


## A imagem-movimento sob as visualidades carnavalescas de Paulo Barros

*The movement-image under Paulo Barros’  
carnival visualities*

Leonardo Augusto de Jesus

 0000-0002-6838-0471  
leojesus@eba.ufrj.br

### Resumo

No século 20, a imagem-movimento transcendeu a tela do cinema, fenômeno que Lipovetsky e Serroy denominaram “espírito cinema”. Nesse contexto, importa compreender como a sétima arte compõe o imaginário da humanidade e se constitui em forma matricial para as demais práticas e representações, como os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. As relações de intertextualidade entre os desfiles e a cinematografia remontam à primeira década das apresentações, mas se acentuaram a partir dos anos 1980. Desde então, diversos artistas do carnaval carioca produziram palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento, dentre os quais se destaca Paulo Barros. De *O mágico de Oz* aos filmes da franquia *Piratas do Caribe*, diversas películas o inspiraram na produção de fantasias e alegorias. Neste artigo, debruço-me sobre a obra de Barros nas duas primeiras décadas deste século para identificar as imagens cinematográficas que se apresentaram sob a forma de palimpsestos imagéticos.

### Palavras-chave

Intertextualidade. Cinema. Escolas de samba.  
Imagem-movimento. Paulo Barros.

### Abstract

*In the 20th century, the movement-image transcended the cinema screen, a phenomenon that Lipovetsky and Serroy called cinema spirit. In this context, it is important to understand how the seventh art makes part of the imaginary of the humanity and constitutes itself as a matrix form to other practices and representations, as the parades of the Samba Schools in Rio de Janeiro. The relationships of intertextuality between the parades and the cinematography date back to the first decade of the presentations; but they became more accentuated from the 1980’s onwards. Since then, several artists from the carnival in Rio have produced carnivalesque palimpsests of the movement-image, among which stands out Paulo Barros. From the Wizard of Oz to the Pirates of the Caribbean films, several movies inspired him in the production of costumes and allegories cars. In this article, I study Barro’s work in the first two decades of this century to identify the cinematographic images that were presented in the form of imagetic palimpsests.*

### Keywords

Intertextuality. Movie theater. Samba schools.  
Movement-image. Paulo Barros.

## Introdução

O cinema, arte ontologicamente moderna, desafiou Walter Benjamin (1985) a entender a sua essência no começo do século 20. Cerca de um século depois, Lipovetsky e Serroy (2009b) afirmam a existência de um espírito cinema, uma essência da arte cinematográfica que transcende a tela-espetáculo e alcança todas as telas da hipermodernidade.<sup>1</sup> Espécie de essência aurática que permite ao cinema tornar-se “forma matricial do que se exprime fora dele” (p. 26). As múltiplas telas hipermodernas difundem o “espírito cinema” na escala do indivíduo qualquer, atendendo a um desejo de hipervisualidade do mundo e de si mesmo: “o indivíduo das sociedades hipermodernas passa a olhar o mundo como se fosse cinema, este constituindo as lentes inconscientes pelas quais ele vê a realidade onde vive” (p. 29).

Cinevisão globalizada, prenunciada por Flusser (2008, p. 20) como “modelo para a futura manipulação do mundo” e por Dubois (2004, p. 24-25), que afirmou o cinema como “modelo de pensamento da imagem tecnológica [...]”: O imaginário cinematográfico está em toda parte, e nos impregna até em nossa maneira de falar ou de ser”.

Dubois aponta uma cinefagia, enquanto Lipovetsky e Serroy afirmam que foi o cinema que fagocitou as demais imagens. Reconhecer que o espírito cinema expandiu-se por todas as telas, promoveu a espetacularização do mundo e alcançou as demais práticas e representações importa, portanto, encontrar a aura da imagem cinematográfica difusa na sociedade transestética hipermoderna. Se o cinema integrou-se ao imaginário dos indivíduos dos séculos 20 e 21, tornou-se modelo comportamental e de pensamento e difundiu sua aura por todas as telas da hipermodernidade, as práticas e representações em geral e, mais especificamente, os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, não passaram incólumes ao processo de cinefagocitose das imagens.

---

<sup>1</sup> Terceira fase da modernidade, que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009b, p. 49) definem como “uma espécie de modernidade ao quadrado ou superlativa”, possibilitada por “uma tríplice metamorfose que diz respeito à ordem democrática-individualista, à dinâmica do mercado e à tecnociência”, ocorrida em função da estetização hiperbólica do mundo a partir dos anos 1980.

A partir dos escritos de Genette (1989) sobre as relações de intertextualidade literárias, denominei em estudos anteriores (Jesus, 2024, p. 143-164) palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento as visualidades das escolas de samba que trazem subjacentes a si determinada imagem cinematográfica. A ampliação da figura dos palimpsestos da literatura para as imagens carnavalescas que referenciam outras imagens mostrou-se possível, uma vez que o regime imagético sob o qual se apresentam os desfiles das escolas de samba relaciona os aspectos textuais aos visuais em todas as etapas de seu desenvolvimento.

Neste artigo, observo a obra de Paulo Barros nas duas primeiras décadas do século 21 no Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Busco evidenciar a relevância das referências cinematográficas e demonstrar como o artista opera os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Esclareço que deixei de estudar os desfiles de escolas de samba dos Grupos de Acesso do Rio de Janeiro ou do Grupo Especial de São Paulo desenvolvido por Barros no mesmo período.<sup>2</sup>

No Rio de Janeiro, os Grupos de Acesso não recebem cobertura jornalística equivalente à do Grupo Especial, o que torna mais difícil a coleta de material para análise. Quanto aos desfiles de São Paulo, deixo de os analisar porque estão fora do *corpus* originalmente determinado nesta pesquisa. Com efeito, o *corpus* deste estudo, qual seja, o conjunto de desfiles desenvolvidos por Paulo Barros no Grupo Especial do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século 21, já se apresenta bastante extenso.

