



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
DESIGN - MODA

GABRIEL SALES GOMES DE MENEZES

**“HISTÓRIA PARA NINAR GENTE GRANDE”: ANÁLISE DO FIGURINO DA
ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA EM 2019**

FORTALEZA

2021

GABRIEL SALES GOMES DE MENEZES

**“HISTÓRIA PARA NINAR GENTE GRANDE”: ANÁLISE DO FIGURINO DA
ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA EM 2019**

Monografia apresentada ao Programa de Graduação em Design-Moda da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Design-Moda. Área de concentração: Instituto de Cultura e Arte.

Orientadora: Prof. Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M511" Menezes, Gabriel Sales Gomes de.
"História para ninar gente grande" : Análise do figurino da estação primeira de mangueira em 2019 /
Gabriel Sales Gomes de Menezes. – 2021.
58 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e
Arte, Curso de Design de Moda, Fortaleza, 2021.
Orientação: Profa. Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes.

1. Carnaval. 2. Mangueira. 3. Figurino. I. Título.

CDD 391

GABRIEL SALES GOMES DE MENEZES

**“HISTÓRIA PARA NINAR GENTE GRANDE”: ANÁLISE DO FIGURINO DA
ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA EM 2019**

Monografia apresentada ao Programa de Graduação em Design-Moda da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Design-Moda. Área de concentração: Instituto de Cultura e Arte.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Marta Sorélia Félix de Castro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus.

A minha mãe Tereza, meu pai Francisco e
minha irmã Juliana.

AGRADECIMENTO

Agradeço a minha mãe, Tereza, meu pai, Francisco, e minha irmã, Juliana, por todo o apoio que recebi desde o início da minha vida terrena.

Agradeço aos meus amigos que estiveram e estão comigo em momentos diversos, além dos aprendizados e experiências vividas com eles.

Agradeço aos professores que transmitiram seus conhecimentos ao longo da minha graduação.

Agradeço a minha orientadora Francisca por tudo que ela me ensinou e pelas revisões, acompanhamento e paciência na orientação deste trabalho.

Agradeço à coordenação do curso Design-Moda pela atenção especial e ajuda aos discentes.

Que a jornada que se inicia após a graduação seja de descobertas e de novos aprendizados diversos.

“Reconhece a queda

E não desanima

Levanta, sacode a poeira

Dá a volta por cima.”

- Beth Carvalho

RESUMO

O carnaval faz parte da cultura brasileira e os desfiles de escolas de samba do grupo especial fazem parte da grade de exibição da Rede Globo, principal emissora de televisão do país. Por conta disso, assistir aos desfiles sempre é uma aula de diversos assuntos e é através dos figurinos das alas que grande parte desses assuntos são exemplificados e explanados através das cores, formas e composição, que é possível identificar a história que está a ser contada. Em 2019, a Estação Primeira de Mangueira trouxe a Marquês de Sapucaí o enredo História para Ninar Gente Grande o qual se propôs a questionar a predominância das versões históricas associadas à consagração de versões elitizadas, no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional. O enredo da escola de samba se propõe a exaltar os povos que sustentaram os feitos da elite que são, e eram, os indígenas, negros, mulatos e pobres. Assim, dentre as vinte e quatro alas apresentadas, duas foram escolhidas (O Genocídio Indígena no Brasil e Tributo ao abolicionista Negro Luís Gama) para que os seus figurinos fossem analisados. A metodologia utilizada foi pesquisa bibliográfica para obter informações sobre o passado dos povos apresentados e trazer informações sobre a proposta apresentada e a pesquisa documental para conseguir outras informações além de livros e fontes escritas. As formas, cores, objetos e composição foram analisadas e comparadas a outros dados para que fosse melhor compreendido aquele contexto e conseguir compreender o porquê do uso de tais elementos para apresentar o enredo.

Palavras-chave: Carnaval, Mangueira, Figurino.

ABSTRACT

Part of the Brazilian culture, Carnival and the parades of samba schools of the special group are exhibited on Rede Globo, the main television station in the country. Because of this, attending the parades is always a class of different subjects and it is through the costumes that most of these subjects are exemplified and explained through colors, shapes and composition, that it is possible to identify the story being told. In 2019, the Estação Primeira de Mangueira brought to Marquês de Sapucaí the plot “História para Ninar Gente Grande” which set out to question the predominance of historical versions associated with the enshrining of elitized versions, in general, written by the holders of economic, political prestige, military and educational. The plot of the samba school proposes to exalt the peoples who sustained the characteristics of the elite who are, and were, the indigenous, blacks, mulattos and poor people. Thus, among the twenty-four wings presented, two were chosen (The Indigenous Genocide in Brazil and Tribute to the Negro abolitionist Luís Gama) so that their costumes could be analyzed. The methodology used was bibliographic research to obtain information about the past of the peoples presented and to bring information about the presented proposal and the documentary research to obtain other information besides books and written sources. The shapes, colors, objects and composition were analyzed and compared to other data in order to better understand that context and to understand why the use of such elements to present the plot.

Keywords: Carnival, Mangueira, Costume Design.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Cena de Carnaval por Jean-Baptiste Debret	20
Figura 2	Entrudo e Carnaval de 1880	21
Figura 3	Divulgação do Enredo da Mangueira	29
Figura 4	Croquis dos figurinos das alas em ordem de apresentação	31
Figura 5	Figurino da ala e vista aérea da ala O Genocídio Indígena no Brasil	34
Figura 6	Croqui da ala O Genocídio do Povo Indígena	35
Figura 7	Índios ianomâmis	36
Figura 8	A dança solitária do Reahu, o ritual das cinzas, na aldeia ianomâmi de Ariabu	37
Figura 9	Fotos do ritual <i>Kuarup</i> na aldeia Yawalapiti no Alto Xingu	39
Figura 10	Fotos do ritual <i>Kuarup</i> na aldeia Yawalapiti no Alto Xingu	39
Figura 11	Índios da aldeia Itxalá em ritual <i>Hetohoky</i>	40
Figura 12	Figurino da ala e vista aérea da ala Tributo ao abolicionista negro Luiz Gama	44
Figura 13	Croqui da ala Tributo ao abolicionista negro Luiz Gama	45
Figura 14	Exemplo de <i>Fila Gobi</i>	46
Figura 15	A posição deitada e em pé dos búzios (<i>Monetaria moneta</i>)	47
Figura 16	Exemplo de fios-de-conta com búzios	47
Figura 17	Exemplo de <i>Agbadá</i> utilizado por Mamadou Tandja	48
Figura 18	Exemplos de <i>Agbadás</i>	49
Figura 19	Exemplos de carimbos <i>Adinkra</i>	49
Figura 20	Exemplos de roupas <i>Adinkra</i>	50
Figura 21	Linha cronológica dos estandartes	50
Figura 22	Morfologia do estandarte carnavalesco	51
Figura 23	Traje de baile de máscaras de Egungun	52
Figura 24	Participantes da celebração Bembé de Mercado	52

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UFPR	Universidade Federal do Paraná
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
UFC	Universidade Federal do Ceará
IPECE	Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
FUNAI	Fundação Nacional do Índio

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	METODOLOGIA	15
2.1	Tipo de Pesquisa	15
2.2	Pesquisa Bibliográfica	15
2.3	Pesquisa Documental	15
2.4	Coleta de Dados	16
2.5	Categorias de Análise	17
3	SURGIMENTO DO CARNAVAL NO MUNDO E NO BRASIL	18
3.1	História do carnaval no Ocidente	18
3.2	História do Carnaval no Brasil	20
3.3	A Inversão dos Papéis Sociais durante o Carnaval	23
4	FIGURINO: CLASSIFICAÇÃO E RELAÇÃO COM O ESPETÁCULO	25
4.1	O Figurino na Escola de Samba	26
4.2	Análise dos Figurinos do Desfile da Estação Primeira de Mangueira em 2019	28
5	ANÁLISE DOS FIGURINOS APRESENTADOS	33
5.1	O Genocídio Indígena no Brasil	33
5.2	Tributo ao Abolicionista Negro Luiz Gama	41
6	CONCLUSÃO	54
	REFERÊNCIAS	56

1 INTRODUÇÃO

O figurino é uma peça de importância para o desenvolvimento de um espetáculo por ser a primeira impressão que o público terá da obra, por isso a análise de um figurino traz conhecimento aprofundado sobre a obra apresentada e, a depender da obra, ajuda a entender melhor a relação da sociedade com a criação. A partir disso, a presente pesquisa tem como objetivo analisar o figurino apresentado no desfile da escola de samba da Estação Primeira de Mangueira em 2019. Para tanto, refletir como o carnaval se estabelece como parte da cultura no Brasil e como o figurino presente em algumas alas representam a cultura e história retratadas no enredo se mostra necessário.

A escola de samba teve como enredo “História para ninar gente grande” o qual teve como objetivo revisitar a história do Brasil não contada pela visão dos vencedores, escrita por aqueles que detêm o poder econômico, militar e educacional, questionando-a e apresentando os povos que realmente sustentaram o Brasil. Assim, a análise dos figurinos presentes no desfile trará melhor entendimento sobre o enredo, observando o que foi apresentado e a significância destes na formação da cultura brasileira.

Algumas informações primárias nos ajudam a formar a importância do carnaval na cultura brasileira, como o conhecimento sobre o surgimento do carnaval no mundo e no Brasil, o surgimento das escolas de samba no Rio de Janeiro e as diferentes formas de comemoração do carnaval em diversas cidades do país. O estudo sobre figurino nos permite melhor entendê-lo, conceituando as possíveis classificações, a relação do figurino e o espetáculo e o figurino na escola de samba. Em seguida, a análise do figurino das alas trará relações entre a vestimenta e a cultura representada.

Todo ano, os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo são televisionados pela Rede Globo. Portanto, públicos de diferentes regiões tem acesso, observando o espetáculo de luzes, cores e formas ali apresentado, mas muitos não percebem os valores socioculturais que ali contem. Assim, estudar os desfiles, através das partes que os compõem: figurino, alegoria e samba-enredo, ajuda a compreender melhor o que foi apresentado que muitas vezes retratam temas históricos ou do cotidiano do povo brasileiro.

Além disso, a contribuição científica desta pesquisa será dada pelo estudo social que está refletido no figurino das alas da Estação Primeira de Mangueira, onde houve uma pesquisa

prévia realizada por Leandro Vieira - carnavalesco da escola de samba e responsável pelos figurinos - para o desenvolvimento dos trajes que representaram classes e raças que não possuem papel de destaque em acontecimentos históricos, mas que foram fundamentais para construir a sociedade brasileira que temos hoje. Além do estudo social, a observação do figurino também contribuirá cientificamente, agregando maior conhecimento, especificamente de uma escola de samba.

A presente pesquisa foi realizada sobre o figurino dos brincantes que compuseram as alas O Genocídio Indígena no Brasil e Tributo ao abolicionista Negro Luís Gama, que desfilaram em 2019, no carnaval do Rio de Janeiro, pela Estação Primeira de Mangueira para o enredo História para Ninar Gente Grande.

Aplicou-se a pesquisa bibliográfica para estudar sobre os aspectos sociais, históricos e culturais que aparecem no enredo da escola de samba, a pesquisa documental para catalogar os figurinos que aparecem nas alas citadas acima (capítulos 5.1 e 5.2, respectivamente).

O trabalho apresenta um estudo histórico do surgimento do carnaval no mundo e no Brasil, focando no Rio de Janeiro onde a escola a ser estudada está localizada. O caminho percorrido até que acontecessem os desfiles de escola de samba também será mostrado. Além disso, a inversão dos papéis sociais é um aspecto importante já que durante a festa, pessoas a margem da sociedade tomam posições de destaque, e, com o enfoque no figurino, foi descrito o papel do figurino em um espetáculo, as formas de classificação segundo alguns estudiosos, o figurino na escola de samba e, por fim, a verificação e estudo dos figurinos apresentados em algumas das alas do desfile da Estação Primeira de Mangueira em 2019 (capítulo 3 e 4).

2 METODOLOGIA

2.1 Tipo de Pesquisa

A presente pesquisa foi realizada sobre o figurino dos brincantes que compuseram certas alas da Estação Primeira de Mangueira de 2019, como O Genocídio Indígena no Brasil e Tributo ao Abolicionista Negro Luiz Gama, que compuseram o desfile da escola no carnaval do Rio de Janeiro para o enredo História para Ninar Gente Grande.

O enredo de 2019 trouxe uma crítica social sobre, de acordo com o carnavalesco Leandro Vieira, a predominância das versões históricas mais bem-sucedidas que está associada à consagração de versões elitizadas, no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional e, por consequência natural, é esta a versão que determina no imaginário nacional a memória coletiva dos fatos.

2.2 Pesquisa Bibliográfica

A pesquisa foi de natureza qualitativa devido ao objeto escolhido como elemento de estudo. Foi utilizada a pesquisa bibliográfica que, de acordo com Oliveira (2007), é uma modalidade de estudo e análise de documentos de domínio científico tais como livros, periódicos, enciclopédias, ensaios críticos, dicionários e artigos científicos. A diferença, segundo a autora, entre a pesquisa bibliográfica e a documental está relacionada em um tipo de estudo direto em fontes científicas, sem precisar recorrer diretamente aos fatos/fenômenos da realidade empírica.

2.3 Pesquisa Documental

Foi utilizada também a pesquisa documental, que segundo Figueiredo (2007) é realizada utilizando o documento como fonte de pesquisa. Esse pode ser escrito e não-escrito, tais como filmes, vídeos, slides, fotografias ou pôsteres. Esses documentos são utilizados como fontes de informações, indicações e esclarecimentos que trazem seu conteúdo para elucidar determinadas questões e servir de prova para outras, de acordo com o interesse do pesquisador. Foram utilizados vídeos, disponíveis no YouTube, do desfile da Estação Primeira de Mangueira em 2019, que foi transmitido pela Rede Globo¹, reportagens com membros da escola, reportagens

¹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nz3aJJVIRXU&t=5s>. Acessado em 16/06/2019.

com o carnavalesco Leandro Vieira, croquis dos figurinos do desfile de 2019 que estão presente no Abre-Alas e fotos capturadas dos trajés.

Dentro da pesquisa documental foi realizada uma pesquisa imagética que foi referente a imagens que ajudem a compreender melhor o figurino em questão. Segundo Rosa e Farr (1996), imagens e palavras são sistemas de comunicação providos com diferentes propriedades, e devem, concordantemente, ser considerados como canais específicos da gênese, transmissão e objetificação das representações sociais. Assim, é importante a realização da pesquisa imagética já que esta pode ajudar a observar as representações sociais além da expressão a partir da forma verbal.

