



As decorações carnavalescas cariocas, um breve histórico

Helenise Guimarães

Com o objetivo geral de fazer um esboço da trajetória da decoração de carnaval na cidade Rio de Janeiro, busca suas origens no século 19 e identifica as interfaces que a consolidaram como símbolo de celebração do Rio de Janeiro.

Carnaval, cultura popular, espetáculo, memória.

Este artigo tem por finalidade abordar a trajetória do processo de produção das ornamentações realizadas para o carnaval do Rio de Janeiro, seus antecedentes históricos e sua importância para a festa urbana. A criação de concursos públicos pela prefeitura, o aperfeiçoamento das técnicas de montagem e seu papel na divulgação da cidade como cenário “perfeito” para o carnaval transformaram as ornamentações em verdadeiras “batalhas” entre artistas plásticos e cenógrafos. Coadjuvantes do sucesso dos desfiles das escolas de samba, essas batalhas começam agora a ter sua história elucidada, revelando uma face do carnaval até então pouco conhecida.¹

Desde o período colonial a população do Rio de Janeiro ornamentava seus salões e ruas para festas, tanto as religiosas quanto as laicas. Encontramos extensas descrições dessas celebrações nas obras de memorialistas e viajantes, que revelam o fausto dos eventos relacionados à família real, aos governantes ou à Igreja.² A festa constituía assim um momento de integração entre as classes sociais, permitindo, mediante trocas, a assimilação de diferentes rituais e repertórios simbólicos. O carnaval como veículo de relações sociais não ficaria imune à absorção dessas tradições, reinventadas para se adequar aos diferentes espaços em que a folia se instalava.

No século 19, objetivando atrair os desfiles das Grandes Sociedades, comerciantes e moradores ornamentavam determinadas ruas do Centro e convidavam-nas a honrar com sua presença, incluindo esses logradouros em seus trajetos. Essas produções constituíam “um verdadeiro espetáculo carnavalesco, com bandas, maestros, entretidos jocosos, fogos de artifício e o que mais pudesse criar a imaginação de artistas especialmente contratados para o evento”.³

Também os bailes realizados em teatros, clubes e salões recebiam requintadas ornamentações, cuja “(...) iluminação está disposta a produzir efeitos indizíveis. A profusão de lustres e bicos de gás se junta a uma verdadeira inundação de esferas luminosas que, refletindo a pujante iluminação, produz o efeito de miríades de estrelas”, como descreve o anúncio publicado no jornal *A Noite*, pelos organizadores do baile do Imperial Teatro D. Pedro II. O empenho das elites em estimular eventos em espaços públicos e privados inspirava-se nos carnavais elegantes realizados na Itália e na França, e objetivava substituir as grosseiras brincadeiras do entrudo, prática carnavalesca herdada dos costumes portugueses.

O carnaval do início do século mostrava-se bastante estratificado, sem, no entanto, inibir os contatos entre os segmentos sociais.

Estandartes de Debret –
elementos decorativos
da avenida Presidente
Vargas

Fonte: revista *Querida* p.22, Rio
Gráfica Editora Ltda, 1965, n.258

No período da festa coexistiam as Grandes Sociedades, o corso, as batalhas de confete e os bailes para as camadas mais abastadas. A pequena burguesia desfrutava do desfile dos ranchos, e os segmentos mais pobres, os negros e imigrantes conduziam seus cordões e blocos pelas estreitas ruas da cidade. Ao final dos anos 20, surgiram no bairro do Estácio e na periferia as escolas de samba⁴ que, a exemplo das outras manifestações, também se dirigiram às ruas do Centro.

A tradição de ornamentar ruas e fachadas acompanhou a expansão do carnaval para os bairros da periferia e subúrbios da cidade, incrementando-se a construção de coretos alegóricos, para o que trabalhavam ativamente as comissões de festejos designadas pelos moradores. Era reflexo da descentralização da festa, iniciada ainda em 1890. No Centro da cidade a inauguração da avenida Central em 1906 (avenida Rio Branco) toma da rua do Ouvidor o posto de *boulevard* elegante cobijado pelos grupos de foliões. Essa convivência, nem sempre pacífica, confirma que a população não só assistia, mas vivenciava o carnaval em sua totalidade; independente de reformas urbanas ou planos que buscassem segregar os indivíduos, a realidade reafirma o que Bakhtin⁵ conclui sobre os festejos medievais: “o carnaval, por sua própria natureza, existe para todo o povo”. Durante o período da festa, dela não se poderia escapar, posto que ela não se submetia a “nenhuma fronteira espacial”.