### **O samba no cinema e o cinema nas escolas de samba**

As referências ao samba na cinematografia remontam à primeira metade do século 20. Vale registrar a experiência de Orson Welles, que, em fevereiro de 1942, realizou filmagens do carnaval carioca, com assistência de Herivelto Martins e participações de Grande Otelo, Linda Batista e Emilinha Borba para a

---

<sup>2</sup> No recorte temporal adotado neste estudo, além de atuar no Grupo Especial do Rio de Janeiro, Paulo Barros foi responsável pelos seguintes desfiles: Arranco do Engenho de Dentro (Grupo B do Rio de Janeiro, 2001), Vizinha Faladeira (Grupo B do Rio de Janeiro, 2002), Paraíso do Tuiuti (Acesso do Rio de Janeiro, 2003), Estácio de Sá (Acesso do Rio de Janeiro, 2006), Renascer de Jacarepaguá (Acesso do Rio de Janeiro, 2009 e 2010) e Gaviões da Fiel (Especial de São Paulo, 2020).

película *It's all true*.<sup>3</sup> Mas o cinema brasileiro já conhecia a potência do samba e do carnaval: Carmem Miranda protagonizara *O carnaval cantado de 1932* e *A voz do carnaval*. Cabral (2011, p. 101) registra que o cinema

descobriu as escolas de samba em 1934, quando foram feitas as filmagens de *Favela dos meus amores*, uma produção de Carmem Santos e direção de Humberto Mauro. O filme, cuja história se passava no Morro da Favela, contou com a presença de sambistas das escolas locais e outras, como a Portela, cujos integrantes, liderados por Paulo, participavam das filmagens.

Para Lopes e Simas (2017, p. 63, 64), *A voz do carnaval* inaugura no cinema nacional o “ciclo da comédia musical”, em que o samba participa da trilha sonora, aparece de forma documental ou em números musicais, com destaque para os seguintes filmes: *Alô, alô, Brasil*; *Alô, alô, carnaval*; *O samba da vida*; *Banana da terra*; *Céu azul e Laranja-da-china*; *Samba em Berlim*; *Berlim na batucada*; *Pif-Paf, Carnaval no fogo*. Também as chanchadas exploraram o repertório do samba em seus filmes: *Tudo azul* – com participação do Império Serrano; *Carnaval Atlântida*; *Carnaval em Caxias*; *Carnaval em lá maior*; *Carnaval em Marte* – com participação da Mangueira; *Garotas e samba*; *Metido a bacana* – também com participação de sambistas da Estação Primeira; *Quem roubou meu samba*; *Samba em Brasília*. Os autores destacam, ainda, filmes que não se inserem no gênero comédia musical: *Favela dos meus amores*; *Rio, 40 graus* – com participação da Unidos do Cabuçu; *Rio zona norte*; *Orfeu negro*; *Escola de samba alegria de viver*; *Natal da Portela*; *Orfeu*.

Por outro lado, a primeira tentativa de adaptação de uma obra cinematográfica para um desfile de escola de samba no Rio de Janeiro ocorreu em 1938, quando a Vizinha Faladeira apresentou o enredo “Branca de Neve e os sete anões”, inspirado na produção homônima dos Estúdios Disney e que rendeu à escola a desclassificação por infringir o regulamento que proibia a escolha de enredos com temática internacional. A péssima recepção pelos julgadores fez com que as escolas de samba, por várias décadas, renunciassem à transposição do argumento de filmes para seus enredos. Dessa forma, apenas na segunda

<sup>3</sup> As gravações foram suspensas, motivo pelo qual as imagens só se tornaram conhecidas em 1993, com o lançamento de *It's all true – based on an unfinished film by Orson Welles*.

metade do século passado, as agremiações voltaram a empregar referências cinematográficas nos desfiles do carnaval carioca.

Ao desenvolver Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas, Fernando Pinto resgatou após quase 50 anos a intertextualidade entre os enredos das escolas de samba do Rio de Janeiro e o cinema.<sup>4</sup> Simas e Fabato (2015, p. 135) registram que o carnavalesco escolheu provisoriamente o título *Requebros imediatos de terceiro grau* que, embora recusado pela diretoria da Mocidade Independente de Padre Miguel, comprova a intenção deliberada do artista de estabelecer um diálogo entre o desfile e determinada produção cinematográfica. A agremiação sagrou-se campeã ao proceder ao deslocamento espaçotemporal de diversas práticas do carnaval brasileiro para o vazio sideral com imagens inspiradas no filme *2001: uma odisséia no espaço*. Farias (1995, p. 233) aponta, ainda, a intertextualidade do enredo com os filmes *Jornada nas estrelas*, *Barbarella* e *Laranja mecânica*, além das sequências de *Guerra nas estrelas*. Para Moura (1986, p. 90), o desfile “lembrava um filme de Steven Spielberg – mas sua passagem transpirava criatividade e esperteza tipicamente brasileiras”.