2.4 Coleta de Dados

A coleta inicial de dados foi dividida da seguinte forma: 1 – **Levantamento de Dados:** o desfile foi assistido através do vídeo disponibilizado no site da G1², pela Globo. Na primeira parte do levantamento, foram observados os figurinos de ala apresentados e escolhidas as alas em que os figurinos serão estudados. No desfile há quatro grupos que é possível enquadrar as alas.

No primeiro grupo estão os grupos indígenas, como os marajoaras, tapajós, tupinambás e os cariris, e sua relação com os invasores-conquistadores o qual resulta em um grande genocídio indígena em nome da colonização. No segundo grupo estão os negros que foram obrigados a vir para o Brasil pela escravidão, sendo uma raça de grande força no processo de colonização do país e em todo o resto da história. Nesse grupo está representada a resistência negra à condição submissa, a sabedoria negra e tributo a importantes personalidades negras. No terceiro grupo, está representada a crítica a personagens tratados como heróis da história do Brasil, como Pedro Álvares Cabral, Pedro I, Marechal Deodoro e Tiradentes; e, no quarto grupo, está uma exaltação à identidade brasileira que vem do povo, como Aleijadinho, Matita Perê, Nordestinos e, por fim, a comunidade da Mangueira, moradores do morro e de favelas.

A segunda parte da coleta foi entender como as cores, formas, estrutura afetaram no visual e na constituição de certa ala. Com essas informações, foi possível fazer uma relação entre o que é apresentado e a situação abordada no enredo.

²Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/playlist/videos-carnaval-rio-mangueira.ghtml>. Acessado em 06/11/2019.

Ao final dessa coleta, foram escolhidos dois figurinos: um do primeiro grupo e um do segundo grupo; **2 - Pesquisa bibliográfica e documental específica:** seleção de literatura que está de acordo com o contexto histórico apresentado, como livros de história da indumentária, comparação imagética, artigos científicos, monografias e outros gêneros acadêmicos. A avaliação documental foi feita por meio da apreciação do desfile da escola de samba. **3 - Tratamento de dados:** cruzamento entre os dados bibliográficos e os documentais com a finalidade de compreender como o figurino se relaciona com a história que foi apresentada no desfile.

2.5 Categorias de Análise

Para Bardin (2009), categorias analíticas são grupos que reúnem elementos sob um título comum, devido a semelhanças entre estes. Assim, os dados obtidos e analisados serão categorizados em *figurino*, viés principal do estudo já que será analisado o figurino apresentado em certas alas; *indumentária*, já que muitas das escolhas apresentadas no figurino estão embasadas em contextos históricos e culturais; o *desfile* que irá nos posicionar em que aspecto o figurino está apresentado; e os *símbolos* que criam o elo entre o figurino e a indumentária, mas que permitem ao carnavalesco ou figurinista a liberdade criativa.

3 SURGIMENTO DO CARNAVAL NO MUNDO E NO BRASIL

Ferreira (2004) escreve como o carnaval se tornou símbolo do Brasil ao longo dos anos, nacionalmente e internacionalmente. Nacionalmente, a era modernista trouxe uma leva de valorização do “genuinamente nacional”, de reunião da diversidade cultural do Brasil numa ideia homogênea, e o carnaval não poderia ficar de fora. Ainda segundo o autor, internacionalmente, no início do século XX houve uma valorização da cultura negra na Europa, assim o interesse da vanguarda parisiense pela cultura negra influenciou a visão que eles tinham sobre o carnaval brasileiro.

Segundo Pinto (2014), apesar de seu reconhecimento internacional, essa festa popular não é uma invenção brasileira. A origem do carnaval é datada da antiguidade, desde a Mesopotâmia, quanto na Grécia e na Roma. Suas origens estão na cultura pagã da Antiguidade, e por toda a sua história fica claro que é um festejo popular. Ligado ao culto à primavera, deuses campestres e a natureza, era a festa de celebrar os frutos recebidos da terra, começou com uma procissão, uma dança de primavera com máscaras de demônios protetores e animais da floresta, envolvendo todas as camadas sociais. Todas as camadas sociais brincavam nas ruas.

3.1 História do Carnaval no Ocidente

De acordo com Pinto (2014), para o Brasil Escola³, na antiga Babilônia, duas festas possivelmente deram origem ao que conhecemos como carnaval. As Saceias (*Sakaia*) eram uma festa em que um prisioneiro ou um escravo assumia durante alguns dias a figura do rei, o Zoganês, vestindo-se como ele, alimentando-se da mesma forma e realizando outros desejos como rei. Ao final, o escolhido era chicoteado e depois enforcado ou empalado. Outro rito realizado pelos babilônios acontecia nos dias que antecederiam o equinócio da primavera, período de comemoração do ano novo na região. O ritual ocorria no templo de Marduk, um dos primeiros deuses mesopotâmicos, onde o rei perdia seus emblemas de poder e era surrado na frente da estátua de Marduk, servindo como demonstração da submissão do rei à divindade. Em seguida, o rei retornava ao trono.

³ PINTO, Tales dos Santos. História do carnaval e suas origens. Brasil Escola. 2014. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval.htm>. Acesso em 15 de abril de 2019.

Eco (1984) comenta sobre os bacanais que eram festas dedicadas ao deus do vinho, Baco (ou festas dionisíacas para o deus Dionísio, para os gregos), marcadas pela embriaguez e pela entrega aos prazeres da carne. Havia ainda em Roma as Saturnálias (festa ao deus Saturno), que ocorriam em dezembro, e as Lupercálias (festa ao deus Luperco), que ocorriam em fevereiro, que seriam os meses das divindades infernais, mas também das purificações. Tais festas duravam dias com comidas, bebidas e danças.

Para Pinto (2014), o que há de comum com essas festas em diferentes localidades era a inversão de papéis sociais a qual escravos e prisioneiros assumiam o papel de reis podendo usufruir de regalias reais por um curto período de tempo. Segundo Mourão (2006), havia uma alteração significativa das atividades. Os tribunais e as escolas não funcionavam, não haviam julgamentos e nem execução de condenados. Os escravos, durante as festividades, percorriam as ruas cantando e se divertindo na maior desordem. Isto tudo levava as pessoas de um certo nível social a se retirar para o campo, o que dava oportunidade ao povo de celebrar com maior alegria esse período de liberdade.

De acordo com Moroni (2011), com o fortalecimento da igreja, as festas pagãs não foram vistas com bons olhos. Havia a crítica da inversão das posições sociais, pois, para a Igreja, ao inverter os papéis de cada um na sociedade, invertia-se também a relação entre Deus e o demônio. Então, o carnaval foi incorporado pelo cristianismo e se tornou uma cerimônia que exaltava a alegria de viver e a prosperidade.

De acordo com Moroni (2011), a palavra carnaval tem origem no latim, *carne[m] levare*, que significa “abster-se, afastar-se da carne”⁴. O significado está relacionado ao jejum que deveria ser realizado durante a quaresma e também com o controle dos prazeres mundanos. Isso demonstra uma tentativa da Igreja Católica de enquadrar a festa pagã.

De acordo com Ferreira (2004), a comemoração do carnaval pelo catolicismo surge em 604 com o papa Gregório I que, num determinado período do ano, os fiéis deveriam deixar de lado a vida cotidiana para, durante quarenta dias (que remetiam aos dias que Jesus passou jejuando), dedicarem-se exclusivamente às questões espirituais e a quarta-feira de cinzas seria o primeiro dia desse período. A atitude mais humana em relação a todo esse rigor é que, já que se haveria de ficar tanto tempo sem os deleites da vida, a melhor coisa a fazer seria esbaldar-se

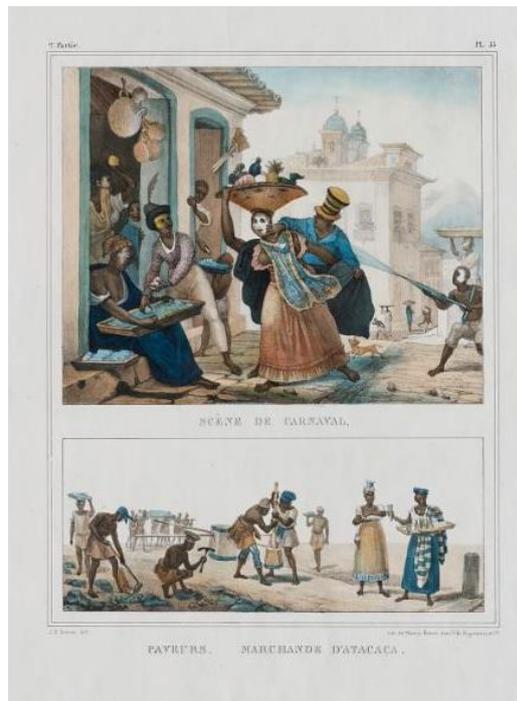
⁴ Obtido em <http://g1.globo.com/educacao/blog/dicas-de-portugues/post/conheca-a-origem-da-palavra-carnaval.html>. Acessado em 14/04/2019

o mais possível até a hora da privação chegar. Esses últimos dias de fartura antes dos quarentas dias de penúria começaram então a ser chamados de dias do “adeus a carne”, que, em italiano, fala-se dias da “carne vale” ou do “carnavale”.

3.2 História do Carnaval no Brasil

No Brasil as festividades começaram no século XVIII com o entrudo, que segundo Queirós (1992) significava entrada, celebrando a entrada da primavera. Esta festa portuguesa, considerada “incivilizada” na época da Colônia, consistia em jogar nos brincantes águas, pós, cinzas ou líquidos desagradáveis em quem passasse por perto. Ferreira (2004) afirma que haviam dois tipos de Entrudo: um que acontecia dentro das casas e entre amigos, chamado de “familiar” e outro que tomava conta das ruas, envolvendo basicamente a população mais pobre e os escravos, o “popular” (figura 1).

Figura 1. Cena de Carnaval por Jean-Baptiste Debret



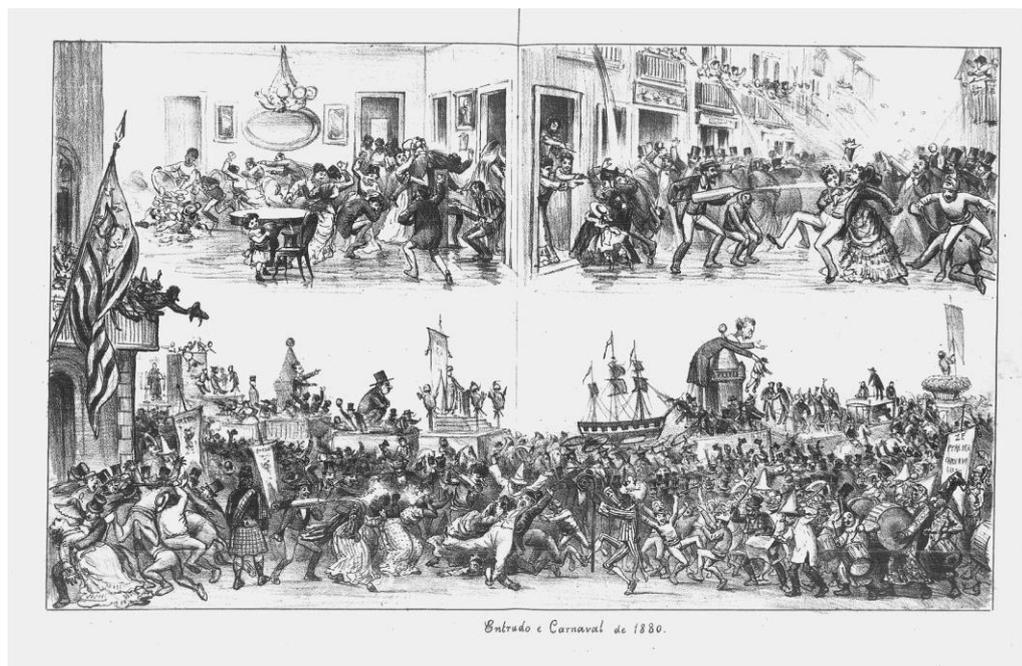
Fonte: Disponível em: <https://www.brasiliاناiconografica.art.br/obras/18750/scene-de-carnaval-paveurs-marchande-datacaca>. Acessado em 19/11/2019.

De acordo com Reis (2002), com o passar dos anos, a festa popular causou incômodo às elites. As festas eram vistas como um duplo significado, sendo encarado de modo diferente pelas autoridades, para alguns era uma maneira de aliviar as tensões cotidianas da escravidão.

Para outros, estas festas representavam o seio da revolta social, um espaço para a resistência cultural e política, perigosas para a desordem pública.

Segundo Silva (2007, p.41), o controle de órgãos públicos pela elite fez restrições a classes populares, refletindo na legislação, como em 1845, o art. 38 do código de posturas de Desterro (atual Florianópolis) especificava: “Ficam proibidos d’aqui em diante os ajuntamentos de escravos, ou libertos para formarem batuques; bem como os que tiverem por objectivos os supostos reinados africanos, que, por festas, costumam fazer”. Em 1888, ano da abolição, as autoridades mantinham-se irredutíveis quanto a aceitação das festas, no Código de Posturas da Capital também ficava proibido, “Fazer sambas ou batuques quaisquer que sejam as denominações, dentro das ruas da cidade ou das povoações”. Na figura 2, é possível observar o entrudo “familiar” na parte de cima da ilustração e o entrudo “popular” na parte inferior.

Figura 2. Entrudo e Carnaval de 1880



Fonte: Revista Ilustrada. Rio de Janeiro- [s.n], ano 5, n. 195, 1880. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/acervoafrobrasileiro/38794647204/in/photostream/>. Acessado em 07/04/2021.

Porém, de acordo com Azevedo e Freitas (2012), mesmo com a tentativa de proibir o entrudo popular, mas percebendo que a população não se preocupava com a proibição, as elites deixaram de proibir para tentar substituir por uma nova forma de brincar. Esta deveria ser uma brincadeira elegante, formalizada, com regras e etiquetas definidas.

