gaps in the avenue had to be occupied in order to make the show more striking. That is why the floats are now gigantic and the volumes of the allegories have increased. ” Renato Lage

artisan profiles

art painter

Clécio and Cleber Régis de Assis · page 136

50 years old, 27 years of carnival; 49 years old, 25 years of carnival
With a knack for drawing since childhood, Clécio tried entering an arts and fashion school, and ended up doing the TV Globo hands-on school. There he discovered art painting with a pioneering generation. “We had the chance to develop new techniques and gave start to carnival painting.” With his brother Cleber, who he brought into the trade with him and who is today specialized in texture, Clécio directs one of the most sought-after scenography workshops in Rio, in addition to conducting an important labor training project in the district of Bangu.

Gilberto de Lima · page 138

51 years old, 31 years of carnival
While working for Rede Globo as an art painter, he met *camavalesco* Arlindo Rodrigues, who was then working at the broadcasting company as a scenographer. This meeting opened the doors to the workshop universe. “At that time, painting was not as common as it is now; art painting gained importance as carnival evolved.”

Itamar Francisco Cordeiro · page 140

56 years old, 31 years of carnival
Itamar was a self-taught painter of signs and placards before he passed a test to work as an art painter at Rede Globo. Like many others from his generation, that is where he met Arlindo Rodrigues, who brought him to the carnival. “I learned to be an art painter in television and I was lucky to be part of a pioneering generation that greatly expanded possibilities for this segment.”

mirror worker

Anselmo Miranda · page 142

50 years old, 26 years of carnival
One of the greatest carnival mirror workers in activity, Anselmo started his career at Tradição in 1986. He did not know much about the workshop trade and had to adapt his glazier know-how to this new environment. Over the past 25 years, Anselmo taught many new members of the family and, in addition to applying mirrors to floats, he specialized in small costume adornments known as *capuções*. “Carnival is an artisanal work where we need to come up with our own solutions.”

Vilmar Almeida · page 144

53 years old, 30 years of carnival
Vilmar is a glazier and entered carnival at the invitation of the president of Unidos da Tijuca. With a team of 12 people, many of them family members, he now works for several schools. “My work is divided into two moments: the first is when I prepare small decorations for costumes and ornaments in my atelier at home; the second is the process of lining the floats.”

embroiderer

Havaí de Carvalho · page 146

58 years old, 20 years of carnival
Havaí learned how to embroider with designer Denis when she was 14 years old. Since she lives in Barra Mansa, the center of carnival embroidery, this confluence was natural. Nevertheless, Havaí keeps a characteristic that is her own in her production, doing her embroidery by hand instead of using the frame technique common in the city. She now works for the international market throughout the year. “I started working for carnival because I had to. Now I do it for love.”

Janice Custódio · page 148

50 years old, 32 years of carnival
Janice was still a girl when she started working in carnival, stringing beads in a clothes shop, and later learning how to embroider. Today she provides services to several schools, and her team can count as many as 50 women, almost all housewives from the city of Barra Mansa. “You become more skillful in this work as you do it, and you can do it whenever it is more convenient for you. This way, we can do more than we would if we were all in the same place.”

master seamstress

Rita de Cássia · page 150

7 years of carnival
First lady and master seamstress of Vila Isabel, Dona Rita is responsible for making the school into the only one to concentrate all its costume production, including couture pieces, in its own workshop, with an output of thousands of pieces per year. To provide the labor required, she organized an extensive education project that has been the stepping stone for many new carnival seamstresses. “Learning to cut, sew and prepare models for carnival takes a lot of time, since everything must be calculated very precisely.”

Arlete Ferreira · page 154

74 years old, 18 years of carnival
After working for other schools, Dona Arlete is now at Salgueiro, where she assembled a sewing atelier she still commands today, as a present from the gods, mixing professional achievement and a zealous enthusiasm. “I am not just devoted to Salgueiro, I am red, the color of blood, of love, of passion.” And of Salgueiro.

Carmem Maria de Sousa, *Baiana* · page 156

59 years old, 30 years of carnival
Master seamstress of the legendary Viriato Ferreira, Baiana has had an impressive career in carnival, and is one of the great experts on the complex modeling of baiana and flag bearer costumes. “The swing of a baiana is different from the sway of a flag bearer. The first must spin like a top, while the second must look like a little boat out in the sea. And that directly impacts the way costumes are cut.”

couture designer

Carlos Barzellai · page 158

63 years old, 13 years of carnival
Barzellai's first training was in bride adornment. At Sapucaí Avenue, stunning women such as Luiza Brunet, Juliana Paes and Grazi have paraded his creations. Author of costumes for godmothers and other floatees, his atelier is located in a large house in the district of Barra, near Projac, the TV Globo Production Center. “My work includes studies of weight, its distribution over the shoulders, a thousand things important to make a woman feel comfortable, powerful, manifesting her beauty.”