Dos anos 1980 em diante, portanto, as escolas de samba lançaram mão de referências textuais e imagéticas ao cinema, retiradas principalmente das produções hollywoodianas que impregnaram o imaginário da humanidade ao longo do século 20. Escolha que se justifica pela legibilidade imediata que permite aos espectadores dos desfiles. Os estúdios de Hollywood sempre buscaram um mercado mundial ao apresentar filmes que dispensavam códigos de compreensão particulares, para se apresentar não apenas como arte de massa – elaborada coletivamente e cujo próprio modo de produção permite uma recepção coletiva –, mas também como arte de consumo de massa destinada

---

<sup>4</sup> Rosa Magalhães e Lícia Lacerda desenvolveram um desfile com referências cinematográficas em 1974 pela Beija-flor de Nilópolis. Mas em que pese a homonímia, o enredo “Brasil ano 2000” em nada se inspirava na película dirigida por Walter Lima Jr. em 1969. O filme se ambientava em um Brasil devastado por uma Terceira Guerra Mundial, enquanto a Beija-flor desfilava um enredo chapa-branca, de apoio ao regime ditatorial vigente, criado por Manuel Antônio Barroso (Silva, 2021, p. 46). Às carnavalescas coube apenas o desenvolvimento imagético da narrativa; nesse aspecto, Carlos Carvalho da Silva (p. 57) encontra semelhanças entre algumas fantasias do desfile e os figurinos do filme *Barbarella*. Também Fernando Pinto já havia desenvolvido um enredo com temática cinematográfica no desfile do Império Serrano em 1978: *Oscarito, uma chanchada no asfalto*. Apresentou, no entanto, uma abordagem biográfica que tangenciava a cinematografia pela impossibilidade de desvincular as chanchadas brasileiras da trajetória do ator homenageado.

a promover um consumo renovado cuja principal ambição é entreter, proporcionar um prazer acessível a todos, para deleite do maior número possível de pessoas (Lipovetsky, Serroy, 2009b, p. 65). São essas imagens cinematográficas de consumo de massa, imediatamente legíveis por todos os espectadores, que se proliferam nos desfiles na hipermodernidade.

A ocorrência do fenômeno dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento se hiperbolizou no carnaval carioca ao longo das duas primeiras décadas do século 21. Na atualidade, diversas fantasias e alegorias desfiladas no Sambódromo da Marquês de Sapucaí apresentam referências à cinematografia. Dos clássicos do cinema mudo à ficção científica, passando ainda pelos filmes do cinema nacional, todos os tipos de produções cinematográficas têm espaço atualmente no desenvolvimento literário e visual dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

### **A Avenida como sala de cinema**

“O barracão virou um estúdio de cinema para a construção de efeitos especiais e a Avenida, uma sala de exibição dessa aventura” (Barros, 2013, p. 186). Inauguro este tópico com uma citação de Paulo Barros ao comentar os trabalhos para o desfile da Unidos da Tijuca em 2011, e que comprova que o artista enxerga semelhanças entre os fazeres carnavalescos e a produção cinematográfica. Com efeito, Barros se notabilizou pelo emprego dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento desde o começo de sua carreira e elevou exponencialmente a quantidade de referências cinematográficas nos desfiles.

O primeiro grande sucesso de público e crítica em sua obra foi a alegoria que ficou conhecida como Carro do DNA, apresentado no desfile da Unidos da Tijuca em 2004 (Barros et al., 2004). Dias (2016, p. 10; 109) aponta a “quebra de paradigmas das estruturas alegóricas existentes que geralmente dão destaque a esculturas, elementos cenográficos e destaques”, além de revelar a inspiração da estrutura alegórica na pirâmide humana do filme *Footlight Parade*, de 1933. Dessa forma, a alegoria invocava a pirâmide cinematográfica já integrada ao imaginário popular para indicar a humanidade por dessemelhança. Apenas ferro e luz: o DNA humano não estava ali e ainda assim estava ali, na indexicalidade do movimento dos corpos dos componentes sobre a alegoria, cuja potência

permitia comunicar uma presença na ausência, apesar de sua total dessemelhança. Dialética do visual que atribuía à alegoria múltiplos significados: pirâmide-hélice-DNA-humanidade.

Em 2005, novamente pela Unidos da Tijuca, o artista desenvolveu o enredo “Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro” (Barros et al., 2005). A proposta de abordar lugares imaginários mostrou-se bastante adequada para a apresentação de diversos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Sob as visualidades do desfile, introduziu cenas, cenários e personagens de diversos filmes. Entre lugares como o Purgatório e Atlântida, podiam ser vistos também sítios fictícios que se tornaram famosos no cinema.



Figura 1  
Wigder Frota, 2005.  
*Homem de lata*<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Todas as fotografias que ilustram este artigo foram cedidas gentilmente por Wigder Frota de seu acervo pessoal.

Destacou-se no desfile a alegoria Homem de Lata, em referência ao filme *O mágico de Oz* e que foi confeccionada por *assemblage*, técnica de que o carnavalesco lança mão com frequência na composição alegórica: 12 mil utensílios de cozinha foram utilizados na escultura principal do carro (Barros, 2013, p. 47). De fato, em sua obra são recorrentes as alegorias realizadas com o deslocamento de materiais de uso cotidiano para o mundo artístico do samba.<sup>6</sup>

Os figurinos do segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira e a alegoria seguinte também se apresentavam como palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Com máscaras de látex, o pavilhão da agremiação era exibido por figuras que pareciam extraídas do filme *Planeta dos macacos*; o mesmo recurso foi utilizado para os componentes da alegoria.