De acordo com Ferreira (2004), para se distanciar mais ainda, as elites passaram a procurar meios alternativos, “civilizados” para se divertir, buscando inspiração nos padrões

parisienses, como os bailes. Fruto dos bailes, outras formas de folia surgem, como bailes de máscaras, bailes à fantasia, o carnaval de rua, blocos e os desfiles das escolas de samba. O surgimento do rádio, em 1922, e o nascimento das músicas carnavalescas ajudaram resultam na popularização maior da festa.

Azevedo e Freitas (2012, p. 3) aponta, que nessa época, o carnaval do Rio de Janeiro já era visto como a grande festa nacional e, então, símbolos marginalizados anteriormente se tornam símbolos do Carnaval, ocorrendo a inversão de papéis sociais que são relatados desde a antiguidade. “O malandro, a baiana, a cabrocha e o sambista se tornaram a partir dos anos 1920, os símbolos do Carnaval e do próprio país.” (*apud* Di Cavalcanti para O Jornal, 19/02/1928. Biblioteca Nacional, RJ).

Atualmente, as festas de Carnaval são diversas e refletem aspectos culturais de diferentes estados, como o frevo em Recife e Olinda, o axé em Salvador e as escolas de samba no Rio de Janeiro e em São Paulo, além dos blocos de rua, presentes na maioria das cidades.

Segundo Ferreira (2004), a primeira escola de samba a surgir foi a Deixa Falar, em 1926, que futuramente iria se tornar a Estácio de Sá. A Mangueira surge logo em seguida, em 1928. A Mangueira foi criada pelo mestre Cartola e seus companheiros, a partir dos blocos existentes no morro. A Estação Primeira de Mangueira é a mais antiga escola de samba existente. Hoje em dia as escolas de samba ultrapassaram as fronteiras do Rio de Janeiro e estão presentes em vários locais, como São Paulo⁵, Porto Alegre⁶ e em Fortaleza⁷.

Santos (2014) comenta sobre o surgimento da Estação Primeira de Mangueira em 1928, fundada pelo Mestre Cartola (Agenor de Oliveira) e amigos a partir dos blocos existentes no

⁵ Segundo Lopes da Silva (2012), graças à influência da Rádio Nacional, que passou a transmitir os desfiles carnavalescos do Rio, nasceu a Primeira de São Paulo, no ano de 1935, considerada a primeira escola de samba da capital paulista. Nesse ano, agremiações de cunho mais popular foram incluídas no Carnaval oficial da Prefeitura de São Paulo, que passou a oferecer local, arquibancadas, infraestrutura, além de apoiar e oficializar campeonatos.

⁶ De acordo com Associação das Entidades Carnavalescas de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, blocos, ranchos, cordões de sociedade e tribos carnavalescas foram as primeiras grandes atrações de nossos desfiles, até que surgisse, por volta de 1960, as primeiras Escolas de Samba. Os primeiros desfiles oficiais foram realizados na Av. Borges de Medeiros, e anos depois, na Av. Loureiro da Silva, a Perimetral. Ali permaneceram os desfiles até 2004, quando o sambódromo no Complexo Cultural Porto Seco foi inaugurado. Uma obra destinada para ter a maior e mais moderna pista de desfiles do país, investimento do poder público municipal para o Carnaval da grande Porto Alegre.

⁷ Segundo Borges (2007), até meados dos anos 1960, a participação dos setores médios da população no carnaval de rua de Fortaleza era esporádica e efêmera, intensificando-se a partir de então com a criação e o crescimento das escolas de samba inspiradas em suas congêneres cariocas. Hoje ainda ocorre os desfiles de escolas de samba na Avenida Domingos Olímpio.

morro. A Estação Primeira de Mangueira é a mais antiga escola de samba existente, no entanto, não foi a primeira. O presidente da Mangueira, Chiquinho da Mangueira, para o IPHAN (2017) comenta que ao longo da história da Mangueira, a escola preocupou-se em manter viva a identidade do povo brasileiro, trazendo para seus desfiles elementos da cultura tais como grandes personalidades, diferentes aspectos regionais, festas populares, diversidade cultural e religiosa. Entende a Estação Primeira de Mangueira que o enredo e o samba-enredo são veículos capazes de proporcionar, de forma lúdica, que o povo se aproprie de sua história.

Costa (2014) afirma o papel que a escola de samba tem em resgatar personagens e episódios da nossa história, muitos até desconsiderados pela história oficial. Figuras marginalizadas, momentos “importantes” na formação do nosso país, ignorados pelos livros didáticos, ganham sua devida dimensão através dos enredos das escolas e seus sambas. Aleijadinho, Chica da Silva, Dona Beja, o baile da Ilha Fiscal, Delmiro Gouveia, a revolta dos malês, Zumbi dos Palmares, Monteiro Lobato, Villa Lobos, a crítica aos vários planos econômicos dos quais já fomos vítimas, a mitologia afro-brasileira, as alternativas em torno da versão do descobrimento do Brasil, as escolas de samba passaram a ser um fórum para se discutir e conhecer o Brasil.

3.3 A Inversão dos Papéis Sociais durante o Carnaval

Segundo a Folha de São Paulo, por Maria Clementina Pereira Cunha⁸, as mudanças nos papéis sociais são um modo de se referir aos opositores, exagerar e criticar suas características ou rir das tensões implícitas. No início do século XIX, o entrudo dos escravizados incluía pintar o rosto com pós, desenhando caprichadas bochechas vermelhas sobre a face alva, zombando dos senhores, como é possível perceber na figura 1 presente no tópico anterior. Classes mais pobres traziam mensagens em suas fantasias, vestiam casacas estilizadas, colocavam grandes barrigas postiças e, junto com os tambores que carregavam, levavam pequenos cartazes alusivos aos abastados. A inversão dos papéis servia também como exposição da vida difícil dos dias comuns.

⁸ CUNHA, Maria Clementina Pereira. Outros carnavais. *Jornal de resenhas*, Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de fevereiro de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs13029903.htm>. Acessado em 31/03/2020.

Para DaMatta (1986), o carnaval é definido como “liberdade” e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. É um momento onde é possível viver a vida em excesso, deixando de lado o fardo e o castigo. Com excesso de prazer, de riqueza, de alegria e de riso; de prazer sensual que fica ao alcance de todos. O Rei Momo, Dioniso, o Rei da Inversão, da Antiestrutura e do Desregramento, coloca agora uma possibilidade curiosa e, por isso mesmo, carnavalesca e impossível no mundo real das coisas sérias e planejadas pelo trabalho. Ele sugere um universo social onde a regra é praticar sistematicamente todos os excessos.

Além disso, Da Matta (1986) afirma que a mensagem deixa de ser importante e o que vale é também o canto pelo canto, a música pela música, a alegria pela alegria. Porém, atualmente, o carnaval também é um espaço de discussão sobre assédio, minorias, apropriação cultural e de questionamento político.

Para Bakhtin (1987), a festa carnavalesca é uma das formas mais marcantes do riso popular na Idade Média, com caráter provisoriamente universal, onde os sujeitos sem planejamento atuam num espaço desregulado. Através do riso e da festa, seus participantes se despem da vida cotidiana e brindam a blasfêmia e a profanação. Não há divisões sociais de títulos, famílias e profissões e também a separação entre os mortais e divindades. As leis do carnaval, ou leis da liberdade, rompem a divisão entre atores e espectadores, fidalgos e pobres, igreja e povo.

De acordo com o jornal Brasil de Fato⁹, o carnaval aparentemente é uma terra sem lei, onde não há limites e nem aparente aprendizado que pode ser retirado da diversão que ocupa os lugares públicos e privados. Porém, ele traz à tona discussões, como reforma trabalhista, feminismo, questões raciais, de gênero, culturais, políticas e demandas sociais, temas que são muitas vezes retratados em escolas de samba e blocos de rua. Muitas vezes essas discussões vêm retratadas em figurinos, através de textos, cores, texturas e formas, o que mostra a importância de se analisar o figurino durante essa época festiva.

⁹ PITASSE, Mariana. Blocos e sambas enredo mostram que carnaval também é espaço de política no Rio: De reforma trabalhista a legalização da maconha, o carnaval deste ano estará recheado de pautas e demandas sociais. Brasil de Fato: Uma visão popular do Brasil e do Mundo, Rio de Janeiro, ano 253, n. 16.414, p. 9-9, 7 fev. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/02/07/blocos-e-sambas-enredo-mostram-que-carnaval-tambem-e-espaco-de-politica-no-rio/>. Acesso em: 16 jun. 2019.

4 FIGURINO: CLASSIFICAÇÃO E RELAÇÃO COM O ESPETÁCULO

Para a obra cinematográfica, Costa (2002) afirma que um figurino descuidado afeta a chamada “suspensão da descrença”, interferindo na verossimilhança da narração. Como toda roupa, ele está em contato com o corpo, funcionando como seu substituto e a cobertura.

De acordo com Scholl, Del-Vechio, Wendt (2009), a imagem servirá como estímulo para o espectador, ampliando o espectro de associações e percepções, de modo que implique em sentimentos desejáveis para a encenação em questão. No nosso caso, a encenação em questão é o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro e a imagem estimulante é o figurino.

Martin (2005), que discute sobre cinema, classifica o figurino em três opções: realista, para-realista e simbólico. O figurino é realista, quando as peças retratam fielmente o vestuário da época representada pela obra com precisão histórica. Será para-realista, quando o figurinista usa a moda da época como referência, mas a estética, estilo e personalidade da personagem prevalece sobre a exatidão da indumentária histórica. Por fim, será simbólico quando é possível notar que a exatidão histórica perde completamente a importância e dá espaço para transmitir estados de alma, sentimentos, criar efeitos dramáticos ou psicológicos por meios de símbolos, utilizando da liberdade criativa para se comunicar, sem a menor preocupação com a fidelidade da indumentária de certa época. As classificações não se excluem mutuamente.

O figurino de uma escola de samba pode ser classificado como para-realista e simbólico, já que possui a referência de um período, localidade, mas há a liberdade poética para o figurinista.

Para Barthes (2007), não há língua sem fala, e não há fala fora da língua, portanto é necessário compreender a língua que forma essa narrativa e a sua fala. O sistema do figurino, é formado pelo conjunto dos signos indumentários e o representa as escolhas que o figurinista fez para elaborar as peças visuais. Assim faz-se necessário entender esse processo de escolhas que resultaram na mensagem final onde os signos escolhidos se combinam.

De acordo com Pereira (2016), o figurino é composto de signos e através deles podemos conhecer mais sobre a personagem e imprimir questões como: quem é, qual a sua classe social, sua profissão, conduta ética etc. O corpo também carrega esses significados, mas eles podem

ser evidenciados visualmente através de uma vestimenta mais elaborada e/ou uma maquiagem mais forte, marcada e expressiva.

4.1 O Figurino na Escola de Samba

Farias (2007) classifica alguns tipos de enredos das escolas de samba do Rio de Janeiro. A maioria dos enredos se encaixam em histórico, literário, folclórico, homenagem à personalidade/ biográfico, metalinguístico, geográfico, de crítica social, de humor, abstrato ou conceitual, sobre objetos, esportivo, de temática infantil, de temática afro-brasileira, de temática indígena e de patrocínio, ainda podendo ser enquadrado em mais de um tipo.

A partir da escolha de um enredo, a escola deve estudá-lo e, pelo Manual do Julgador (2019), as escolas serão julgadas pelo argumento ou tema, ou seja, a ideia básica apresentada pela Escola e o desenvolvimento teórico do tema proposto, bem como sua densidade cultural, e a clareza e a coerência na roteirização do Desfile, de modo a facilitar o entendimento do tema ou argumento proposto.

Além da concepção, as escolas são julgadas pela realização do enredo durante a apresentação, sendo analisada a capacidade de compreensão do enredo a partir da associação entre o enredo proposto e o desenvolvimento apresentado através das fantasias, alegorias e outros elementos plástico-visuais. A organização da apresentação, desenvolvendo o enredo, também é levado em consideração, já que irá possibilitar o entendimento do tema ou argumento proposto.

Assim, o desfile vai além do meramente estético, o que está sendo apresentado possui embasamento, estudo sobre o tema e a vontade de transmitir a mensagem através da apresentação. E, a forma que conta muito para transmitir a mensagem e comunicar com o espectador é através do visual, compreendido pelos elementos plástico-visuais.

Em um desfile, o primeiro contato que o espectador tem com o espetáculo é o visual e através deste opiniões e pensamentos já são construídos sem ser necessário ainda um texto verbal. Segundo Rodrigues (1992), um bom desfile de escola de samba pode ser visto por uma pessoa surda, compreendido através das formas, alegorias e figurinos, pois é uma linguagem formal, simbólica e não verbal.

Segundo Carvalho (2010), historicamente nas escolas de samba, as baianas eram as únicas que desfilavam com fantasia, as outras alas desfilavam uniformizadas. O Império Serrano foi a primeira escola a fantasiar todos os componentes, no carnaval de 1948. Somente em 1952, o regulamento do Rio de Janeiro tornou obrigatório o uso de trajes carnavalescos nos desfiles das escolas de samba. Ao decorrer dos anos, a identidade visual da escola durante a sua apresentação, através de elementos plástico-visuais, como alegorias, figurinos e adereços, ganhou nota do júri, segundo critérios presentes no Manual do Julgador, portanto o empenho das escolas de samba para se manterem relevantes foi refletido na melhoria dos elementos visuais.

Carvalho (2010) apresenta os passos para a criação e estruturação de um figurino de escola de samba. Para a autora, a vestimenta deve ter facilidade de manuseio, permitir a liberdade de movimentos e possuir detalhes de cor e brilho, pois esses elementos desempenham papel indireto na comunicação entre escola de samba, jurados e público, quem estiver utilizando se sentirá bem fantasiado, realizando um desfile comunicativo, alegre e contagiante.

Oliveira (2013) estudou Rosa Magalhães, carnavalesca com maior número de títulos no sambódromo, e os figurinos dela para o desfile de 2005 da Imperatriz Leopoldinense. Naquele ano, a carnavalesca levou para a Marquês de Sapucaí a representação de alguns contos infantis, homenageando Hans Christian Andersen e Monteiro Lobato.

Oliveira (2013) cria um calendário comum entre as escolas de samba que representa o ciclo de preparação e apresentação durante o ano. Além disso, estuda o processo criativo para criação de figurinos e, em especial, o processo criativo da carnavalesca. Rosa costuma fazer, além da apresentação das fantasias-protótipos na quadra da escola, fantasias-protótipos miniaturizadas, tirando do papel a ideia do croqui, reduzindo possíveis desperdícios que podem vir a ter na confecção da prototipagem de tamanho real.