Essa totalidade toma-se emblemática com a ornamentação das principais ruas e avenidas do Centro da cidade. Em 1928 o governo delega ao cenógrafo Luis Peixoto a tarefa de conceber a primeira ornamentação da avenida Rio Branco, que agradou mais pelas centenas de lâmpadas multicores de intensidade ofuscante do que pelas figuras decorativas dos mascarões, considerados no mínimo “bizarros” pelas críticas nos jornais da época. A iniciativa, porém, fazia parte de um

planejamento destinado a projetar o Rio de Janeiro como centro turístico, evidenciando o carnaval como sua principal atração.

Em 1932 a prefeitura toma para si a responsabilidade de elaborar um extenso programa de eventos, oficializando a festa e dividindo com o Touring Club do Brasil sua organização. Torná-la oficial e nacionalizar a festa carnavalesca constituíram movimento que envolveu intelectuais, governantes, artistas plásticos e a própria população.

A efervescência nas artes, agitadas desde os eventos da Semana de 22 em São Paulo, encontra nos anos 30 a Escola de Belas Artes dividida entre a manutenção do modelo acadêmico e a vaga modernista, refletindo-se nas alterações de sua sistemática de ensino e na realização de seus salões de arte. A premiação de um artista pertencente ao Núcleo Bernardelli no concurso de cartazes do 1º Baile de Gala do Theatro Municipal, em 1932, coloca em evidência uma relação que seguiria em escalada crescente até os anos 50.⁶

A primeira decoração para o baile de gala do Theatro Municipal concentrou as atenções naquele ano de 1932, tendo em vista sua privilegiada posição no programa de eventos carnavalescos da prefeitura. Durante as décadas de 1930 e 1940 os salões e as ruas se dividiriam entre temas bastante convencionais, inspirados em motivos carnavalescos consagrados, como pierrôs, colombinas e máscaras, e os motivos típicos nacionais, a baiana, a mulata e o malandro. Trazidas pela força do cinema e da globalização cultural, as imagens de Carmem Miranda e do Rei Momo dividem a tarefa de adomar o Obelisco da avenida Rio Branco em 1949.

Fernando Pamplona: a África nos salões, ruas e desfiles de escolas de samba

A primeira vez em que participou do concurso para realizar a decoração do Baile de Gala do Theatro Municipal, Fernando Pam-

plona já demonstraria sua vontade de romper com modelos cristalizados. Sua proposta para o carnaval de 1954 “Yemanjá e seu espelho – o bairro do Pelourinho da Bahia” diferia estruturalmente daquelas dos anos anteriores. Em 1950, o tema fora “Carnaval em Veneza”; em 1951, “O reino de Netuno”; em 1952, “Reinado de Momo”; e, em 1953, “Carnaval do Rio antigo”, de autoria de Gilberto Trompowsky e Mario Conde, cenógrafos escolhidos pela prefeitura.

O projeto de Pamplona, desenvolvido junto com o artista plástico Nilson Pena, pretendia transformar o Teatro Municipal numa exposição de folclore nacional, com figuras de orixás do candomblé, baianas legítimas e, no palco, a reprodução do Pelourinho de Salvador. Pamplona declarou à cronista Eneida que “estava na hora de acabar com

as decorações carnavalescas onde aparecem pagodes chineses, Veneza, motivos orientais e coisas do gênero”,⁷ aproveitando sem dúvida o sucesso que as manifestações afro-brasileiras já faziam entre os turistas estrangeiros.

Porém a dupla vê escapar de suas mãos a vitória, dada ao projeto de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim, tendo como tema piratas e galeras.