Figura 2  
Wigder Frota, 2005, composições da alegoria Planeta dos macacos

<sup>6</sup> A primeira experiência por ele realizada ocorreu em 2003, no Grupo de Acesso A, no Abre-alias da Paraíso do Tuiuti: “De longe, a imagem é a da joia prateada que reluz na Sapucaí. Quando você se aproxima, percebe que se trata de uma instalação composta por 16 mil latas vazias” (Barros, 2013, p. 47).



As imagens enfatizavam a crescente importância da caracterização cênica na obra do carnavalesco para a transformação do componente de simples brincante que exibe a fantasia em corpo significativa na *mise-en-scène* carnavalesca. Barros (2013, p. 181, 182) detalha o processo:

Para dar veracidade à caracterização, foi contratado o serviço de um profissional do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Ulisses Rabelo. Ele tirou o molde em gesso do rosto de uma pessoa e, a partir dele, trabalhou a modelagem das feições de um macaco. Preparou uma máscara de látex, que foi tratada, pintada, caracterizada e se encaixou perfeitamente no rosto do modelo.

O Ulisses pesquisou, fez contatos com o produtor do filme *Planeta dos macacos*, trocou e-mails com o responsável pela confecção do material e recebeu algumas dicas. Sem os recursos das empresas especializadas que prestam serviços aos estúdios de cinema e sem o forno especial, Ulisses criou a versão dele usando um fogão adaptado, e o resultado ficou fantástico!

Foram produzidas cerca de 120 máscaras moldadas ao rosto de cada um dos componentes do carro, além de figurinos diferentes para cada macaco.

Em 2006, ainda pela Unidos da Tijuca, Barros propôs apresentar o que há de visível na musicalidade ou o que há de musical nas visualidades. Apesar do tema supostamente relacionado à música, a sinopse do enredo “Ouvindo tudo que vejo, vou vendo tudo que ouço” esclarecia que abordaria o visível e não o audível. O desfile pretendia “provocar, através de imagens, a emoção despertada pela música”. Chamam atenção, na sinopse, expressões como “cenas musicais”; o texto afirma o desfile como ópera de rua a ser vista e não ouvida (Barros, 2006).

O setor que referenciava as trilhas sonoras cinematográficas ratificava a influência da cultura pop estadunidense nos desfiles de Paulo Barros: a ala *Cantando na chuva*, por exemplo, apresentou a coreografia da clássica cena do filme homônimo de 1952. O setor foi encerrado com a alegoria E.T., filme que, apesar de vencedor do Oscar de Melhor Trilha Sonora Original em 1983, se tornou um clássico do cinema e integrou o imaginário popular mais pelos efeitos especiais – impressionantes para a época – e pelas imagens por eles proporcionadas.



Figura 3  
Wigder Frota, 2006,  
alegoria E.T.

Assim, o E.T. de Paulo Barros causou sucesso não exatamente por sua relação com a musicalidade, mas pelo deleite causado no público e pelo reconhecimento imediato como imagem cinematográfica que integra o imaginário popular: “A cena escolhida é exatamente aquela em que o ET, dentro do cesto, voa com o menino na bicicleta. Resolvi representar um disco voador que girava, repleto de bicicletas em seu entorno” (Barros, 2013, p. 183).

No desfile que desenvolveu para a Unidos do Viradouro em 2008, Barros propôs carnavalizar as sensações capazes de nos causar arrepio. Em referência ao arrepio de frio, vestiu os componentes da comissão de frente com uma fantasia inspirada no personagem Mr. Freeze, da animação *Batman & Mr. Freeze: abaixo de zero*. A sensação de arrepiar-se de frio poderia ser suscitada nos espectadores por diversas maneiras diferentes. Vejamos como a sinopse tratava a questão:

Começou o desfile. Sente o frio?  
Esse vento que passa provoca arrepios.

Esfregue as mãos, cubra o corpo, chegue mais perto de mim.  
Não deixe que o sangue congele. Se embole, se agite.  
Nunca vi nada assim.  
Grite! Procure saber de onde vem o vento, a ventania.  
Esfria, arrepia, me esquento (Barros et al., 2008, p. 271).

A escolha do artista reforça a intenção deliberada de apropriar-se do imaginário cinematográfico. Barros pretendeu, efetivamente, não a decifração de uma mensagem, mas apenas o reconhecimento instantâneo, a identificação da imagem cinematográfica como ícone que apenas apresenta a si mesmo. A presença da imagem foi assim explicada:

Na Avenida, a arte de dominar a natureza imaginada pela ficção das histórias em quadrinhos. O poder proporcionado por um erro da ciência capaz de permitir a um ser humano congelar toda matéria, fazer do mundo um gigantesco iceberg. Um antiherói que destrói seus inimigos, partindo-os em mil pedaços. A imaginação humana produzindo personagens que desafiam o estado natural e que, em busca de seus objetivos, controlam até os fenômenos climáticos (Barros, 2008, p. 273).

Embora se possa considerar que a imagem da comissão de frente foi produzida a partir da representação por semelhança do texto da justificativa, constato que, ao contrário das experiências anteriores, os bailarinos fantasiados de Mr. Freeze não representavam o texto contido na sinopse, mas o próprio personagem cinematográfico que, apesar de não apresentar relação com o enredo, suscitava a emoção do espectador, ao invocar a consolidação de uma memória cinematográfica relacionada à sensação de frio.