Segundo Umberto Eco (1989), a linguagem do vestuário, além de transmitir certos significados, identifica posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para transmitir.

De acordo com Oliveira (2013), tal qual a moda, o figurino também estabelece um sistema peculiar de sinais que, combinados, resultam numa escrita encerrada no espetáculo

cênico. Utiliza-se dos objetos do sistema vestimentar de forma diferenciada daquela que empregada na moda.

Porém, se não for determinado de acordo com a encenação, o figurino não se põe a serviço do indivíduo e de seu universo social, mas molda-se conforme o outro universo que o espetáculo cênico determina. E esse outro universo é o que nos interessa já que esse é o enredo escolhido pela escola de samba a ser apresentado. Os símbolos podem ser transmitidos através de cores, texturas, silhueta, entre outros e entender eles significam entender o ambiente em que está inserido.

4.2 Análise dos Figurinos do Desfile da Estação Primeira de Mangueira em 2019

Calvacanti (1994) classifica as fantasias das escolas de samba em três grupos: (1) de alas; (2) da comunidade, o traje da bateria, mestre-sala, porta-bandeira e as das baianas; e (3) as dos destaques ou elementos especiais. A forma de confecção da fantasia em cada um desses grupos varia e seu exame conduz a diferentes redes de relações além de suas funções de vestimenta. Ferreira (1999) cita aspectos que são relevantes para compor a fantasia. Esses elementos específicos são elementos apoiados na cabeça, elementos apoiados nos ombros, elementos apoiados na cintura, elementos apoiados no pescoço, elementos apoiados nos braços e perna, elementos presos às mãos e elementos presos aos pés.

O autor ainda cita que as fantasias são compostas por chapéus, perucas, palas, ombreiras, colares, gravatas, anquinhas, escudos, braçadeiras, perneiras, sandálias, etc. Desta maneira, os integrantes das agremiações utilizam espécies de “próteses” que aumentam as alas, vertical e/ou horizontalmente, a fim de: (1) “dar leitura” ao público, por conta da distância das arquibancadas e (2) reforçar o entendimento dos personagens e pontos-chaves descritos nos enredos.

Para a análise de figurino, Bezerra e Miranda (2014) utilizam uma análise semiológica de matriz barthesiana separada em três níveis: o denotativo, o conotativo e o mítico para analisar o figurino da personagem Anna Karenina para o filme homônimo que estreou em 2012. Para os autores, o primeiro nível (denotativo), a denotação reside na descrição, o significado mais elementar. O figurino deve ser simplificado a suas formas, cores, materiais de confecção e composição das peças. No segundo nível (conotativo), o figurino é analisado a partir de um contexto, como este se relaciona com a narrativa proposta. No terceiro nível (mítico), o figurino

é analisado para além daquele contexto em que está exposto e passa a ser analisado em um contexto contemporâneo de uma certa cultura que pode ser a midiática, brasileira, etc.

Com base nos autores, os figurinos escolhidos serão analisados nesses três níveis para uma melhor compreensão do que foi apresentado. No denotativo, a forma, as cores, o material que possivelmente foi utilizado na confecção e a composição serão descritos. No conotativo, será analisado como os elementos que compõem o figurino se relacionam com o enredo proposto. Por fim, o mítico será analisado como o figurino e o seu contexto do enredo estão presentes na cultura brasileira.

No desfile de 2019, ano em que foi campeã¹⁰, a Estação Primeira de Mangueira trouxe como enredo História para Ninar Gente Grande (figura 3), desenvolvido pelo carnavalesco o carioca Leandro Vieira.

Figura 3. Divulgação do enredo da Mangueira



Fonte: Disponível em: <https://www.riocarnaval.com/mestre-carnaval/mangueira-contara-lado-b-da-historia-do-brasil-no-carnaval-2019>. Acessado em 06/11/2019.

Formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e que desde 2016 faz parte da escola, sendo campeão na sua estreia com o enredo Maria Bethânia: A menina dos olhos de Oyá¹¹. O enredo deste ano propunha questionar as figuras públicas que se tornaram reconhecidas como “heróis” da sociedade brasileira, mas que na verdade tiram o

¹⁰ Mangueira é campeã. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/06/mangueira-e-a-campea-do-carnaval-2019-do-rio.ghtml>. Acessado em 14/04/2019.

¹¹ Vitória em 2016, com homenagem a Maria Bethânia. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/mangueira-leva-o-18-titulo-com-homenagem-bethania.html>. Acessado em 14/04/2019.

mérito de quem faz o trabalho de maior esforço em continuar mantendo o Brasil ativo, como pode ser visto em um trecho retirado do histórico sobre o enredo da agremiação.

Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado; ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis dignos de serem eternizados em forma de estátuas; ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma princesa e não do resultado de muitas lutas, conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo. (Leandro Vieira para o Abre-Alas, disponibilizado pela LIESA em 2019, p. 313)

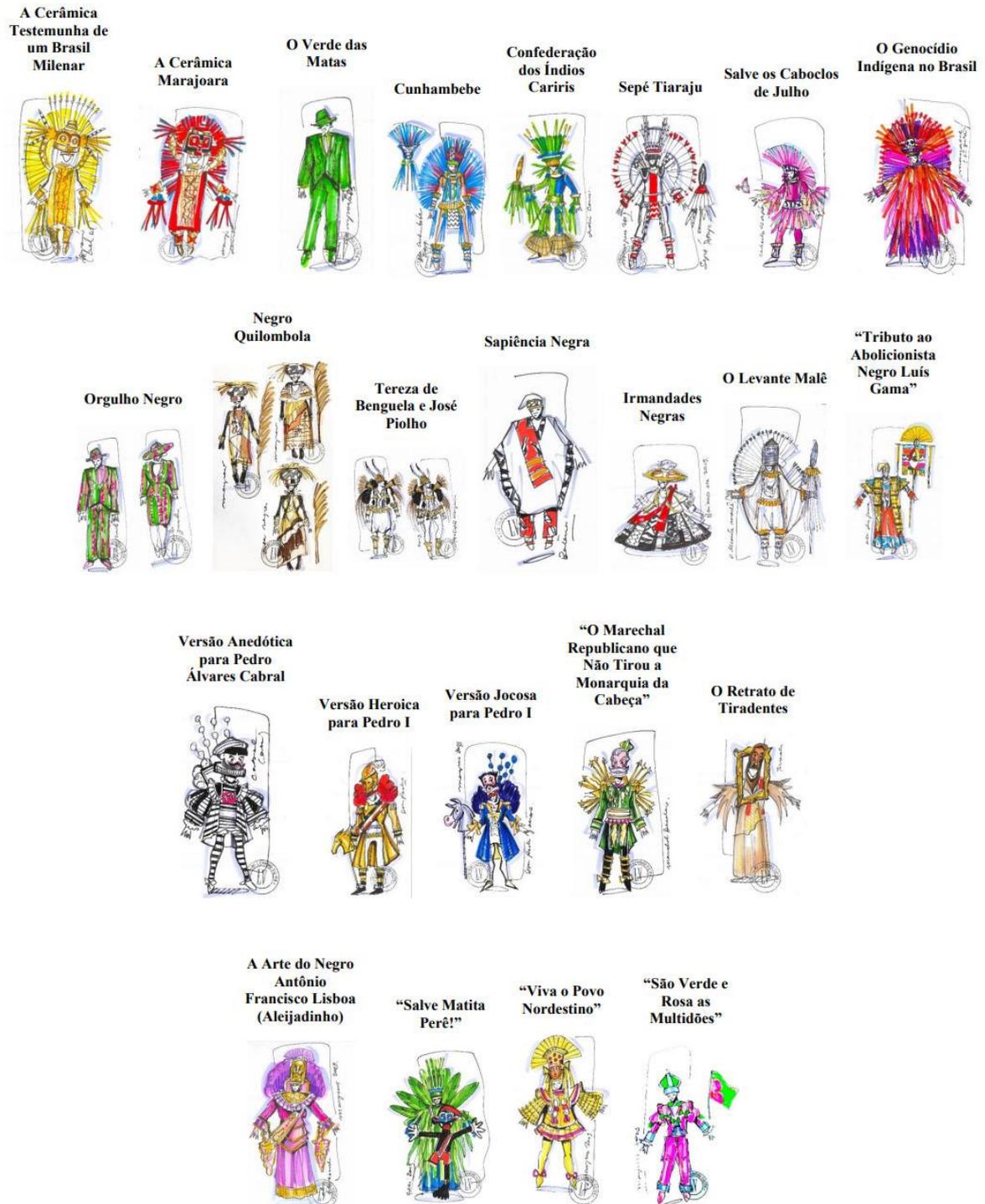
O carnavalesco Leandro Vieira também assina os figurinos da escola, segundo o livro *Abre-Alas*¹², divulgado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), o qual contém informações sobre o enredo, referências utilizadas, descrição da ordem de apresentação, alegorias, figurino, samba-enredo, entre outras informações. Os trajes deste ano trazem referências a grupos indígenas, que no Brasil habitavam antes da “descoberta do Brasil” pelos portugueses, como também ao genocídio indígena; aos negros que foram trazidos da África e, escravizados, foram forçados como principal mão-de-obra; críticas a figuras, como Dom Pedro I e Tiradentes, que são tratados como salvadores da pátria, mas que pouco fizeram comparado à outros grupos sociais; e povos nordestinos, que, segundo Leandro, o nordestino é a personificação de um povo heroico em função de sua luta secular para transpor barreiras impostas pela imensa concentração de renda que caracteriza a sociedade brasileira.

Os croquis dos figurinos das alas apresentados em ordem cronológica do desfile podem ser visualizados na figura 4. Os croquis foram retirados do livro *Abre-Alas*, disponibilizado pela LIESA¹³. Na primeira linha da figura, estão apresentados os figurinos que englobam as lutas indígenas no Brasil, apresentando riquezas culturais como a cerâmica e símbolos da resistência indígena como Cunhambebe. Após os figurinos indígenas, a história negra no Brasil é apresentada, os figurinos das alas que a compõe estão na segunda linha. Na terceira linha, os figurinos das alas satíricas. Já na quarta linha está a finalização do desfile, celebrando personalidades negras como Aleijadinho, o povo nordestino e a história do Saci Pererê, personagem folclórico da cultura popular brasileira.

¹² Livro *Abre-Alas* da segunda-feira. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acessado em 14/04/2019.

¹³ Livro *Abre-Alas* da segunda-feira. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acessado em 14/04/2019.

Figura 4. Croquis dos figurinos das alas em ordem de apresentação



Fonte: croquis presentes no livro Abre-Alas de segunda-feira, disponibilizado pela LIESA, e montagem realizada pelo autor. Livro Abre-Alas disponível em:

http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acessado em 14/04/2019. Acessado em 06/04/2021.

Responsável por enredos críticos, o carnavalesco Leandro Vieira já trouxe personagens marginalizados¹⁴, críticas a medidas governamentais¹⁵ e até teve suas criações vetadas de serem apresentadas¹⁶. Para o presente trabalho as alas escolhidas para estudo dos figurinos e suas relações com o contexto histórico-socio-culturais que pretendem estar inseridas são O Genocídio Indígena no Brasil (figura 5) e Tributo ao abolicionista Negro Luís Gama (figura 12).

¹⁴ Enredo sobre o mercado popular para a Caprichosos de Pilares. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2015/noticia/2015/02/irreverencia-e-critica-marcam-desfile-da-caprichosos-de-pilares.html>. Acessado em 14/04/2019.

¹⁵ “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco”, enredo crítico a medida do Crivella, prefeito do Rio de Janeiro, no corte dos investimentos públicos a escolas de samba. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/enredo-da-mangueira-para-2018-critica-corte-de-verbas-feito-por-crivella-21560954.html>. Acessado em 14/04/2019.

¹⁶ Pressão da Igreja faz com que tripé Cristo-Oxalá seja retirado do desfile das campeãs em 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/pressao-da-igreja-faz-mangueira-tirar-cristo-oxala-da-avenida/>. Acessado em 14/04/2019.

5 ANÁLISE DOS FIGURINOS APRESENTADOS

5.1 O Genocídio Indígena no Brasil

Por ordem cronológica de apresentação do desfile, a primeira ala a ser analisada é a O Genocídio Indígena no Brasil, apresentada como a ala 8 na sequência do desfile, precedendo a alegoria cujo nome é O Sangue Retinto por trás do Herói Emoldurado. A ala a ser estudada compõe o segundo setor do desfile, nomeado como Heróis de Lutas Inglórias. Segundo o carnavalesco Leandro Vieira, esse setor quer dar luz a personagens que não são devidamente reconhecidos nos livros de história, por não serem os vencedores, mas que resistiram através de fugas, guerras e até mesmo suicídio para a manutenção da cultura indígena. Personagens estes que conseguiram se organizar, formando lideranças e, que apesar de quase a dizimação, as derrotas não anularam a importância das lutas.

Desde a chegada dos portugueses no território brasileiro, a população indígena reduziu drasticamente, passando de um número estimado de 3 milhões no ano de 1500 (representando 100% da população) para 817.962 em 2010 (representando 0,26% da população), segundo o censo demográfico nacional realizado pelo IBGE¹⁷. Além disso, os indígenas só foram incluídos no censo em 1991. Segundo Marcílio (2004 *apud* OLIVEIRA, FREIRE, 2006, p.23), a população indígena reduziu rapidamente por conta das guerras de conquistas, extermínio, escravização e pelo contágio de doenças, como a varíola, sarampo e tuberculose. Além das mortes, a cultura indígena não foi respeitada.

De acordo com Oliveira e Freire (2013), a população indígena era dividida em dois grupos: os aliados e os inimigos. Os que se tornavam aliados dos portugueses necessitavam ser convertidos à fé cristã, enquanto os “índios bravos” deviam ser subjugados militar e politicamente de forma a garantir o seu processo de catequização, resultando em grandes deslocamentos dos povos.

No desfile, as alas que compõe o setor e antecedem a ala O Genocídio Indígena representam algumas das forças de resistência desses povos como Cunhambebe¹⁸, um dos

¹⁷ Dados disponibilizados pela FUNAI. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao?limitstart=0#>. Acessado em 20/09/2020.