Na mesma edição em que louva a iniciativa de Pamplona e Pena, Eneida de Moraes publica parte da justificativa que Alfredo Pessoa, diretor do Departamento de Turismo da Prefeitura do Distrito Federal, apresentou aos artistas:

Apesar de ser favorável ao projeto e ao entusiasmo, do Sr. Prefeito pelo mesmo, além da opinião unânime das pessoas que foram consultadas a respeito, não foi aprovado por ter sido o folclore considerado indigno de ser apresentado no Teatro Municipal. A decoração explorava temas demasiadamente populares, e seria muita responsabilidade do prefeito colocar, por exemplo, os “santos do candomblé” como motivo principal.⁸

A argumentação e o resultado mereceram de Pamplona e Pena uma carta publicada no *Correio da Manhã* de 23 de janeiro de 1954, em que agradeciam o apoio de personalidades da cultura, como Claude Vicent, Eneida, Cecília Meirelles, Santa Rosa, Pongetti, Augusto Rodrigues e outros, sem, no entanto, deixar de louvar os méritos do projeto vencedor. A extensão deste artigo não permite transcrição mais completa, porém a explicação dada para a opção pelo tema demonstra com precisão o universo que Pamplona havia escolhido:



Procuramos assuntos brasileiros e carnavalescos, o que nos pareceu indispensável. Nada nos ocorreu mais brasileiro do que o Maracatu, o Frevo, o Reisado, o Bumba-meu-boi, o Candomblé, o Côco. Não nos ocorreram figuras mais expressivas, mais alegres, mais nossas do que o Saci, a Cobra-grande, a Matinta Pereira, a Yara, os Guerreiros, os Reis e os orixás. Pela beleza de suas vestes, pela expressão de suas máscaras, pela originalidade de sua forma, acreditamos que honrariam qualquer folclore e seriam motivo de atração legítima para o turista que ousasse nos visitar no carnaval.

Não há dúvidas de que ainda não era o momento de imagens tão caras à cultura popular ocuparem o espaço nobre frequentado pela alta sociedade, por mais elogiado que fosse o trabalho artístico e a ousadia de seus criadores. Yemanjá teria que esperar 15 anos para reaparecer pelas mãos de Pamplona e seu parceiro Arlindo Rodrigues como a alegoria máxima do desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, no enredo “Bahia de todos os deuses”, que naquele ano sagrou a escola campeã.

Os temas folclóricos, entretanto, não sofriram restrições na decoração da cidade. Em 1952, o Departamento de Turismo da Prefeitura chama novamente Luis Peixoto, já conhecido por sua atuação na área; na avenida Presidente Vargas, ele uniria um Rei Momo de 18 metros de altura a figuras oito metros mais baixas representando manifestações culturais nacionais, como maracatu, cateretê, chegança, bumba meu boi. Em 1954, os cenógrafos Santa Rosa e Flavio da Silveira, selecionados pela prefeitura, decoraram a cidade mesclando temas folclóricos nacionais e, em proporção mínima, motivos internacionais, por exemplo, na Cinelândia, os gigantescos bonecos do frevo pernambucano e, na praça Paris, uma Torre Eiffel

ornada de flores, arlequins, colombinas e pierrôs.

Fernando Pamplona⁹ teve importante papel no desenvolvimento de novos conceitos para decorações, tanto no que se refere aos materiais como aos temas. Em 1960, produziu decoração que cobriu a avenida Rio Branco com o que ele chamou de “teto decorado”. Seus projetos para salões de baile apresentaram no final dos anos 50, pela primeira vez o uso do plástico colorido e a iluminação interna, recurso logo aproveitado nas ornamentações de rua. A partir de 1962 já se exploravam o sistema tubular com estrutura de ferro, o plástico *vulcafilm* e o uso do tronco de eucalipto fixado por cabos de aço. O emprego desses recursos resultaria no aumento das proporções da decoração, redimensionando-a em relação aos espaços urbanos. Na prática, a estrutura tubular determinou também mais velocidade na montagem e desmontagem, e sobretudo maior segurança, sendo economicamente mais viável para os cofres públicos.

Principal porta-voz da valorização da temática africana no carnaval, Pamplona em 1958 promove a “africanização” do Teatro Municipal; em 1960, propõe à comunidade salgueirense o enredo “Zumbi dos Palmares” e, em 1962, junto com Mauro Monteiro, novamente escolhe a África para vestir a avenida Presidente Vargas com enormes colunatas e vistosas máscaras em plástico colorido. A iniciativa da prefeitura em 1963, instituindo pelo decreto-lei n. 396, de 23/10/63, os concursos públicos para decoração da cidade, foi conquista dos esforços de profissionais como Pamplona, determinando um campo de competição que por muito tempo desafiou a imaginação de artistas, tornando-se importante evento na programação carnavalesca da cidade.