Paulo Barros conquistou seu primeiro campeonato no carnaval carioca em 2010, com o enredo “É segredo!”, desenvolvido para o desfile da Unidos da Tijuca (Barros et al., 2010). Já no Abre-alas iniciou-se a apresentação de palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento: nas laterais, painéis giravam com diferentes imagens que remetiam ao Antigo Egito; um deles exibia fotografia da atriz Elizabeth Taylor caracterizada como *Cleópatra* na superprodução homônima de 1963. Tratava-se de referência cinematográfica sem relação direta com o enredo, mas apropriada pelo artista em virtude do seu reconhecimento imediato.



Figura 4  
Wigder Frota, 2010, alegoria  
Na calada da noite, sempre  
alerta...

A inserção de alguns ícones cinematográficos, por outro lado, se mostrou bastante pertinente: justificados por suas identidades secretas, desfilaram os principais super-heróis do cinema na ala A Liga da Justiça, com direito à exibição da insígnia do *Batman* no edifício de uma alegórica Gotham City na alegoria Na calada da noite, sempre alerta... Nesse carro, alternavam-se cenas de dois super-heróis diferentes:

o Batman e o Homem-Aranha, personagens fortes que todos conhecem. É preciso usar um artifício para surpreender, colocar esse heróis em ação, então criei a rampa que simula as janelas de um edifício em que um desliza quando a rampa desce e o outro escala quando ela sobe. O movimento da rampa foi pensado para dar emoção à cena (Barros, 2013, p. 180).

Em referência aos detetives que desvendam segredos, Barros apresentou uma ala cuja fantasia era a reprodução exata do figurino de Warren Beatty no filme *Dick Tracy*: a presença da personagem desdobrava-se em apresentação de si mesma, capaz de evocar a memória cinematográfica do espectador e estender sua iconicidade a todos os detetives. Os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento foram utilizados também nos figurinos do segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira, inspirados na franquia cinematográfica *Piratas do Caribe*.

Em 2013, o artista desenvolveu o enredo “Desceu num raio, é trovoada! O deus Thor pede passagem para mostrar nessa viagem à Alemanha encantada” (Barros et al., 2013), que propunha celebrar a cultura alemã e sua influência ao redor do mundo. A comissão de frente interagiu com uma grande alegoria para oferecer efeitos especiais aos espectadores. Do alto da estrutura, os componentes fantasiados como o personagem cinematográfico *Thor* faziam o martelo flutuar e, com ajuda da tecnologia utilizada na confecção de suas botas, equilibravam-se em uma das pernas para simular a sensação de que estariam caindo de costas. Por sua vez, as alas intituladas O anjo azul e Metrôpolis fizeram referência às películas homônimas.

No carnaval de 2015, Paulo Barros assinou o desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel. O enredo “Se o mundo fosse acabar, me diz o que você faria se só te restasse um dia” pretendia reproduzir no Sambódromo as imagens literárias da canção “O último dia”, de Paulinho Moska e Billy Brandão.<sup>7</sup> A intertextualidade foi assumida na própria sinopse do enredo, que propunha não uma reflexão profunda, mas despertar a imaginação e deleitar o público com imagens relacionadas à ideia de fim do mundo:

Imagens surgem para lembrar que, em breve, não haverá nada mais a fazer. [...] e a pergunta atravessa a Passarela do Samba para provocar o desejo de viver intensamente o que pode dar mais prazer no último dia (Barros et al., 2015, p. 141).

<sup>7</sup> A intertextualidade entre obras literárias e enredos de escola de samba são frequentes no carnaval carioca. Desde os anos 1960, romances (como *Memórias de um sargento de milícias*, *Macunaima* e *Iracema*) e peças de teatro (*Ópera do malandro*, por exemplo), foram adaptados para a *mise-en-scène* carnavalesca; “Sonho de um sonho”, poema de Carlos Drummond de Andrade, também já inspirou o enredo da Vila Isabel em 1980. O enredo da Mocidade em 2015, no entanto, parece-me pioneiro na carnavalização das imagens literárias de uma canção.

No desfile, Paulo Barros novamente operou palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. O carro Abre-alias trazia imagens relacionadas ao filme *2012*: esculturas de diversos monumentos turísticos internacionais eram cobertas por placas de LED que projetavam imagens catastróficas.

No voo da águia, uma viagem sem fim (Barros et al., 2016) foi o enredo desenvolvido por Barros para a Portela em 2016 e que propunha abordar os mais diversos tipos de viagens. A Velha Guarda fazia referência às viagens no tempo com um traje inspirado nos figurinos dos personagens do filme *Em algum lugar do passado*. O carro As viagens de Gulliver tinha como principal elemento uma escultura com as feições do ator Jack Black, que interpretou o protagonista em filme de 2010; reproduzia a cena em que o personagem está amarrado e se levanta do chão. O quinto carro alegórico, Elo perdido, inspirava-se na franquia de filmes *Jurassic Park*: reproduzia o portal do fictício parque de diversões e trazia nas laterais componentes que eram devoradas por dinossauros. Visualidades que ratificavam a influência do cinema e da imageria pop em sua obra e a busca por oferecer ao espectador estímulos sensoriais renovados na imagem de reconhecimento imediato.

Ao desenvolver pela Unidos de Vila Isabel no carnaval de 2018 o enredo “Corra que o futuro vem aí”, o artista apresentou nova perspectiva sobre a temática científica que abordara em 2004 e traçou a genealogia das descobertas para projetar as invenções do futuro (Barros et al., 2018, p. 130). A influência da imagem cinematográfica se fez presente na logo de divulgação do enredo, que utilizava a mesma fonte e o mesmo *layout* do cartaz dos filmes da franquia *De volta para o futuro*.