¹⁸ O grande fator de notoriedade de Cunhambebe é a sua capacidade de travar alianças, fazendo surgir certo tipo de centralização política através de influência supralocal, ou seja, que transcendia a sua aldeia. Disponível em: <http://www.leah.inhis.ufu.br/node/355>. Acessado em 20/09/2020.

líderes da Confederação dos Tamoios, e Sepé Tiarajú¹⁹, um dos líderes da Guerra Guaranítica. Além da Confederação dos Índios Cariris, resistência indígena dos povos Tapuia, presentes no sertão nordestino, contra o estabelecimento colonial²⁰, e a Guerra de Independência da Bahia que contou com a presença dos caboclos, índios e mestiços que lutaram pela independência. A ala O Genocídio Indígena vem então para simbolizar e mostrar o extermínio de povos, cultural e de crenças. Após esta ala, o carnavalesco propõe uma crítica a monumentos erguidos em homenagem a genocidas como os bandeirantes no Monumento às Bandeiras que ganharam honra através de extermínio de povos²¹.

A análise do figurino da ala O Genocídio Indígena no Brasil nos ajuda a compreender melhor aspectos presentes no figurino simbolicamente, como as cores, formas e alusões a materiais utilizados em diferentes culturas indígenas presentes no Brasil.

Figura 5. Figurino da ala e vista aérea da ala O Genocídio Indígena no Brasil



Fonte: foto à esquerda foi obtida por captura de tela nos *stories* do *Instagram* do carnavalesco Leandro Vieira (@_leandrovieirarj), foto à direita está disponível em: https://www.carnavalesco.com.br/wp-content/uploads/2019/03/Mangueira_Desfile2019_121-630x420.jpg, acessado em 29/03/2020.

¹⁹ Sepé Tiaraju foi um chefe indígena dos Sete Povos das Missões Orientais do Uruguai (território hoje integrado ao estado do Rio Grande do Sul) que virou herói para seu povo. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/Sepé-Tiaraju/483559>. Acessado em 20/09/2020.

²⁰ A resistência indígena aos portugueses nos sertões deu-se através do que ficou historicamente conhecido como a Guerra dos Bárbaros ou Confederação dos Cariri que durante muitos anos, reuniu e deu unidade de ação às investidas guerreiras das nações Tapuia contra o estabelecimento colonial. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwii8ML9t_jrAhUnHLkGHTSHCVEQfjARegQIBxAB&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufrn.br%2Fmnome%2Farticle%2Fdownload%2F16062%2F10840%2F&usg=AOvVaw0BJvFf8zLoEv85m1_sO34P. Acessado em 20/09/2020.

²¹ “Monumento às Bandeiras homenageia aqueles que nos massacraram”, diz liderança indígena. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/>. Acessado em 20/09/2020.

Nessa ala, segundo o carnavalesco da Estação Primeira de Mangueira, Leandro Vieira, para o livro *Abre-Alas*²², está representado o genocídio do povo indígena que existia aqui no Brasil quando os portugueses chegaram para colonizar, que ao invés de “descobrimento” foi uma “invasão” em que os colonizadores portaram armas, impuseram um Deus, dizimaram e destruíram. Para Vieira, é necessária a quebra da romantização de que houve um “encontro” de culturas, cobrindo um massacre dos povos que aqui habitavam, como mostrado anteriormente. Ainda, segundo o carnavalesco, para representar a questão, o figurino da ala apresenta uma lúdica visão permeada pelo macabro simbolismo da morte²³.

É possível observar a partir da figura 5 que o figurino dessa ala é composto por um elemento de cabeça circular que é composto por uma caveira, com um piercing transversal no nariz, e penas de acetato²⁴. A vestimenta é composta por tecidos que parecem franjas, também há um esplendor com penas de acetato, não há sandálias. O traje parece ser leve e com fluidez. As cores presentes são rosa, laranja, violeta, preto, vermelho e branco. Através do croqui (figura 6) feito pelo carnavalesco para o figurino da ala, também é possível ver a proposta do figurino e a presença dos elementos que o compõe e as cores.

Figura 6. Croqui da ala O Genocídio do Povo Indígena



Fonte: obtido no livro *Abre-Alas da segunda-feira* (04/03/2019) na página 350. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acessado em 30/03/2020.

²² Livro *Abre-Alas da segunda-feira*. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acessado em 14/04/2019.

²³ Essa opinião é feita no livro *Abre-Alas do Carnaval de 2019 da segunda-feira* (04/03/2019) na página 350, onde o carnavalesco escreve o que a ala representa para a construção do enredo. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acessado em 29/03/2020.

²⁴ O comentarista de carnaval Wallace Safra comentou sobre o uso de penas artificiais e de acetato. Disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/desfile-mangueira-2019/>. Acessado em 29/03/2020.

O formato do elemento de cabeça remete a um cocar de penas. De acordo com o Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (IPECE), através da publicação Sentir-Pensar-Fazer: Artesanatos Indígenas no Ceará, o cocar faz parte da cultura indígena, é através do cocar que o índio se identifica. Além disso, segundo a reportagem da Tv Anhanguera²⁵, os cocares vão além da estética, eles transmitem valores entre gerações. Os cocares também representam força, poder, o ciclo da vida e a ligação dos índios com a natureza, através das penas utilizadas, referência que foi utilizada para justificar a utilização no figurino, ou outros materiais como cipó e palha. As penas além da referência natural ao seu uso no cocar, no figurino trazem altura e cores, auxiliando na estética da ala.

A caveira com um piercing no nariz também compõe o elemento de cabeça. Segundo Gómez-Gutiérrez (2011), as civilizações antigas da mesoamérica eram politeístas e os deuses da morte estavam representados por meio de caveiras, como o deus da morte dos maias (*Yum Kimil*) que era representado por um corpo humano esquelético. Anatomicamente, de acordo com Fiori e Contani (2011), a caveira é dividida em duas partes: o crânio e a mandíbula. Além disso, a sociedade globalizada tende a associar a sua imagem à morte. O piercing na caveira encontra referências entre algumas tribos indígenas brasileiras, como os Yanomami. Observando o uso do piercing pelas mulheres Yanomamis presentes na figura 7, é possível observar que há uma referência no desenvolvimento do figurino com a realidade do uso de piercings por tribos indígenas.

Figura 7. Índios ianomâmis



Fonte: captura de tela realizada em 3:14 da reportagem disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HPFIMbX5c9Y> realizada pelo Instituto Socioambiental sobre a grave situação do garimpo na Terra Indígena Yanomami (Roraima). Acessado em 29/03/2020.

²⁵ Reportagem apresentada pela Tv Anhanguera sobre o significado do cocar para etnias indígenas. Disponível em: <http://g1.globo.com/to/tocantins/videos/t/todos-os-videos/v/veja-qual-o-significado-do-cocar-para-as-etnias-indigenas/4566606/>. Acessado em 29/03/2020.

Em uma análise denotativa, as cores do elemento de cabeça são violeta, laranja, rosa, vermelho, preto e branco. O branco está presente na caveira. O osso tem uma cor próxima ao branco, por isso o branco foi utilizado como a cor para estar presente na caveira. Além disso, de acordo com Heller (2013), em *A Psicologia das Cores*, o branco é destituído de cor, tornando-se o branco do luto para a interpretação oriental. A vestimenta de luto branca pertence à ideia religiosa da reencarnação, que não encara a morte como a despedida final do mundo. O preto também está relacionado ao luto. Segundo a mesma autora, quanto mais o pensamento religioso desaparece, mais o preto fica oficializado como cor do luto. Fazendo a relação entre o denotativo e o conotativo, em um contexto cultural indígena, o ritual de luto Yanomami, o *Reahu*, os índios que participam usam uma braçadeira na cor preta, como é possível ver na figura 8. Em reportagem realizada sobre o ritual *Reahu*²⁶, alguns usam penas coloridas de araras na braçadeira.

De acordo com Ramalho (2008), há também o tingimento do rosto dos parentes do ente falecido com a cor preta que é conseguida através do carvão quando misturado a lágrimas, é a primeira marca do luto. Primeiramente, eles tingem a face com manchas da cor marrom e, em seguida, criam uma outra camada negra. Ainda segundo o autor, as mulheres portarão esse sinal de luto durante meses ou até anos, em algumas regiões os homens também usam essa marca de luto.

Figura 8. A dança solitária do Reahu, o ritual das cinzas, na aldeia ianomâmi de Ariabu



Fonte: foto disponível em <http://g1.globo.com/globoreporter/0,,MUL1242209-16619,00-CONFIRA+IMAGENS+EXCLUSIVAS+DOS+BASTIDORES+DA+GRAVACAO+NA+AMAZONIA.html>. Acessado em 30/03/2020.

²⁶ O ritual do luto dos índios ianomâmis. Contra a dor do luto, pintura no rosto e dança sagrada. O tempo de uma vida inteira na floresta se foi para um deles. A saudade é cerimônia e também rotina para quem vive em lugares tão esquecidos. Reportagem exibida em 24/07/2009. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1088468/>. Acesso realizado em 30/03/2020.

As cores violeta, laranja, rosa e vermelha que, além do elemento de cabeça, também estão presentes na vestimenta e no esplendor, compõem as cores do figurino. De acordo com Gonçalves (2011), genericamente, as cores quentes são aquelas que se encontram entre o amarelo e o vermelho, já as cores frias são as que se situam entre o verde e o violeta, passando pelo azul. O verde e o violeta podem ser considerados cores transicionais dependendo da cor primária que predomina na sua composição. Ainda segundo Farina (2006), as cores quentes parecem nos dar uma sensação de proximidade, calor, densidade, opacidade, secura, além de serem estimulantes. Em contraposição, as cores frias parecem distantes, leves, transparentes, úmidas, aéreas, e são calmantes.

Dissecando as cores separadamente, primeiramente, o violeta, de acordo com Heller (2013), o violeta é a cor mais íntima do arco-íris, ele se transmite ao invisível ultravioleta. Assim, o violeta marca a fronteira do visível com o invisível. Antes de cair a noite, o violeta é a última cor que antecede a escuridão total. O limiar entre o visível e o invisível, representado por esta cor, pode estar relacionado à vida e à morte, significando a sua presença no figurino. Ainda segundo a autora, na simbologia indiana, o violeta é a cor da metempsicose, a transmigração das almas.

Heller (2013) afirma que o laranja é a cor da transformação e é uma cor simbólica tanto para o budismo quanto para o confucionismo, religiões fortes na Índia e na China. Essa cor está presente nos trajes dos monges dessas religiões. O tingimento laranja pode ser feito através do açafraão e urucum, elementos naturais. Para Farina (2006), no budismo, a cor laranja é signo de iluminação e representa o grau supremo de perfeição e para o confucionismo o poder terreno e o poder espiritual estão unidos.

A cor rosa pode estar relacionada ao sentimentalismo e aos milagres, segundo Heller (2013). De acordo com a autora, o rosa tem ligação com os sonhos, otimismo e é irrealista, pode ser também relacionada com milagres quando usada como cor em pinturas da Idade Média que retratavam o modo de vida dos santos.

O vermelho, como a mais forte das cores, é a cor da força, da vida. A cor vermelha está relacionada com o sangue. Para muitas culturas, o sangue é o domicílio da alma. Sacrifícios de sangue eram comuns em todas as religiões antigas (Heller, 2013). O vermelho também tem referência com energia e fluxo, além de acolhimento, alimentação e, na cultura cristã, o vermelho de sangue é o que dá vida, purifica e santifica (Farina, 2006).

Em uma análise denotativa, todas essas cores que estão presentes no figurino se relacionam com a morte, vida, energia, sonhos, mistérios, alma e ao sensível, termos que estão relacionados a essa passagem mística entre a vida e a morte. No contexto indígena, algumas tribos indígenas brasileiras, como as da região do Xingu, exibem essas cores em ritual em homenagem aos mortos ilustres²⁷. O *Kuarup* é o nome desse ritual que corresponde à cerimônia de finados. Para os indígenas que realizam esse ritual, os mortos não querem ver os vivos agindo de forma triste ou feia, é possível ver a indumentária indígena utilizada nesse ritual nas figuras 9 e 10, com imagens do ritual em lembrança aos falecidos. Assim, é possível observar a presença do laranja, rosa, vermelho, preto e branco. O violeta foi utilizado pelo carnavalesco provavelmente como referência ao místico. O uso dos cocares e penas também são possíveis de observar.

Figura 9 e 10. Fotos do ritual *Kuarup* na aldeia Yawalapiti no Alto Xingu



Fonte: fotos disponíveis em: <http://www.etc.com.br/noticias/colaborativo/2014/08/kuarup-2014-saiba-com-acontece-o-culto-aos-mortos-no-alto-xingu>. Acessado em 30/03/2020.

²⁷ O *Kuarup* é uma festa para celebrar a memória dos mortos. Disponível em: <http://www.museudoindio.gov.br/educativo/pesquisa-escolar/968-o-kuarup-e-uma-festa-para-celebrar-a-memoria-dos-mortos>. Acessado em 30/03/2020.

As tiras de tecido colorido (laranja, vermelho, rosa e violeta) utilizadas para compor o figurino, principalmente no corpo, podem encontrar referência de forma lúdica com o uso de saiotos, tangas ou cintos que são as indumentárias mais comuns aos índios brasileiros “não civilizados” ou com pouco contato com a sociedade²⁸. Essas indumentárias podem ser feitas de penas de animais, folhas de planta, entrecasca de árvores, sementes ou miçangas, geralmente elementos naturais. É possível observar na figura 11 a utilização do saiote confeccionado com palha de buriti, além de elementos no punho e na panturrilha feitos com palha tingida, por índios da aldeia Itxalá. Pela figura, é possível induzir que essas peças criam um movimento fluido semelhante ao das tiras de tecido utilizadas no figurino da ala. A partir da liberdade criativa que o carnavalesco tem ao criar o figurino, ele se permitiu exagerar e aumentar o volume dessas peças.

Pela figura 11, é possível inferir que há uma referência ao esplendor utilizado no figurino. A forma das penas de acetato utilizadas se assemelha as penas naturais utilizadas pelos índios. A escolha por não usar sandálias no figurino também tem referência aos indígenas.

Figura 11. Índios da aldeia Itxalá em ritual *Hetohoky*



Fonte: foto disponível em: <https://www.santaterezinha.mt.gov.br/Noticias/Apos-varias-decadas-a-aldeia-itxala-volta-a-realizar-a-festa-mais-importante-do-povo-karaja-em-santa-52/>. Acessado em 31/03/2020.