As celebrações do IV Centenário do Rio de Janeiro

Com a decoração de rua mais bonita e de mais bom gosto dos últimos anos e com uma série de preparativos que, se bem executados, poderão fazer inesquecível o carnaval do IV Centenário, o Rio inicia hoje, a maior festa do mundo, batendo recordes de turistas e de verbas, e com um único medo – o de que a chuva esfrie o entusiasmo que os cariocas incorporaram à história da cidade.¹⁰

Devido a vários fatores, 1965 foi um ano especial. Comemoravam-se os 400 anos de fundação da cidade, e o país completava seu primeiro ano do regime militar iniciado com o golpe de 31 de março de 1964. Mesmo com a mudança da capital do país para Brasília, em 1960, o Rio de Janeiro ainda era fortemente identificado como símbolo nacional, tendo em vista seu passado de capital. Também contribuía para isto o fato de sediar instituições culturais de grande porte, como o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e a Academia Brasileira de Letras. Mesmo perdendo o *status* anterior, o Rio mantinha sua aura de capital cultural e política do país.

A celebração do IV Centenário deveria articular passado, presente e futuro, o que implicava conciliar duas identidades: a de cidade quatrocentona que buscava equiparar-se a São Paulo e a de mais novo estado da federação – a Guanabara. As comemorações deviam abordar a história da cidade e sua importância no cenário cultural brasileiro. Não foi por acaso que todas as escolas de samba nesse ano glorificaram a fundação do Rio de Janeiro “reafirmando os principais elementos constitutivos da memória sobre a origem da cidade, aprendida nos bancos escolares”.¹¹

A ornamentação da cidade para o carnaval também não deixaria dúvidas quanto ao momento de solene celebração do povo carioca, transformando em fantasia suas ruas tomadas pela embriaguez da folia. Em 1965 os espaços a serem ornamentados compreendiam a avenida Rio Branco em toda a sua extensão, a praça Floriano, a avenida Presidente Vargas até a praça da República, a praça Mauá e o largo da Carioca, sendo obrigatória a inspiração em motivos históricos ou culturais que fizessem referência ao Rio de Janeiro.

Adir Botelho, Fernando Santoro e David Ribeiro, artistas da EBA, criaram o projeto “Rio Antigo”, cuja execução contou com a participação de “um grupo relativamente pequeno mas extremamente valente que trabalhou com uma bravura tremenda utilizando todos os seus momentos de folga e numa época em que tinha de enfrentar exames de fim de ano”.¹² Naquele ano vários artistas da EBA conquistam vitórias: no mesmo concurso, além do primeiro prêmio para Adir Botelho, Newton Sá ganha o segundo lugar, sendo a terceira colocação atribuída à equipe de Plínio Cipriano, Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Mario Monteiro.¹³ No desfile das escolas de samba, sagrava-se campeã a Acadêmicos do Salgueiro com o enredo de autoria de Pamplona e Arlindo Rodrigues “História do Carnaval Carioca”, baseado no livro homônimo da cronista Eneida de Moraes. Complementando a escalada de vitórias, vence o concurso de decoração do Theatro Municipal¹⁴ o pintor e professor Manoel Francisco Ferreira em parceria com Esmeralda Barros, com o tema “Largo do Rio Antigo”.

O projeto “Rio Antigo”, mais conhecido pelo título “Debret”, venceu os 17 concorrentes com a intenção de recordar “as belezas, as curiosidades, os tipos e encantos da cidade em princípios do século 19”.¹⁵ O tema de-

envolvido em 19 pranchas, inspirado na obra de Jean-Baptiste Debret, foi elaborado com elementos simbólicos que facilitavam sua identificação com a história da cidade.

As gravuras de Debret, reproduzidas de seus originais, foram decalcadas em 70 estandartes de 15m de altura, colocados ao longo da avenida Presidente Vargas. Faziam parte da composição seis tipos de azulejos coloniais, recebendo o estandarte iluminação interna, que em perspectiva na avenida gerava uma luminosa “moldura” para as escolas de samba e outros grupos de desfilantes.