Em 2019, para o desfile da Viradouro, o carnavalesco desenvolveu um enredo sobre histórias infantis contados pelas avós a seus netos. A sinopse foi escrita como uma fábula na qual um adulto relembra os tempos de criança. A solução para incluir todas as imagens resultantes da curadoria feita por Barros foi criar um livro de contos para as conectar narrativamente. *Viraviradouro* não é o livro de histórias da vovó, mas do próprio carnavalesco, uma compilação de diversas imagens recorrentes em sua obra: “Sem nenhuma intenção de discorrer sobre a psicologia infantil, o enredo pretende trazer, à memória do público, conhecidos personagens da ficção presentes na literatura e no cinema, para diverti-lo” (Barros et al., 2019, p. 70).

Na quarta alegoria, Holandês voador, a lenda do navio naufragado que assombra o oceano Atlântico foi elaborada na forma de sua representação no filme *Piratas do Caribe: o baú da morte*. O destaque principal fantasiava-se como Jack Sparrow; as composições do carro estavam caracterizadas como o personagem Davy Jones e sua tripulação. Ainda que se considerasse a lenda integrante dos contos de fadas, não se justificaria a presença de tais personagens, salvo pelo seu reconhecimento imediato como imagem cinematográfica e o entretenimento proporcionado ao público. A sinopse se esforçava para conciliar texto e imagem, ao colocar o filme, lançado em 2006, nas lembranças da avó:

Então, Vovó me pergunta, desafiando minha curiosidade: “Você conhece o navio fantasma holandês, que causa medo aos navegantes há séculos? Essa é mais uma das terríveis maldições que atormentam os sete mares. Assustadores piratas são condenados a vagar pela eternidade, em busca de liberdade, por terem desafiado a vontade dos deuses. Lembro-me de ter visto essa assombração num filme, aliás, como muitas outras histórias. Os fantasmas pareciam tão reais na tela do cinema!” (Barros et al., 2019, p. 67)

Destaco ainda outras visualidades operadas como palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento: as fantasias das alas Alice no país das maravilhas e Gato de botas foram produzidas com referência a imagens retiradas dos filmes homônimos. A ala Lumière emulava a aparência de personagem da animação *A bela e a fera*, filme que também tinha a cena do baile dos protagonistas reproduzida nas esculturas da alegoria seguinte.

As imagens de maior êxito do desfile não foram inspiradas em nenhuma história infantil, mas retiradas da imageria pop estadunidense. A alegoria Motoqueiro fantasma tinha como elemento principal um componente cuja fantasia inspirava-se no figurino utilizado por Nicolas Nage no filme homônimo.

O destaque descia a alegoria por uma rampa e atravessava uma ala que se fantasiava com o figurino de Michael Jackson no videoclipe de *Thriller*. Nas laterais da alegoria, componentes saíam de túmulos caracterizados como mortos-vivos, para reproduzir cena do mesmo videoclipe. O Motoqueiro fantasma foi apresentado no desfile não por corresponder à imagem da literatura infantil, mas retirada do universo cinematográfico que possibilitou reconhecimento imediato e maximizou o prazer estético do público. De igual modo, os zumbis de

Arte & Ensaios  
vol. 30, n. 47,  
jan.-jun. 2024

**Figura 5**  
Wigder Frota, 2019, destaque  
fantasiado como Motoqueiro  
fantasma

Michael Jackson compõem o imaginário imagético e cultural da hipermodernidade, sendo esse o principal motivo de sua presença no desfile. A apresentação conquistou o vice-campeonato da competição em 2019.





## Esta noite levarei sua alma

Analiso mais detidamente o desfile produzido por Paulo Barros para a Unidos da Tijuca em 2011, uma vez que a influência cinematográfica foi ainda mais evidente: o desenvolvimento do enredo “Esta noite levarei sua alma” apresentou-se repleto de palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.

A princípio, a temática anunciada pela agremiação giraria em torno dos filmes de terror. No entanto, a curadoria que iniciou o processo criativo incluiu imagens cinematográficas que não haviam sido retiradas de películas do gênero abordado. A solução encontrada parece ter sido imaginar o desfile como um filme cujo protagonista seria Caronte, o mitológico barqueiro grego da morte, que atravessaria o Sambódromo e apresentaria aos espectadores-passageiros cenas de filmes de terror durante a viagem. Para incluir as cenas que não foram retiradas de filmes de terror, a sinopse informava que o protagonista seria enganado por personagens de outros gêneros cinematográficos, que causariam um desvio no percurso previsto por Caronte. Aos monstros que persistem, opuseram-se os heróis que não desistem:

Nesse trecho do filme, surgem os destemidos, capazes de combater as injustiças, caçar os fantasmas, conceber mirabolantes planos de fuga ou, simplesmente, exercer o direito à liberdade, transcender limites, explodir fronteiras. Caronte, agora, está irritado. Essas cenas não estavam em seu programa... (Barros et al., 2011, p. 151).

A estratégia narrativa do engano de Caronte se mostraria útil para inserir filmes com temáticas sobrenaturais que não integrassem o gênero terror, como *Ghost – do outro lado da vida*, *Os fantasmas se divertem* e *A morte lhe cai bem*. Ou ainda para incluir paródias a filmes de terror, como a franquia *Pânico*. Foi esse contexto que justificou a apresentação no desfile das alas Os caça-fantasmas, Van Helsing – o caçador de monstros e A noiva cadáver.