Leonardo Leonel · page 162

26 years old, 10 years of carnival
The son of a theme song composer, Leozinho discovered his call in an educational project at Unidos da Vila Isabel. The demand for his work grew fast with the flawless delivery of his first orders and, along with partner Pedrão, he migrated to one of the most sophisticated sectors of carnival production: the creation of master of ceremonies and flag bearer costumes. “In this segment we are almost always free to create.”

Veluma · page 164

35 years old, 20 years of carnival
Veluma made her first carnival costume at the age of 12. It was a white dove embroidered with sequins, for a Grande Rio floatee. From then on, she discovered the delight of embroidering for carnival and has been on a stellar path. “I started when I was 12 years-old and haven't stopped since. I am still living in the madness of samba.”

Edmilson Lima · page 166

54 years old, 30 years of carnival
The currently active couture professional with the longest record, Edmilson used to work in an accountancy office before he had his first opportunity in carnival, at a friend's atelier. That is how he became an apprentice to Jésus Henrique and Viriato Ferreira. “I learned early, watching my mom at work. She was a great seamstress.” Every year he produces around 60 floatee costumes, coordinating a team of 15 professionals that embroider, make hats and sew.

hatmaker

Amílcar Augusto de Souza, Rivelino · page 168

57 years old, 36 years of carnival
One of the only hatmakers specialized in carnival, he is also one of the few workshop professionals who are permanently employed by a school, Imperatriz Leopoldinense. Among his innovations is the creation of the twisted plume. With this much authority, after so many years among plumes and sequins, he believes changes would be welcome. “Carnival needs less splendor and more originality.”

wig maker

Divina Lujan Suarez · page 172

62 years old, 28 years of carnival
In the year 1978, Divina left Buenos Aires and landed in Rio de Janeiro, hired for the reopening of Theatro Municipal. Two years later, she worked for the first time in the carnival, and this led to requests from several samba schools. She introduced original solutions such as period wigs and colored, rubber wigs. “Wigs were not commonly seen in carnival, they were made of yarn, very rudimentary. Today, carnival helps keeping this profession alive.”

shoemaker

Edna Márcia Vasconcelos · page 174

63 years old, 35 years of carnival
With an amazing life story, Dona Edna was already a carnival seamstress when she was challenged by São Clemente's president to produce slippers for an entire percussion wing, having never before made a single pair of shoes in her life. She became an expert, and even developed her own stove gluing technique. “I have grown a lot over these many years, but I do like the artisanal process that made me into a respected professional”.

Antônio Manuel Gomes · page 176

54 years old, 31 years of carnival
Gomes learned the shoemaker trade from his father, and is considered a designer label in the samba community. His work starts with prototypes, approving models that will be replicated in approximately eight thousand pairs of shoes and three thousand pairs of boots each year. He counts with a team of around 60 people. “Models must be beautiful, comfortable, reasonably priced and fit every type of person.”

finishing categories

plume dyer

Cícera Cavalcante Tenório · page 178

60 years old, 45 years of carnival

One of the most sought-after carnival professionals, Dona Cícera is originally from Maceió, and started her career selling carnival goods for shops in Rio de Janeiro. She learned to dye plumes with her mom. "This is how I make my living, and my entire life I have been working with carnival".

Oswaldo Fernandes Filho and Nei Pinho da Silva · page 180

47 years old, 6 years of carnival; 52 years old, 20 years of carnival

Taking advantage of Nei's previous experience, four years ago the two of them decided to enter together the super-specific market of plume dying. All materials are imported, including dyes. "At the peak of carnival production, we tint around 100 kilograms of plumes." They do, however, deal with a great seasonal demand, which includes other regional carnivals and the Parintins festival, in addition to Sapucaí.

silkscreen printer

Marco Antônio de Oliveira Filho · page 182

30 years old, 16 years of carnival

It was during a visit to Viradouro, with his parents and a friend, that Marquinhos discovered silkscreen, a technique that fascinated him immediately. He then enrolled into a technical course in stamping and has never stopped. "The waste of materials made me adapt the original processes, creating a glue paste that I apply directly onto the screen, which significantly speeds the process and generates a lot of savings."

THIS IS A GROUP OF PROFESSIONALS that has been growing in the carnival. Almost always, they are not new in the parades, but their work is moving from specific points to cover entire wings. That is the case with special effects, makeup and choreography. Similarly, a more intensive use of lighting effects is a consequence of the natural refinement of the schools, which seek new ways to stand out, assimilating more investments and a greater production complexity.