Atrás da Igreja da Candelária, funcionando como gigantesca boca de cena para o desfile, foi montado painel de 15m de altura por 32m de comprimento, formado por seis barras de azulejos coloniais, à frente do qual se instalou coroa giratória espelhada de 9m de altura, que durante o dia arrancava reflexos do sol e à noite reverberava com as luzes da avenida. Não menos imponente foi a decoração da avenida Rio Branco, cujos postes foram cobertos com desenhos de sobradinhos coloniais. Lampiões presos a cabos que, atravessando a rua, fixavam-se nos edifícios, bem como desenhos rendados davam um toque de sonho ao local.

Para o desenvolvimento das ideias, os autores buscaram fiel recomposição do passado, revivendo as glórias da cidade por intermédio de seus artistas. Articulando elementos decorativos considerados tradicionais dos tempos da monarquia portuguesa e das ornamentações das festas para a família imperial, os decoradores compõem cenário compatível com aquela época:

Baseados em esboços de Thomas Ender, os autores do projeto criaram o arco triunfal da chegada de D. Leopoldina, idêntico aos que foram construídos na Rua Direita, por ocasião da chegada da

princesa ao Rio, tendo sido arquiteto Grandjean de Montigny e decorador, Debret (...). O arco que terá inclusive os 12 círculos representando as virtudes de D. Leopoldina, ficará na Avenida Chile, atravessando as duas pistas, e terá 15m de altura.¹⁶

A praça Floriano foi ornamentada com colchas coloridas, imitando aquelas que enfeitavam as janelas e sacadas durante as festas da cidade. Completavam a decoração sombrinhas como as que aparecem nas gravuras de Debret, lembrando que o carnaval também era festa elegante. No Tabuleiro da Baiana foi erguido coreto que funcionava como salão de baile, encimado por seis cataventos, e suas colunas foram revestidas de caixas coloridas e iluminadas. Na praça Mauá, sobre torre de 25m de altura foi colocado o símbolo do IV Centenário, criado por Aloisio Magalhães; fazia-se ali o contraponto histórico, simbolizando com aquela torre a cidade moderna e progressista.

Decorações carnavalescas: memória de uma cidade

O gigantismo das decorações de rua, sua sofisticada elaboração e seu alto custo terminaram por inviabilizá-las. Competindo com elas e estimuladas pela ampliação do espaço cênico para o desfile proporcionado pelo Sambódromo, as escolas de samba também aumentaram as proporções de suas alegorias e fantasias. Inicialmente acanhadas diante da monumental ornamentação dos anos 60, na década seguinte, com os novos conceitos teatrais de Joãozinho 30, iniciavam mais uma revolução visual em sua apresentação.

Neste artigo detive-me em outra transformação, tão importante quanto aquela ocorrida com as agremiações e que apresentou inovações técnicas e conceitos muito semelhantes. A afirmação dessas novas linguagens estabele-

leceu novos paradigmas para a organização da festa urbana, estimulados pela disposição do poder público em tornar mais atraentes os espaços a ela destinados – disposição fundada no desejo de afirmação da capital como polo turístico internacional, contribuindo para a valorização do carnaval carioca.

Os artistas da Escola de Belas Artes desempenharam o papel de mediadores nas redes de relações das diversas correntes culturais¹⁷ das quais também participavam. Interagindo entre si e com a sociedade, criaram estratégias que contribuíram para a permanência da festa carnavalesca. Suas alianças ajudaram a estabelecer novas exigências estéticas e técnicas tanto para o desfile das agremiações quanto para as ornamentações da cidade, permitindo assim novas expressões artísticas.

A reivindicação de concursos oficiais para decorações, tanto das ruas quanto dos salões de bailes, abriu a possibilidade de participação de novos profissionais e provocou consequente melhoria na qualidade dos projetos. Alguns artistas, aliás, trabalharam simultaneamente nos concursos e na confecção dos desfiles, estimulados pela competição e, no caso das decorações, pelos altos valores dos prêmios pagos pela prefeitura.

Analisando dois campos de representação – o da produção dos desfiles de escola de samba e o da produção das decorações urbanas e de interiores, nota-se que um de seus componentes mais importantes e que os assemelha historicamente é a espetacularização.