Mas, se a sinopse subverteu a temática pretendida para o enredo, as justificativas encaminhadas aos jurados não foram eficazes em atribuir significados a todas as imagens cinematográficas apresentadas. O roteiro do desfile não elucidou as escolhas imagéticas em sua relação com o enredo, apenas apresentou um breve resumo dos argumentos dos filmes de que foram extraídas. Tomemos como exemplo a justificativa da ala Transformers:

A ficção científica invade as telas. Agora, a luta pela conquista é interplanetária e uma guerra entre gigantes robôs alienígenas coloca em risco o destino do Universo. Quando a batalha alcança a Terra, é o futuro da humanidade que está em jogo. Cuidado, para conquistar a Avenida, eles podem assumir diferentes formas. Podem vir de qualquer lugar. Alguns vêm para nos destruir. Outros, para nos defender... Preparem-se, são os Transformers em ação! (Barros, 2011, p. 166).

Assim, diversos filmes que não integram o *corpus* de películas de terror foram referenciados nas visualidades carnavalescas em desfile. Dentre elas, destaque as alas A missão; O último samurai; Stargate; Guerra nas estrelas; A fuga das galinhas; Hook – a volta do capitão Gancho; Priscilla, a rainha do deserto – ala com direito a elemento cenográfico que trazia um gigantesco sapato de salto alto no teto de um ônibus; Robin Hood; O nome da rosa. No conjunto alegórico também houve referências a filmes de outros gêneros, como ocorreu nas alegorias Avatar; Nas montanhas dos gorilas; Harry Potter.



Figura 6  
Wigder Frota, 2011, cena  
de *Harry Potter* reproduzida  
em alegoria

A franquia de filmes de ação e aventura *Indiana Jones* foi abordada em uma ala e em uma alegoria que reconstituiu a clássica cena do filme *Indiana Jones – os caçadores da arca perdida*, de 1981, em que o arqueólogo é perseguido por uma enorme rocha esférica: “foi a reprodução exata de um dos momentos mais marcantes protagonizados pelo personagem do cinema. [...] e parecia tão real que impressionou o público” (Barros, 2013, p. 180). Visualidades que interessavam ao carnavalesco pelo seu reconhecimento imediato como imagens cinematográficas, além dos efeitos sensoriais capazes de promover o encantamento e o deleite do espectador.



Figura 7  
Wigder Frota, 2011, Indiana  
Jones em alegoria da Tijuca

Ao comentar a alegoria Nas montanhas dos gorilas, por exemplo, Paulo Barros (2013) destacou a importância das informações visuais que compõem o imaginário da humanidade. Ressalto, ainda, que o carnavalesco se refere à alegoria como cena, o que reforça as influências cênicas e cinematográficas em sua obra: “O interessante, nesta cena, foi trazer o movimento de gorilas se balançando nas árvores, que está no imaginário de todos nós” (p. 49).

O desfile foi encerrado com uma mensagem de reflexão sobre os desafios enfrentados pelo cinema brasileiro. Algumas alas do último setor infelizmente não foram transmitidas pela televisão, mas constam do roteiro do desfile: Carlota Joaquina – princesa do Brasil; Quilombo; Tiradentes. Após, desfilaram as alas O cangaceiro; O povo unido jamais será vencido – cujos componentes fantasiavam-se com uniformes de operários e portavam faixas com dizeres de ordem como LIBERDADE, GREVE GERAL, O POVO NA RUA DERRUBA A DITADURA; e Zé do caixão.



Figura 8  
Wigder Frota, 2011, encerra-  
mento do desfile da Tijuca

Encerrou o desfile a alegoria Esta noite levarei sua alma (figura 8). Imagens que precisam ser analisadas em conjunto para observar como transmitiram a mensagem constante da sinopse:

Na lista dos que sempre resistem, surgem os filmes do cinema nacional. Uma produção que chegou a ser condenada e teve o seu fim decretado. Mas que, a cada ano, faz surgir novos personagens, novas histórias de lutas e glórias. De simplicidade e força. Histórias de bravura e coragem, realidade e sonho. Documentários e filmes de ficção brasileiros desfilam para um Caronte surpreso, porque percebe que está sendo enganado. Não conduz, mas é conduzido. [...]. O filme termina com a superação da morte, com a criatividade do cinema brasileiro, que domina a arte do recomeço. Deixa para o futuro a ousadia de um passado sem medo. A história de um povo de coragem, que possui o surpreendente poder de se reinventar. FIM? (Barros et al., 2011, p. 152).

Na última alegoria, desfilava o ator José Mojica Marins. Entre esculturas de rolos de filmes, uma grande tela se destacava como elemento principal do carro alegórico e projetava “um clipping de imagens do cinema brasileiro, o grande homenageado da noite” (Barros, 2011, p. 162). A mistura indiferente de cenas do cinema nacional atribuída à imagem carnavalesca as potências dialética e simbólica que possibilitavam a transmissão da mensagem pretendida.

### **Considerações finais**

Desde a modernidade, as tecnologias influenciaram progressivamente a produção e reprodução da obra de arte. Atualmente, as práticas artísticas se constroem e se transformam em função das tecnologias hipermodernas, que dominam cada vez mais os seus processos de criação, comunicação e informação. Efetivamente, a produção e a reprodução tecnológicas da obra de arte alteraram a relação das massas com as práticas artísticas. Permito-me atualizar e estender a afirmação de Benjamin para defender a influência dos aparatos tecnológicos de produção da imagem, desde o cinema até a imagem informática, passando pela imagem televisiva e de vídeo nas práticas e representações culturais.