Among these categories, we can glimpse in a near future the development of occupations that are not yet common or that have not even been seen at all in the parades, such as operators of new media and technologies that slowly materialize in the floats.

lighting professional, special effects technician, choreographer, makeup artist

“ Access group schools that dream of being one day part of the elite of Rio carnival are an excellent laboratory where artists can fearlessly develop their creations. This has also been a privileged space for new media and professionals arising in the party: videomakers and their modern machinery on floats, street art with their drawings and simple and colorful artistic interventions, art performance with dramatic representations of personages in allegories, and makeup design and special effects in places never before imagined, such as the faces and skirts of flag bearers and masters of ceremony – small blinking lights, smoke and even cold fireworks leaping from skirts for a better view of the audience and jurors! Have we finally reached a new era of carnival? ” Eduardo Gonçalves

artisan profiles

lighting professional

André Reis Belém · page 188

36 years old, 15 years of carnival

André's work starts once the parade's lighting effects have been defined by the *carnavalesco*, in collaboration with a light designer. With that in hands, he coordinates a team of 10 people who assemble and disassemble lights in the floats, a job that begins four months before a parade. "We normally use around 300 movie light and LED projectors and 11 generators: a lot of stuff."

special effects technician

Roberto Mauro dos Santos · page 190

43 years old, 15 years of carnival

A cinema special effects technician, Mauro's first job in carnival consisted of providing solutions for a float conceived by *carnavalesco* Joãozinho Trinta, which included a fire-spitting dog. From then on, he has developed several projects, often making use of smoke machines, dry ice and fans. "We spend the week of the parade doing tests in the workshop, to make sure all will work out fine on the avenue."

choreographer

Manoel Dionísio · page 192

74 years old, 54 years of carnival

Responsible for choreographing masters of ceremonies and flag bearers, Mestre Dionísio commands a school for these vital parade personages, and has taught most of the couples currently in activity. He was a member of the Mercedes Baptista dance company and considers himself an Afro-Brazilian dancer. "I have never worked. I raised my children by dancing, which is what I enjoy doing. For me, dancing is not working, but art and pleasure."

Caio Nunes · page 194

47 years old, 13 year of carnival

A TV director and dance artist, a pupil of renowned choreographer Lannie Dale, Caio was part of the last formation of the Dcicroquetes group and ended up in the carnival business quite by accident. "I took over my first carnival at Vila Isabel a month before the parade." He is now praised for having brought his samba and jazz know-how to the parades.

Fábio de Mello · page 196

48 years old, 18 years of carnival

Fábio already had a solid career when he started working in the carnival at the invitation of Rosa Magalhães. By imprinting his own style on the front commission, using non-dancers and a lot of influence from other arts, he was the main person responsible for transforming this wing into what it is today, and many of his pupils are currently in the business. "I have adapted this work as demands came up, bringing all my theater and dance experience to carnival".

Fábio Costa · page 198

30 years old, 7 years of carnival

Fábio started working in the carnival by parading in choreographed wings and was one of the dancer-actors of the famous Unidos da Tijuca DNA float. Fiery and very diligent, he caught the attention of *carnavalesco* Luis Carlos Bruno, who invited him to choreograph two of the school's wings. "Since then, I have been choreographing wings and *mulata* shows."

Marcelo 'Sandryne' de Freitas, and Roberta dos Santos · page 200

40 years old, 8 years of carnival; 40 years old, 8 years of carnival Sandryne was a dancer in many front commissions, until he had an invitation that would change his life, and which made of him, along with Roberta, the creator of an innovation of contemporary carnival, in the choreography of the famous DNA float. "The *carnavalesco* wished to bring life to the allegories by using the human body, and that is how the living allegory was born."

makeup artist

Antonio Ulysses Rabelo · page 202

48 years old, 15 years of carnival

A former makeup artist at Theatro Municipal, Ulysses migrated to carnival 15 years ago and has witnessed the growing use of makeup in parades. For a long time, he was in charge of front commissions. However, as part of a recent partnership with Paulo Barros, he has been coordinating a team of 30 artists to make up as many as 1500 revelers, and was responsible, among others, for the famous DNA float. "With the greater sophistication of carnival, makeup is becoming indispensable."

sobre os autores ▪ author profiles

CARLOS FEIJÓ é artista plástico e pesquisador, criador do projeto Carnaval Off. Foi diretor do Centro Cultural Municipal José Bonifácio, no Rio de Janeiro, e um dos idealizadores e diretores do Prêmio Parangolé de Arte Contemporânea, da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal da Cidade do Rio de Janeiro. Diretor de arte da campanha Rio Orgulho, promovida pela Secretaria do Desenvolvimento Social, também da Prefeitura do Rio de Janeiro, e curador do simpósio Escola de samba – uma arte carioca.