Esse contexto resultaria em enriquecimento das linguagens formais em que tradicionais conceitos de criação foram questionados, propondo-se técnicas e temáticas provenientes do universo teórico-prático desses artistas. Um exemplo é a inclusão, nos desfiles, da temática afro-brasileira sob nova visão de estilo e conjunto, e, nas decorações

de rua, de temáticas oriundas da arte moderna e fatos históricos que exploravam sobretudo a memória local.

Reconhecemos que tanto os artistas quanto as escolas de samba estreitaram as alianças com os poderes públicos para a conquista dos espaços festivos da cidade. Aliança que não ocorreu apenas por questões de mobilidade social, situação identificada na ascensão das agremiações e no interesse da classe média por seus desfiles.¹⁸ A própria cidade, como produtora de sua maior festa e fazendo-se a paisagem lúdica que demarcava limites e espaços rituais, torna-se também mediadora de novas relações.

Investigar o diálogo travado entre a cidade e seus habitantes por meio das decorações carnavalescas não se resume ao levantamento sistemático de projetos e autores. O tema seduz pelo fato de que o ato de decorar o espaço urbano pode ser compreendido como invenção de tradições,¹⁹ em meio a tantas que o carnaval brasileiro sempre produz. Seu objetivo, além da construção de cenários temáticos, era expressar a identidade de uma cidade num contexto de transformação histórica, como foi o dos anos 60.

Tanto as ruas quanto o Theatro Municipal tornavam-se lugares a ser reconstruídos e remodelados, subvertendo a paisagem urbana e o interior ornamentado ao tempo carnavalesco.²⁰ A ornamentação festiva propõe novos espaços, em que um período é devotado à festa e à anarquia, mas sempre sob regras de conduta e organização. E, como ocorria com o desfile das escolas de samba, seu processo de desenvolvimento criava anualmente uma sucessão de acontecimentos que determinava um “calendário” próprio com etapas preestabelecidas, porém restrito a um número menor de concorrentes e temas, e tendo como espaço cênico a própria cidade.

Também semelhantes ao processo do desfile das escolas de samba, as ornamentações de rua estabeleciam uma série de tensões, relacionadas à escolha do melhor projeto, a sua execução, que muitas vezes interferia no cotidiano da cidade dada a complexidade de sua montagem, e, finalmente, à aceitação de seu resultado, que, agradando ou não, não poderia ser modificado. A decoração impunha à cidade uma “fantasia” imutável, contrastando com a sucessão de grupos portadores de identidades e temáticas diferentes. Engalanada, portanto, a cidade estava vestida para a folia, para seduzir sua população e seus visitantes, deixando na memória coletiva sua indiscutível capacidade de metamorfose em harmonia com o carnaval.

Desde o início do século 20 “tradição” e “modernidade” foram instrumentos de transformações do carnaval. Ambas são posições que encontramos no desfile e nas ornamentações, adaptando grupos sociais e a própria imagem da cidade às exigências do espetáculo. Mesmo diante do sucesso das decorações, que marcaram duas décadas inteiras e ainda permanecem nas lembranças daqueles que puderam contemplá-las, é inegável que hoje a centralização do carnaval nos desfiles prescinde de qualquer ornamentação. A partir de 1982, porém, as decorações entram em declínio pela retirada dos subsídios oficiais. Enquanto as agremiações sobreviveram pelo patronato e hoje buscam o vital patrocínio para sua fórmula de sucesso, as decorações cederam seu lugar à velocidade de uma sociedade de consumo que parece não mais se embriagar com paisagens carnavalescas e salões ofuscantes de cores e luzes.

A história do carnaval carioca é a narrativa de competições que se transformaram em rituais. Um concurso para ornamentar a cidade era pontuado de cerimônias, e a própria execução prática e inauguração consti-

tuíam momento de celebração que anunciava o tempo carnavalesco. Vale recorrer aqui ao que diz Guy Debord: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.”²¹ As decorações, nesse sentido, foram a representação de uma cidade imersa na celebração de sua memória como vitrina de sua história.

Helenise Guimarães é professora do Departamento de História e Teoria da Arte, mestre em História da Arte e doutora em História da Arte pelo PPGAV, tendo defendido a tese *A batalha das ornamentações – a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Atualmente é professora de sociologia da arte do PPGAV.