²⁸ Trajes e adornos de índios brasileiros. Lúcia Gaspar. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=833&Itemid=1. Acessado em 31/03/2020.

5.2 Tributo ao Abolicionista Negro Luiz Gama²⁹

A próxima ala a ser analisada faz parte do terceiro setor do desfile: “Nem do céu, nem das mãos de Isabel”. Nesse setor, o carnavalesco tem como propósito reforçar o protagonismo negro nas lutas individuais e feitos históricos, como os realizados por José Piolho, Tereza de Benguela, Esperança Garcia, Manoel Congo, Marianna Crioula, Acotirene e Luiz Gama.

A ala Tributo ao abolicionista negro Luiz Gama é a de número 15 na ordem de apresentação do desfile. Esta ala é um tributo a Luiz Gama (Bahia, 1830 – São Paulo, 1882), poeta, jornalista e advogado. Filho de uma africana, natural da Costa da Mina (litoral da África Ocidental que atualmente compreende Gana, Togo, Benim e Nigéria), e de um pai fidalgo pertencente a uma das principais famílias da Bahia de origem portuguesa, foi vendido ainda criança como escravo, indo para São Paulo - escravizado - e, ao longo de quarenta e dois anos, tornou-se um ilustre cidadão.

Sud Mennucci, ao ingressar na Academia Paulista de Letras em 1929, ocupou a cadeira de número 15, a qual tinha como patrono Luiz Gama. Assim, Mennucci pesquisou dados e informações que o permitissem fixar a fisionomia do homem que dava nome à poltrona³⁰. No livro *O Precursor do Abolicionismo no Brasil (Luiz Gama)* de 1938, escrito por Sud Mennucci, há um trecho que resume a trajetória do Luiz Gama.

De miserável, moleque, engeitado e escravizado pelo próprio pai, ascendera, num esforço sobrehumano, de que ha alguns outros exemplos, no Brasil, embora nenhum com o mesmo relevo nem com a mesma intensidade, e subira até essa consagração pública. Quarenta e dois anos de vida laboriosa, obstinada, tenaz, e da qual os primeiros tempos foram, sem a mínima hipérbole, infernais, tinham feito do humilde negrinho que galgara a pé, a Serra do Cubatão, na escalada de Santos para São Paulo, a hercúlea envergadura do homem, ao mesmo tempo, mais amado e mais temido da Capital Província bandeirante.

Tinha-o elevados a essas alturas a sua insaciavel, a sua inextinguível, a sua indosalteravel sêde de justiça. Póde representar-se a vida inteira de Luiz Gama como duas mãos tendidas para o alto, no clamor incessante do respeito pelos direitos humanos. (*sic*) (Sud Mennucci, *O Precursor do Abolicionismo no Brasil*, p. 12)

²⁹ Em alguns lugares também é possível encontrar o nome como Luis Gama. O carnavalesco Leandro Vieira utiliza Luis Gama quando se refere ao escritor. Porém, aqui será utilizado Luiz Gama como Sud Mennucci se refere no seu livro *O Precursor do Abolicionismo no Brasil (Luiz Gama)*.

³⁰ Narração realizado pelo Sud Mennucci para o seu livro *O Precursor do Abolicionismo no Brasil (Luiz Gama)* de 1938. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/201/1/119%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acessado em 15/01/2021.

Em carta endereçada a Lucio de Mendonça, fundador da Academia Brasileira de Letras³¹, Luiz Gama relata sua vivência desde sua infância, escravizado e vendido pelo pai, até quando chegou a vida adulta, alfabetizando-se, sua vida militar, tornando-se funcionário público na secretaria de polícia, chegando a sua demissão do serviço público devido a participação no Partido Liberal e por defender seus ideais, promovendo processos em favor de pessoas livres escravizadas.

A turbulência consistia em fazer eu parte do Partido Liberal; e, pela imprensa e pelas urnas, pugnar pela vitória de minhas e suas ideias; e promover processos em favor de pessoas livres criminosamente escravizadas; e auxiliar licitamente, na medida de meus esforços, alforrias de escravos, porque detesto o cativo e todos os senhores, principalmente os Reis (*sic*) (Luiz Gama em carta endereçada a Lucio de Mendonça. Sud Mennucci, O Precursor do Abolicionismo no Brasil, p. 25)

Segundo o Luiz Gama, nesta mesma carta, ele se diz responsável por libertar mais de quinhentos escravos.

Desde que fiz-me soldado, comecei a ser homem; porque até os 10 anos fui criança; dos 10 aos 18, fui soldado.

Fiz versos; escrevi para muitos jornais; colaborei em outros literários e políticos, e redigi alguns.

Agora chego ao período em que, meu caro Lucio, nos encontramos no 'Ipiranga', á rua do Carmo, tu, como tipógrafo, poeta, tradutor e folhetinista principiante; eu, como simples aprendiz-compositor, de onde saí para o fôro e para a tribuna, onde ganho o pão para mim e para os meus, que são todos os pobres, todos os infelizes; e para os míseros escravos, que, em número superior a 500, tenho arrancado ás garras do crime. (*sic*) (Luiz Gama em carta endereçada a Lucio de Mendonça. Sud Mennucci, O Precursor do Abolicionismo no Brasil, p. 26)

A abolição da escravidão no Brasil muitas vezes é reduzida a assinatura da Lei Áurea, em 1888, pela Princesa Isabel. A autora Quadros (2017), em uma das suas vivências nas aulas de capoeira, destaca uma música que critica a exaltação da Princesa Isabel na abolição.

Dona Isabel que história é essa // Dona Isabel que história é essa, oiá iá // de ter feito abolição // de ser princesa boazinha que libertou a escravidão // eu tô cansado de conversa, estou cansado de ilusão // abolição se fez com sangue, que inundava esse país // que o negro transformou em luta // cansado de ser infeliz. // Abolição se fez bem antes // e ainda há por se fazer agora // com a verdade da favela // e não com a mentira da escola. // Dona Isabel chegou a hora // de se acabar com essa maldade // de se ensinar aos nossos filhos // o quanto custa a liberdade. // Viva Zumbi nosso rei

³¹ Lúcio de Mendonça (Lúcio Eugênio de Meneses e Vasconcelos Drummond Furtado de Mendonça), advogado, jornalista, magistrado, contista e poeta, nasceu em Piraí, RJ, em 10 de março de 1854, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 23 de novembro de 1909. Foi o fundador da Academia Brasileira de Letras. Ao escolher o poeta Fagundes Varela como patrono, coube-lhe a cadeira n.º 11. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lucio-de-mendonca/biografia>. Acessado em 20/01/2021.

negro // que fez-se herói lá em Palmares // viva a cultura desse povo // a liberdade verdadeira // que já corria nos quilombos // e já jogava capoeira // Iê viva Zumbi // Iê viva Zumbi, Camará (coro) // Iê rei de Palmares // Iê rei de Palmares, Camará (coro) // Iê libertador // Iê libertador, Camará (coro) // Iê viva meu Mestre // Iê viva meu Mestre, Camará (coro) // Iê quem me ensinou // Iê quem me ensinou, Camará (coro) // Iê a capoeira // Iê a capoeira, Camará (coro)³²

Outros autores também destacam a participação dos negros no processo de abolição, através dos escravizados revoltosos e os processos judiciais envolvendo escravizados e senhores. Azevedo (1987) critica a forma como alguns estudos sobre a abolição dão créditos aos abolicionistas brancos, como se a própria luta dos escravizados não fosse política, impossibilitada de consciência de classe. Segundo a autora, as lutas cotidianas, não coordenadas, estão entre as primeiras preocupações da classe dominante, pois põe em risco o interesse desta classe, assim, medidas diretas e indiretas são postas para que as lutas fossem controladas.

Azevedo (1987) cita as lutas cotidianas dos escravizados nas décadas de 1860 e 1870 as quais ganham repercussão que individualmente ou em pequenos grupos revoltavam-se, matavam os escravistas e se apresentavam espontaneamente às autoridades, como se julgassem com o direito de matar quem os oprimia. Para a autora, a resistência negra estava ganhando mais destaque no ambiente escravagista do que nas fugas e quilombos.

Outra estratégia de resistência dos escravizados era através dos instrumentos legais que eram permitidos. Chalhoub (1990) cita alguns casos que os escravizados denunciavam seus senhores por conta de maus tratos e negociações de compra e venda de cativos, quando o proibido o tráfico internacional de escravizados, o tráfico interprovincial trazia escravizados da região nordeste para trabalhar no Sudeste, muitos desses cativos vendidos não trabalhavam em grandes plantações do nordeste e sim eram de áreas urbanas ou de regiões agrícolas não voltadas para a exportação. O autor afirma que os escravizados pensavam e agiam segundo premissas próprias, elaboradas na experiência de muitos anos de cativo, nos embates e negociações cotidianas com os senhores e seus agentes.

Eles aprenderam a fazer valer certos direitos que, mesmo se compreendidos de maneira flexível, eram conquistas suas que precisavam ser respeitadas para que seu cativo tivesse continuidade: suas relações afetivas tinham de ser consideradas de alguma forma; os castigos precisavam ser moderados e aplicados por motivo justo; havia formas mais ou menos estabelecidas de os negros manifestarem suas

³² Música intitulada Dona Izabel, pelo Mestre João Pequeno. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qy8nP5ykHfG>. Acessado em 24/01/2021.

preferências no momento decisivo da venda. Bonifácio, Bráulio e Felicidade fundamentaram suas ações em um ou mais desses pontos, e não é possível entender as atitudes que tomaram apenas a partir da racionalidade de outros.

É nesses processos movidos dos escravizados contra seus senhores que Luiz Gama participava atuando em favor dos escravizados. Assim, sua luta diária no processo de libertação merece reconhecimento e destaque. O carnavalesco Leandro Vieira faz um tributo em uma das alas para essa luta diária do Luiz Gama que auxiliou na libertação de escravizados.

Para o carnavalesco, as questões ligadas à luta negra pela liberdade³³ foram diminuídas de maneira a dar a Princesa Isabel a notoriedade da abolição. Pouco é retratado o papel das lutas dos negros pelo fim da escravidão e, menos ainda, é mencionada a participação ativa de negros intelectuais em meio ao movimento abolicionista pré-1888. Um desses negros intelectuais foi Luíz Gama, advogado e jornalista, que foi símbolo do movimento abolicionista em São Paulo. De acordo com Leandro Vieira, o figurino da ala exalta a estética negra³⁴ e presta homenagem ao negro Luiz Gama ao estampar sua imagem no estandarte que serve como adereço de mão.

Figura 12. Figurino da ala e vista aérea da ala Tributo ao abolicionista negro Luiz Gama



Fonte: foto à esquerda disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/confira-as-fantasia-comerciais-e-de-composicao-da-mangueira/>. Acesso em 05/10/2019. Foto à direita disponível em:

³³ Essa é opinião é feita no livro Abre-Alas do Carnaval de 2019 da segunda-feira (04/03/2019) nas páginas 361 e 362, onde o carnavalesco escreve o que a ala representa para a construção do enredo. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acessado em 29/03/2020.

³⁴ Essa é opinião é feita no livro Abre-Alas do Carnaval de 2019 da segunda-feira (04/03/2019) nas páginas 361 e 362, onde o carnavalesco escreve o que a ala representa para a construção do enredo. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acessado em 29/03/2020.

https://www.carnavalesco.com.br/wp-content/uploads/2019/03/Mangueira_Desfile2019_146-630x420.jpg.
Acesso em: 29/03/2020.

Na figura 12, o figurino desta ala é composto por um elemento de cabeça semelhante a uma boina, nas cores preto e branco, com miçangas. O traje é composto por tecidos estampados, de caimento aparentemente estruturado, formado por um vestido e um casaco. Há a presença de uma sapatilha como calçado. As cores presentes são o amarelo, laranja, azul, branco e preto. Como adereço de mão há a presença de um estandarte também estampado e composto com búzios, penas e a imagem do Luiz Gama. O figurino também conta com adereços no pescoço confeccionados com búzios e outros artigos, semelhante a um dente de elefante reduzido e cabaças. Através do croqui (figura 13), feito pelo carnavalesco para o figurino da ala, é possível ver a proposta do figurino e a presença dos elementos que o compõe e as cores.

Figura 13. Croqui da ala Tributo ao abolicionista negro Luiz Gama



Fonte: obtido no livro *Abre-Alas da segunda-feira* (04/03/2019) na página 361. Disponível em: <http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf>. Acessado em 30/03/2020.

Iniciando a análise do figurino apresentado, o elemento de cabeça é semelhante ao *Fila Gobi*³⁵, tradicional chapéu *Yoruba*. Ele tem a parte superior maleável, permitindo que o tecido seja posto para um dos lados ou arrumado de alguma outra forma a depender do círculo social. O fotógrafo nigeriano, Lakin Ogunbanwo, utiliza seu trabalho como forma de trazer a moda e a cultura no centro das atenções. Segundo ele, para os homens nigerianos, o chapéu adiciona

³⁵ O termo *Fila* se refere aos tradicionais chapéus da cultura *Yoruba* e o termo *Gobi* é referente ao tecido que é maleável na parte de cima do chapéu. Essa parte pode ser posicionada de várias maneiras. Alguns grupos acreditam que quando o *Gobi* está caído para a esquerda, significa para os outros que o usuário é solteiro. Já quando está para a direita, significa que é casado. Existem também outras intenções ao posicionar o volume do chapéu a depender de qual grupo social está inserido. Disponível em: <https://www.segilolasalami.co.uk/how-to-tilt-your-fila/>. Acessado em 07/03/2021.

confiança, como uma coroa pessoal. Além disso, foi somente quando ele saiu da África Ocidental que ele pode perceber a importância que a sua cultura dava aos acessórios de cabeça³⁶. É possível observar uma das suas fotografias na figura 14 na qual está presente um chapéu semelhante ao presente no desfile.

De acordo com Arnoldi e Kreamer (1995), a cabeça tem papel central na construção do indivíduo. Por exemplo, entre os *Yorubas* na Nigéria, a cabeça é o assento do *ori* (destino pessoal ou orixá pessoal). Para outras culturas, como os *Kaguru* na Tanzânia, o topo da cabeça deve ser respeitado, portanto deve evitar que outras pessoas toquem. Assim, o adorno de cabeça ganha destaque em culturas africanas. Esses elementos são geralmente utilizados para transformar a cabeça e o corpo em um elemento cultural. Eles podem representar o pertencimento a algum grupo religioso, pode representar mudanças na vida de quem usa e também expressa valores étnicos, gênero ou profissão, como também opção por algum estilo estético.