CARLOS FEIJÓ is a plastic artist and researcher, and the creator of the Carnival Off project. He was director of the José Bonifácio Municipal Cultural Center in Rio de Janeiro, and one of the creators and directors of the Parangolé Award of Contemporary Art, conferred by the Bureau of Culture of the City of Rio de Janeiro. He was also art director of the Proud Rio campaign for the Bureau of Social Development of the City of Rio, and curator of the Samba school – an art of Rio symposium.

Arquiteto de formação, **ANDRÉ NAZARETH** é fotógrafo profissional há 15 anos. Em 2000, associou-se à agência de fotografia Strana, e desde 2007 integra a associação de documentaristas Arcapress. Desenvolve projetos autorais sobre meio ambiente e expressões culturais e é colaborador constante do mercado editorial e de comunicação corporativa, principalmente no segmento de arquitetura e interiores.

With a degree in architecture, **ANDRÉ NAZARETH** has been a professional photographer for 15 years. In 2000, he started a partnership with photography agency Strana and since 2007 he has been a member of the Arcapress association of documentarians. He develops authorial projects on environmental and cultural expressions, and is in constant collaboration with the publishing and corporate communication markets, particularly in the architecture and interior design segment.

andrenazareth.com | arcapress.org

Diretor editorial · Publisher, **Eduardo Len**
Editor · Editor, **Otávio Nazareth**
Projeto gráfico · Graphic design, **Daniel Brito**
Edição de textos · Text edition, **Maurício Barros de Castro**
Revisão · Proofreading, **Monalisa Neves**
Tradução · Translation, **Priscila Podboi Adachi**
Produção editorial · Editorial production, **Rúbia Piancastelli**
Estágio · Trainee, **Carolina Rodrigues**
Consultoria · Consulting, **FM Editorial**
Agenciamento · Management, **Doble Cultura + Social**
Escultura para capa · Cover sculpture, **Andréia Vieira**
Produção gráfica · Graphic production, **André Borges Lopes / Bytes & Types**
Impressão · Print, **Atrativa**

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Feijó, Carlos
Artesãos da Sapucaí = Sapucaí artisans /
Carlos Feijó e André Nazareth ; [tradução Priscila Podboi
Adachi] . -- São Paulo : Olhares Editora,
2011.

Edição bilíngue: português/inglês. ISBN 978-85-62114-14-4

1. Arte 2. Artesãos - Carnaval - Rio de Janeiro 3.
Carnaval - Rio de Janeiro 4. Cultura popular - Brasil 5. Escolas
de samba - Rio de Janeiro 6. Fotografias I. Nazareth, André. II.
Título.

11-09696

CDD-778.9

Índices para catálogo sistemático:
1. Artistas artesãos do Carnaval carioca : Cultura
carnavalesca : Documentário fotográfico 778.9

Agradecimentos / acknowledgments:

Cidade do Samba, Liga independente das escolas de samba (Liesa), G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel, G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio, G.R.E.S. Portela, G.R.E.S. São Clemente, G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, G.R.E.S. Unidos da Tijuca, G.R.E.S. Unidos do Viradouro, G.R.E.S. Alegria da Zona Sul, G.R.E.S. Acadêmicos do Cubango, G.R.E.S. Acadêmicos da Rocinha, Centro de Referência do Carnaval (CRC), Centro de Artes Calouste Gulbenkian / Prefeitura do Rio de Janeiro, Instituto Amílcar de Castro, Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte Mestre Manoel Dionísio, Clécio Régis, Luiz Pacheco Drummond, Jack Vasconcelos, Wagner Gonçalves, Flávio Policarpo, Andréia Vieira, Penha Maria de Lima, Havaí de Carvalho, Maria Augusta, Jorge Salomão, Bia Kushnir, Leonel Kaz, Uzzi Comunicação, Jonas Araújo, Niete Maria Feijó Alves, Haroldo Alves, Carla Muhlhaus, Patrícia Malavez, Sheila da Silveira, Edu Gonçalves, Wanyr Junior, Rui e Nilze Nazareth, Raquel, Sofia e Felipe, Felipe Varanda, Bruno Veiga, Simone Raitzik e Márcio Pinheiro.


OLHARES
www.editoraolhares.com.br

Patrocínio



Ministério da
Cultura



Apoio