Notas

- 1 A investigação da participação de artistas e professores da Escola de Belas Artes/UFRJ e suas contribuições para as ornamentações carnavalescas de ruas e salões de bailes do Rio de Janeiro é objeto de tese de doutorado da autora desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.
- 2 Ver Moraes Filho, 1999.
- 3 Ver Ferreira, 2005: 181.
- 4 Ver Araujo, 2003 e Cabral, 1996.
- 5 Bakhtin, 1987: 6.
- 6 A contribuição da Escola de Belas Artes para o carnaval não se limitou apenas à confecção de elementos plásticos dos desfiles e decorações. Seus membros constantemente eram chamados a compor o corpo de julgadores das variadas competições promovidas pela prefeitura, como os concursos para cartazes do Baile de Gala do Theatro Municipal, as competições das Grandes Sociedades e Ranchos e também os desfiles de escolas de samba. (Guimarães, 1992)
- 7 *Diário de Notícias*, 24 de fevereiro de 1954.
- 8 Idem.
- 9 No mesmo ano em que tem seu projeto rejeitado no Theatro Municipal, Pamplona decora o Hotel Glória com o tema “Gregalhadas”, inspirado na Grécia mitológica. Em 1956 desenvolve no Municipal o tema “Abstracionismo” de autoria de Roberto Burle Marx, sob a direção de Mario Conde; em 1957 vence o concurso com

o tema "Arte Colonial" e no ano seguinte com "África". Por muitos anos decorou também os salões do Copacabana Palace e do Hotel Glória. Em 1961, realiza a decoração da cidade, que ele mesmo denominou "Roupa na Corda" pela semelhança com singelos varais de roupa coloridos. Em 1962, com Mario Monteiro, ornamenta a cidade com motivos afro-brasileiros, temática que desenvolveu em vários enredos para o Salgueiro. Durante os anos 70 dividiria com Adir Botelho a disputa pela vitória nos concursos, até a prefeitura decidir aproveitar num mesmo carnaval, em espaços diferentes os projetos dos dois concorrentes, como em 1973, quando Pamplona decorou a avenida Presidente Vargas com o tema "Hiper-plá", e Adir Botelho com "Carnaval de Todos os Tempos", a avenida Rio Branco. É neste ano que Pamplona e Arlindo Rodrigues surpreendem com um gigantesco pavão na Candelária, totalmente feito com bacias, peneiras de plástico e banheiras, material totalmente novo na concepção das ornamentações.

10 *O Globo*, Rio de Janeiro, 27/02/65: 13.

11 Motta, 2004: 55.

12 Salgado, Paulo. Debret no carnaval carioca. In revista *Quebrida*, Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora. n. 256, fev. de 1965: 22-27.

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

14 Nesse concurso caberia o segundo lugar a Arlindo Rodrigues, e o terceiro a Fernando Pamplona.

15 *O Globo*, Rio de Janeiro, 03/03/65: 5.

16 *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/11/64: 28.

17 Barth, 2000.

18 Guimarães, 1992: 275.

19 Hobsbawn, 1997: 9.

20 Maria Laura Viveiros de Castro (1999: 83) afirma que "a preparação de um desfile começa mal terminado o carnaval anterior, e por isso, o ano carnavalesco está sempre um ano na frente do calendário corrente"; na batalha das ornamentações esse calendário sujeitava-se à abertura dos concursos e concorrências e à conclusão dos projetos, mas sempre obedecendo ao mesmo calendário carnavalesco.

21 Debord, 1997: 13.

Bibliografia

ARAUJO, Hiran. *Carnaval, seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Ed.Gryphus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

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

CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 27/02/49

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 12/02/1959.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

O DIA, Rio de Janeiro, 24/02/52.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*, Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. A Escola de Belas Artes no carnaval carioca: uma relação secular e a revolução nas escolas de samba. In *Arquivos da Escola de Belas Artes*.

_____. *Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no Carnaval carioca*. Dissertação de mestrado, orientada pela profa. dra. Liana Silveira, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, 1992.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

A MANHÃ, Rio de Janeiro, 08/02/52.

MORAIS FILHO. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda, 1999.

MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Coleção descobrindo o Brasil)

VIVEIROS DE CASTRO, M.L. *O rito e o tempo*. Ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.