Figura 14. Exemplo de *Fila Gobi*



Fonte: fotografado por Lakin Ogunbanwo. Disponível em: https://www.vogue.com/article/photographer-lakin-ogunbanwo-hat-series-nataal-new-african-photography-exhibition?mbid=social_onsite_pinterest. Acessado em 07/03/2021.

O *Fila* presente no desfile é adornado com búzios. Segundo Pereira (2014), o búzio pode ser utilizado de duas maneiras: no Ifá (oráculo adivinhatório que pode ser jogado com búzios ou com sementes do dendê) ou como adorno. O búzio também tem outras denominações como

³⁶ O fotógrafo Lakin Ogunbanwo expõe em uma série de fotos a variedade de chapéus presentes na cultura nigeriana. A variedade de chapéus representa vários significados, sendo uma herança cultural e representando aspectos sociais. Disponível em: https://www.vogue.com/article/photographer-lakin-ogunbanwo-hat-series-nataal-new-african-photography-exhibition?mbid=social_onsite_pinterest. Acessado em 07/03/2021.

Cauri, Caurim ou Eyó e o nome científico à espécie, *Monetaria moneta*, refere-se ao seu uso histórico como moeda.

Figura 15. A posição deitada e em pé dos búzios (*Monetaria moneta*)

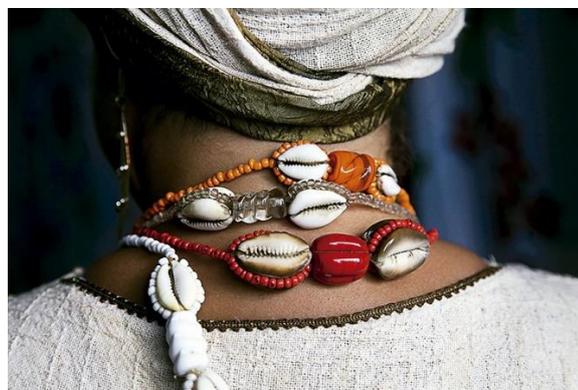


Fonte: PEREIRA, Rodrigo. Espaço e cultura material em Casas de Candomblé no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) Museu Nacional da Quita da Boa Vista (UFRJ). 2013.

Como adorno, ainda segundo Pereira (2014), os búzios podem ser utilizados em roupas, armas de orixás, joias e assentamentos de orixás. A origem natural desses artefatos faz com que eles possuam energia, por isso a utilização como adornos. No figurino, além do chapéu, os búzios também são utilizados no colar e no estandarte como adorno, em uma versão mais amplificada para facilitar a visualização por parte do público.

Como colar, os búzios e outros itens são utilizados no fio de contas. Os fios-de-conta, ou Ilequê, são convencionalmente feitos de palha-da-costa, sendo substituídos pelo cordão de algodão ou pelo náilon. Compostos por contas e, de acordo com Bellani (2005), outros objetos com funções religiosas como figa, dente de animais, esporão de galo, búzios, entre outros. As cores variam conforme a intenção, hierarquia, além de identificar os orixás. Os búzios são muito utilizados em adereços relacionados à Iemanjá, Nanã, Omolu e Exu (Lody, 2010).

Figura 16. Exemplo de fios-de-conta com búzios



Fonte: foto disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/152/fios-e-contas--simbolos-de-fe-e-protecao>. Acessado em 07/03/2021.

Na vestimenta, a escolha do carnavalesco para o figurino se assemelha a forma do *Agbádá* (em Iorubá, o nome varia para diferentes grupos étnicos como *boubou* para o *Wolof*,

no Senegal). O *agbadá* é um traje cerimonial, folgado, tradicionalmente tecidos a mão e/ou bordados, com mangas amplas e, inicialmente, utilizado pela elite na Nigéria. São utilizados sobre outras roupas e seu comprimento é abaixo do joelho. Muitos desses trajes são passados de pai para filho e são utilizados em cerimônias especiais, como casamento e funeral³⁷. É possível observar o traje sendo utilizado pelo ex-presidente nigeriano Mamadou Tandja quando visitou o ex-presidente americano George W. Bush, em 2005, na figura 17.

Figura 17. Exemplo de *Agbadá* utilizado por Mamadou Tandja



Fonte: foto disponível em: https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2005/06/images/20050613_webp45006-086-744v.html. Acessado em 10/03/2021.

O *Agbadá* já foi considerado um item de luxo sendo utilizado somente pela elite, mas atualmente este item passou a ser utilizado mais democraticamente. O tecido também influencia no caimento do vestuário, podendo ser utilizados tecidos brilhosos ou com tramas diferenciadas, por exemplo. Tecidos mais encorpados resultam em um melhor caimento e são mais duradouros, podendo ser passados de pais para filhos como a tradição. Geralmente, o traje é utilizado em conjunto com o chapéu (*Fila*, citado anteriormente) e outros acessórios, como colares, anéis ou relógios de pulso³⁸. Alguns outros exemplos de *Agbadá* podem ser observados na figura 18. Geralmente, os *Agbadás* são lisos, de cores mais sóbrias, com diferenciais de bordados localizados no torso. Não foram observados muitos modelos estampados.

³⁷ Definição do traje cerimonial (*Agbadá*), segundo o Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/650308>. Acessado em 10/03/2021.

³⁸ 7 coisas que você precisa saber sobre o Agbada se você for um homem, pela revista MOMO AFRICA. Disponível em: <https://www.momoafrica.com/7-things-you-need-to-know-about-agbada-if-you-are-a-guy/>. Acesso realizado em 10/03/2021.

No caso do figurino da ala, o carnavalesco utilizou a estamparia no *Agbadá*. A estamparia também tem uma importância para certos povos africanos. A estamparia na África data de períodos pré-coloniais, como os símbolos *Adinkras*. De acordo com Essel (2017), as roupas estampadas *Adinkras* são ancestrais do povo Asante (ou Ashanti), na região de Gana. É como um sistema não-verbal de linguagem que através dos símbolos transmite mensagens. A técnica consiste em carimbar o tecido com símbolos que possuem significados. Segundo Carmo (2016), são formas que representam ideias e mostram a relação do ser humano com o cotidiano, como sentimentos, a fauna, a flora, o comportamento, a beleza e a força. Alguns exemplos de carimbos utilizados estão presentes na figura 19.

Figura 18. Exemplos de *Agbadás*



Fonte: modelos recentes de *agbadá* 2018. Disponível em: <https://www.legit.ng/1165070-latest-agbada-styles-2018.html>. Acessado em 11/03/2021.

Figura 19. Exemplos de carimbos *Adinkra*



Fonte: Adinkra: An Epitome of Asante Philosophy and History (Adom, Asante & Kquofi, 2016).

Carmo (2016) comenta que, originalmente, os símbolos eram estampados em cor preta, mas atualmente há também estampas coloridas. Antigamente, era utilizado em ocasiões e ritos

funerários, transmitindo mensagens através dos símbolos. Porém, com a popularização do uso, passou a ser utilizado em outros momentos cotidianos. Na figura 20 é possível observar algumas tecidos com a estampa *Adinkra*.

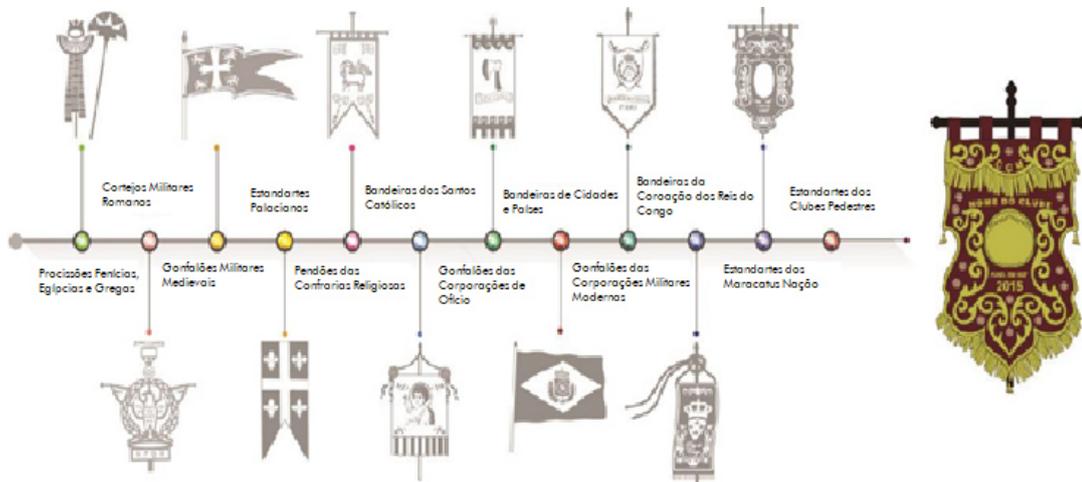
Figura 20. Exemplos de roupas *Adinkra*



Fonte: Adinkra: An Epitome of Asante Philosophy and History (Adom, Asante & Kquofi, 2016).

Além da estampa no traje do figurino da ala, o estandarte também foi estampado com uma estampa semelhante, resultando em uma melhor uniformidade na composição. O estandarte é um importante elemento histórico. O estandarte, por definição, é uma bandeira ou insígnia de uma nação, corporação militar, religiosa ou civil, agremiação política ou desportiva. Segundo Silva (2016), o estandarte foi um legado dos colonizadores portugueses, como herança da cultura medieval europeia, e ganhou espaço em cortejos e eventos públicos. Esse elemento pode estar presente em desfiles de maracatu, de escolas de samba e de frevo. O autor faz uma linha cronológica dos estandartes, desde as utilizadas em procissões fenícias, egípcias e gregas, passando pelas bandeiras de santos católicos até os estandartes dos clubes pedestres (objeto de pesquisa do autor), que é possível observar na figura 21.

Figura 21. Linha cronológica dos estandartes



Fonte: Silva (2016).

Silva (2016) desenvolve um infográfico contendo a morfologia do estandarte carnavalesco, figura 22. O estandarte apresentado no desfile possui alguns dos elementos na análise do autor, como a figura principal e o mastro.

Figura 22. Morfologia do estandarte carnavalesco



Fonte: Silva (2016).

O estandarte presente no figurino apresenta o retrato de Luiz Gama como figura principal, rodeado por cores e estampas que também estão presentes no traje, pingentes com búzios e, na parte superior, um búzio com “espadas” de acetato, elementos artísticos que, além do significado apresentado anteriormente como no colar do figurino, criam uma composição no figurino. A utilização do retrato do Luiz Gama traz sua imagem a público e gera respeito por ele, como figura central, criando uma ideia de união a partir de um símbolo.

Analisando pela ótica denotativa, as cores presentes no figurino como um todo são branco, preto, amarelo, azul (escuro e celeste) e laranja, vibrantes. As cores vibrantes estão presentes em alguns celebrações africanas e afro-brasileiras como no traje de baile de máscaras de Egungun, celebrado pela comunidade Yorubá, e na celebração Bembé do Mercado de Santo Amaro, na Bahia, essas celebrações podem ser vistas nas figuras 23 e 24, respectivamente.

No contexto de religiões de matrizes africanas, como o candomblé e a umbanda, os orixás³⁹ possuem cores que os representam. As autoras Kliemann e Souza (2018), curadoras da

³⁹ De acordo com a exposição Deuses que dançam, que teve a curadoria de Gisele Kliemann e Camila de Souza Gouveia para o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR, os Orixás de Candomblé são antigos reis e rainhas,

exposição Deuses que dançam, descrevem os orixás e suas respectivas cores. A cor de Ogum pode ser o verde ou azul-escuro (presente no figurino), é o orixá das lutas, batalhas e guerras reais ou simbólicas que ocorrem ao redor do mundo e no dia a dia de cada ser humano. As cores amarelo e preto representam Oxumarê, orixá do conhecimento e da sabedoria, do movimento, do ciclo, do infinito, da transmutação.

Já as cores azul celeste e branco representam Oxaguiã, orixá do progresso e da cultura, da vida e também da efervescência da vida, da discussão, da guerra e do avanço, da estratégia, da inteligência. Por fim, a cor laranja não está relacionada a um orixá, de acordo com os Deuses apresentados pelas autoras, mas se aproxima da cor de Ewá, o coral. Ewá é a divindade das coisas alegres e vivas, das transformações orgânicas e inorgânicas.

Figura 23. Traje de baile de máscaras de Egungun



Fonte: *Egungun Masquerade Dance Costume (ekuu egungun)*. Disponível em <https://noma.org/collection/egungun-masquerade-dance-costume-ekuu-egungun/>. Acessado em 19/03/2021.

Figura 24. Participantes da celebração Bembé de Mercado



Fonte: Celebração afro-brasileira Bembé do Mercado é registrada como Patrimônio Cultural do Brasil, fotografado por: Zeza Maria. Disponível em <http://cultura.gov.br/celebracao-afro-brasileira-bembe-do-mercado-e-registrada-como-patrimonio-cultural-do-brasil/>. Acessado em 19/03/2021.

que viveram na Terra como responsáveis pelos elementos da natureza e, ao partirem, foram divinizados, tornando-se deuses e deusas. Disponível em: http://www.mae.ufpr.br/docs/livros/catalogo_deusesquedancam_maeufpr.pdf. Acessado em 19/03/2021.

De acordo com o livro de Sud Mennucci, *O Precursor do Abolicionismo no Brasil* (Luiz Gama), na carta escrita por Luiz, ele relata que a mãe dele era pagã e sempre recusou o batismo e a doutrina cristã. Mennucci descreve que Gama também deveria ser pagão enquanto vivesse sob os cuidados da mãe, mas Gama foi batizado aos 8 anos quando já não estava sob a supervisão da mãe que acabou indo para o Rio de Janeiro em 1837. Durante a vida de Luiz Gama, como ele relata, ele insistiu em procurar a mãe em 1847, 1856 e 1861, sendo todas as tentativas falhas.

Em uma análise mítica, o figurino da ala colabora para elevar a imagem do Luiz Gama, trazer a público a história e a força política através dos atos realizados enquanto funcionário público, ações cotidianas que auxiliavam a libertação de outros negros em situação de escravidão. O *Agbadá*, traje utilizado em ocasiões importantes, junto com o *Filá Gobi* corroboram para a exaltação do escritor, composto também pelas cores vibrantes e padronagens. Os colares, fios-de-conta, trazem os búzios, também presentes no estandarte, e outros elementos para enaltecer a figura de Gama e, como símbolo de união, o estandarte agrupa todos esses pontos como forma de representar Luiz Gama como um símbolo importante na luta pela libertação dos negros escravizados.

6 CONCLUSÃO

O carnaval não é uma festa originária do Brasil, mas no país encontrou terra fértil para se manter durante anos. Originalmente, a festa pagã era celebrada por diversos povos na antiguidade para festejar a colheita, a chegada da primavera, celebrando deuses campestres, e o contexto popular evidente o qual pessoas menos favorecidas socialmente invertiam de papéis durante os cortejos. Com o catolicismo, essas celebrações foram perseguidas pela igreja, sendo reinseridas no contexto social como os últimos dias de fartura antes dos quarenta dias que antecedem a semana santa.

Com a chegada dos portugueses, algumas celebrações como o entrudo, que celebrava o início da primavera, foram inseridos na sociedade brasileira, dando origem a festas populares semelhantes a algumas conhecidas atualmente. Assim, o carnaval foi se estruturando e começou a fazer parte da cultura brasileira, movimentando a economia e convidando para o universo lúdico que o permeia. É um momento onde é possível viver a vida em excesso, deixando de lado o fardo e o castigo.

Na década de 1920, o surgimento do rádio e das músicas carnavalescas expandiram ainda mais as brincadeiras populares desse período do ano. Foi nessa época que algumas das escolas de sambas começaram a se organizar a partir de blocos pré-existentes que ocorriam em comunidades, como a Estação Primeira de Mangueira. Os desfiles de escolas de samba colaboram para construir esse mundo mágico que conta uma história ao passar, através das cores, brilhos e formas presentes nos seus figurinos e alegorias, desenvolvendo o enredo proposto que, muitas vezes, retratam elementos da cultura tais como grandes personalidades, diferentes aspectos regionais, festas populares, diversidade cultural e religiosa.

O desfile proposto pela Estação Primeira de Mangueira em 2019, “História para Ninar Gente Grande” tinha como propósito trazer à tona a história dos povos considerados “perdedores”, que estavam a margem do protagonismo dos livros de história. Os figurinos presentes nas alas têm o propósito de contar (através das formas, cores, texturas e com liberdade estética) pequenos contextos que juntos contribuem para a construção do enredo. Além disso, por se tratar de uma competição, as escolas se empenham para mostrar o melhor, embasando-se em pesquisas acerca dos enredos escolhidos. Assim, analisar os figurinos de uma escola de samba também é um estudo sobre os assuntos que rodeiam aquela temática.

O figurino de duas alas, O Genocídio Indígena no Brasil e Tributo ao Abolicionista Negro Luiz Gama, foi analisado. Além do figurino, o contexto histórico também foi estudado para que pudéssemos estar mais ambientados no que o carnavalesco Leandro Vieira tinha a nos contar.

Na ala O Genocídio Indígena no Brasil, o carnavalesco se utiliza da liberdade criativa para compor o figurino, mesclando o cocar com a caveira, elemento que simboliza a morte. Além disso, as tiras de tecido que formam o traje amplificam o movimento dos brincantes. As cores quentes presente no figurino da ala também remontam a uma força de resistência e luta que os povos indígenas precisaram ter, e ainda precisam, para sobreviverem as invasões ao seu território.

Na ala Tributo ao Abolicionista Negro Luiz Gama, Leandro Vieira traz o destaque do processo da abolição da escravatura a pequenas lutas que personalidades negras exerciam no dia-a-dia, auxiliando os seus semelhantes, personificando na figura do escritor e funcionário público Luiz Gama. O figurino trouxe elementos encontrados em culturas africanas como o *Agbadá* e o *Fila Gobi*, além do estandarte com o retrato de Luiz Gama, acrescentando um imaginário de união, e as cores vibrantes em tom de celebração.

Através da análise do figurino, o caminho para outros assuntos correlacionados e apresentados neste objeto visual foi encontrado. O figurino vai além do visual, ele traz consigo significados que podem ser desvendados e estudados no meio acadêmico, por exemplo. Na questão do desfile, todo ano (pré-pandemia), várias escolas de samba desfilavam seus enredos repletos de referências culturais através dos figurinos apresentados. Além do desfile da escola de samba, outros figurinos apresentados em outros contextos culturais, como o maracatu, o frevo, entre outros, podem ser pesquisados mais a fundo com o intuito de enriquecer essas manifestações populares e aproximar o mundo acadêmico dessas vivências populares.

REFERÊNCIAS

- ADOM, D.; ASANTE, E.A.; KQUOFI, S. 2016, 'Adinkra: an epitome of Asante philosophy and history', *Research on Humanities and Social Sciences*, vol. 6, no. 14.
- ARNOLDI, Mary Jo; KREAMER, Christine Mullen. **Crowning Achievements: African Arts of Dressing the Head**. *African Arts* 28, no. 1 (1995): 22-98.
- AZEVEDO, Célia Maria M. de. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- AZEVEDO, Douglas dos Santos; FREITAS, Ricardo Ferreira. **Os Efeitos Do Megaevento Rio Carnaval 2012 Na Sociedade**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 17., 2012, Ouro Preto. Intercom, 2012. p. 1 - 15.
- BAKHTIN, Mikhail. **La Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento**. Barcelona, Barral Editores, 1974.
- BARDIN, Laurence. *Análise do Conteúdo*. Lisboa, Portugal; Edições 70, 2009.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla P.-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BELLANI, Angélica. **Jóias inspiradas na cultura afro-brasileira Navio Negroiro**. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) – Curso de Design, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2005.
- BEZERRA, Amilcar; MIRANDA, Ana Paula Celso de. **Despindo Anna Karenina**. pragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura. Ano 4. No. 6. Semestral. 2014.
- BORGES, Vanda Lúcia de Souza. **Carnaval de Fortaleza: tradições e mutações**. 2007. 297f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2007.
- CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. **História da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra**. Salvador: Artegraf, 2016. 192 p. Disponível em: https://www.ufpb.edu.br/mphistoria/images/Dissertações/Turma_2014/Eliane_Fatima_Boa_Morte_Do_Carmo.pdf. Acesso em: 11 mar. 2021.
- CARVALHO, Marizilda de. **Criação e arte: estrutura das fantasias de escola de samba**. 2010. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71384_Criacao_e_arte_-_estrutura_das_fantasia_de_escola_de_.pdf. Acesso em: 14 abr. 2019.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro. Funarte/UFRJ. 1994.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Francisco Araujo da. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrio.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/775/8973>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

COSTA, Haroldo. **Carnaval: dos ticumbís, cucumbís, entrudo e sociedade carnavalesca aos dias atuais**. 2014. Texto disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000119.pdf>. p. 56. Acessado em 14/04/2019.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **A inversão carnavalesca**. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2402200415.htm>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

DA MATTA, R. **O que faz o brasil, Brasil?**. Rocco, 1986.

DA SILVA, Gustavo Madeiro; DE CARVALHO, Cristina Amélia Pereira. **Carnaval, Mercado e Diferenciação Social**. 2004. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

DE ROSA, A.; FARR, R. (1996). **Icon and symbol: Two sides of the coin in the investigation of social representations**. In F. Buschini & N. Kalampalikis (Eds.), *Penser la vie, le social, la nature*. Melanges en hommage à Serge Moscovici (pp. 237-256). Paris: Les Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

ESSEL, O. Q. (2017). **Deconstructing the concept of 'African print' in the Ghanaian experience**. *Africology: The Journal of Pan African Studies*, 11(1), 37-51.

ECO, Humberto, V.V. Ivanov, **Monica Rector Carnival**, Mouton Publishers, 1984
 ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 94-103.
 FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blucher. 2006.

FERREIRA, Felipe. **O Marquês e o Jegue: Estudo da fantasia para escolas de samba**. Rio de Janeiro; Altos do Glória. 1999.

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

FIGUEIREDO, N.M.A. **Método e metodologia na pesquisa científica**. 2a ed. São Caetano do Sul, São Paulo, Yendis Editora, 2007.

GÓMEZ-GUTIÉRREZ, J. **La Reacción ante la Muerte en la Cultura del Mexicano Actual**. *Investigación y Saberes*, 1(1), 2011.

IPHAN. **Arte e patrimônio no carnaval da mangueira**. [S. l.: s. n.], 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mangueira_Final_menor.pdf. Acesso em: 25 maio 2019.

KLIEMANN, Gisele; GOUVEIA, Camila de Souza. **Deuses que dançam**. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

LIESA. **Abre-Alas Segunda-Feira 2019**. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acesso em: 25 maio 2019.

LIESA. **Manual do Julgador**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2019. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___MANUALDOJULGADOR/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acesso em: 25 maio 2019.

LIESA. **Regulamento específico dos desfiles das escolas de samba do grupo especial da LIESA**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2019. Disponível em: http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___REGULAMENTO/Regulamento%20Carnaval%202019%20-%20LIVRO.pdf. Acesso em: 25 maio 2019.

LINKE, Paula Piva. **A moda, a indumentária, o traje popular e o figurino**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA. Maringá: Uem, 2013. p. 1 - 12. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/188_trabalho.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2019.

LODY, Raul. **Jóias de axé: fios de conta e outro adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010

LOPES DA SILVA, Zélia, **A memória dos carnavais afro-paulistanos na cidade de São Paulo nas décadas de 20 e 30 do século XX**. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História [en linea] 2012, 16 (Diciembre-Sin mes) : [Fecha de consulta: 24 de mayo de 2019] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526888003>> ISSN 1415-9945

LOPES, Carla Alves, MALAIA, Maria Cecilia Bezerra Tavares e VINHAIS, José Carlos. **Administração em escolas de samba: os bastidores do sucesso do carnaval carioca**. Anais do Simpósio de Excelência em Gestão de Tecnologia, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MEDINA FILHO, A. L. (2013). **Importância das imagens na metodologia de pesquisa em psicologia social**. Psicologia & Sociedade, 25(2), 263-271.

MENNUCCI, Sud. **O precursor do abolicionismo no Brasil (Luiz Gama)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/201/1/119%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em 15/01/2021.

MORONI, Benedito de Godoy. **Carnaval: origem, evolução e Presidente Epitácio**. 2011.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. **A origem lunar do Carnaval**. Folha de S.Paulo, A3, 27 de fev. de 2006.

OLIVEIRA, João Pacheco de, FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **A Presença Indígena na Formação do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Rio de Janeiro: LACED/Museu Nacional. 2006

OLIVEIRA, Madson. **Rosa Magalhães e os figurinos para o carnaval**. In: COLÓQUIO DE MODA, 9., 2013, Fortaleza. Anais... . Fortaleza: Colóquio de Moda, 2013. p. 1 - 11. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-7-FIGURINO_COMUNICACAO-ORAL/Rosa-Magalhaes-e-os-figurinos-para-o-carnaval.pdf. Acesso em: 14 abr. 2019.

OLIVEIRA, Nilza. Quaesito. **O que é escola de samba?**. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996

PEREIRA, Rodrigo. **Espaço e Cultura Material em Casas de Candomblé no Rio de Janeiro**, 315 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, 2013.

PEREIRA, Rodrigo. **Do mar aos axés: o uso dos moluscos nas religiões afro-brasileiras como exemplo da diáspora negra**. In: Revista Outras Fronteiras, Cuiabá, vol. 1, n. 2, jul-dez., 2014, p. 120-143.

PEREIRA, Suelem Cristina Moutinho Araújo. **O figurino no processo: relatos da criação e interpretação do espetáculo “3x4” e da personagem Gabi**. 2016. 39 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Cênicas, Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

PINTO, Tales dos Santos. **História do carnaval e suas origens**. Brasil Escola. 2014. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval.htm>. Acesso em 15 de abril de 2019.

PITASSE, Mariana. **Blocos e sambas enredo mostram que carnaval também é espaço de política no Rio: De reforma trabalhista a legalização da maconha, o carnaval deste ano estará recheado de pautas e demandas sociais**. Brasil de Fato: Uma visão popular do Brasil e do Mundo, Rio de Janeiro, ano 253, n. 16.414, p. 9-9, 7 fev. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/02/07/blocos-e-sambas-enredo-mostram-que-carnaval-tambem-e-espaco-de-politica-no-rio/>. Acesso em: 16 jun. 2019.

QUADROS, Camila. **“Dona Isabel, que história é essa?” A abolição pelos versos da capoeira contemporânea**. Monografia (Graduação em História) – Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2017. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2017/12/Monografia-pronta.pdf>. Acesso em 20/01/2021.

QUEIRÓS, Maria Isaura Pereira. **“Carnaval Brasileiro - O vivido e o mito”** - Brasiliense, 1992.

REIS, João José. **Tambores e Temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX**. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. Carnavais e outras f(r)estas. Campinas: UNICAMP / CECULT, 2002. p.101-155.

RODRIGUES, Maria Augusta. **Vivência do popular**. In: Massow, Maria Tereza (org). Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro. IBAC, 1992.

SANTOS, Joice Luiz. **“Descobrimo o carnaval”**: estudo sobre desde o seu surgimento, até os bastidores da folia. 2014. 42 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Faculdades Integradas Hélio Alonso, Rio de Janeiro, 2014.

Silva, H. V. (2016). **Estandartes, bandeiras de festa e tradição: uma análise da simbologia e linguagem visual dos estandartes dos clubes e troças do carnaval de Recife e Olinda**. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil.

SILVA, Jaime José Santos. **Danças, tambores e festejos: Aspectos da cultura popular negra em Florianópolis do final do século XIX ao século XX**. Santa Catarina em História, Florianópolis, ano 2007, v. 1, n. 1, p. 37-45, 2007. Disponível em: <http://seer.cfh.ufsc.br/index.php/sceh/article/view/38/44>. Acesso em: 16 jun. 2019.

SCHOLL, Raphael Castanheira; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter. **Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 10., 2009, Blumenau. p. 1 - 15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/r16-0855-1.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

SOUZA, Anderson Luiz de; FERRAZ, Wagner. **O Trabalho do Figurinista. Projeto, Pesquisa e Criação**. Porto Alegre: INDEPIn, 2013.

VARGAS, Lisete Arnizaut Machado de. **O visível e o invisível na criação de um figurino de dança**. Revista Icônica, Apucarana, v. 2, n. 2, p.125-141, fev. 2016. Semestral.