Com efeito, na era da tela global, profundas transformações técnicas afetaram os processos de produção, distribuição e consumo das imagens, que se tornaram elementos indissociáveis da cultura hipermoderna e alcançaram as visualidades

carnavalescas. Nesse contexto, constatei a ocorrência dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

O fenômeno pelo qual as visualidades carnavalescas apresentam imagens cinematográficas subjacentes a si pode ser observado na obra de praticamente todos os carnavalescos e em todas as divisões da competição.<sup>8</sup> Deve ser entendido como efeito da hibridização que caracteriza a hipermodernidade transestética e que envolve sincrônica e globalmente as tecnologias e a arte, o capital e a cultura, o consumo e a estética. A hipermodernidade, conforme apontam Lipovetsky e Serroy (2009a, p. 11), se apresenta marcada por uma “inflação estética”, em que o domínio estético é capturado em uma escalada hiperbólica.

Ademais, a quase totalidade do público presente no Sambódromo não dispõe de informações que permitam o aprofundamento dos significados latentes nas visualidades carnavalescas. Para tanto, faz-se necessário conhecer a sinopse do enredo, além do roteiro de desenvolvimento do desfile que somente é disponibilizado para os julgadores, os espectadores privilegiados do espetáculo, capazes de conjugar as informações textuais e visuais para analisar adequadamente como se articulam o dizível e o visível em um desfile. Dessa forma, torna-se cada vez mais difícil para quem assiste presencialmente aos desfiles proceder a uma análise profunda das imagens apresentadas. Assim, os palimpsestos da imagem-movimento mostraram-se uma escolha estética eficaz para promover o reconhecimento imediato das visualidades carnavalescas.

As tensões imagéticas que afetaram as imagens no começo do século 21 foram habilmente catalisadas por Paulo Barros. O desenvolvimento do modelo de desfiles por ele proposto decorre de uma curadoria imagética para a qual o cinema tem sido fonte inesgotável de inspiração. Como demonstrado, os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento adquirem especial relevância em sua obra. Por um lado, contribuem para consolidar e transmitir a memória das imagens cinematográficas integradas ao inconsciente estético; por outro, operam como estratégia de atualização das escolas de samba do Rio de Janeiro na era do hiperespetáculo e de sua manutenção na cultura popular no carnaval.

---

<sup>8</sup> As escolas de samba do Rio de Janeiro competem em cinco divisões: no Grupo Especial desfilam as principais agremiações em espetáculo televisionado para todo o país. A segunda divisão chama-se Série Ouro, cujas agremiações também desfilam no Sambódromo da Av. Marquês de Sapucaí. As divisões imediatamente abaixo – Série Prata, Série Bronze e Grupo de Avaliação – desfilam na passarela da Estrada Intendente Magalhães, no subúrbio da cidade.

**Leonardo Augusto de Jesus** é doutor em artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Cenógrafo, figurinista e carnavalesco no Rio de Janeiro, com passagem pela Acadêmicos do Engenho da Rainha e pela Caprichosos de Pilares.

### Referências

BARROS, Paulo. *Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BARROS, Paulo. Roteiro do desfile e ficha técnica da Unidos da Tijuca. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2011, p. 154-179. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2011/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 15 dez. 2022.

BARROS, Paulo. Roteiro do desfile e ficha técnica da Unidos do Viradouro. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2008, p. 279-305. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2008/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 22 mar. 2023.

BARROS, Paulo. *Ouvindo tudo que vejo, vou vendo tudo que ouço*. Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. Rio de Janeiro: Liesa, 2006. Disponível em: <http://apoteose.com/siteantigo/unidosdatijuca/sinopse2006.htm>. Acesso em 22 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Viraviradouro. Sinopse de enredo da Unidos do Viradouro. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2019, p. 65-72. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Corra que o futuro vem aí! Sinopse de enredo da Unidos de Vila Isabel. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2018, p. 130-140. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2018/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. No voo da águia, uma viagem sem fim... Sinopse de enredo da Portela. In: *Livro Abre-alas - Segunda*. Rio de Janeiro: Liesa, 2016, p. 168-176. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2016/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Se o mundo fosse acabar, me diz o que você faria se só te restasse um dia? Sinopse de enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2015, p. 137-141. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2015/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Desceu num raio, é trovada! O Deus Thor pede passagem pra mostrar nessa viagem à Alemanha encantada. Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2013, p. 96-99. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2013/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. Esta noite levarei sua alma. Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2011, p. 150-153. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2011/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. É segredo! Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2010, p. 87-92. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2010/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. É de arrepiar! Sinopse de enredo da Unidos do Viradouro. In: *Livro Abre-alas - Domingo*. Rio de Janeiro: Liesa, 2008, p. 271-278. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2008/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. *Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro!* Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. Rio de Janeiro: Liesa, 2005. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca/2005/#:~:text=S%C3%A9rgio%20Alan%2C%20Jorge%20Rem%C3%A9dio%20e%20Valtinho%20Jr.&text=A%20Unidos%20da%20Tijuca%20vai,fantasia%20e%20cria%20novos%20mundos>. Acesso em 22 mar. 2023.

BARROS, Paulo et al. *O sonho da criação e a criação do sonho. A arte da ciência no tempo do impossível*. Sinopse de enredo da Unidos da Tijuca. Rio de Janeiro: Liesa, 2004. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos=-da-tijuca2004/#:~:text=Na%20tentativa%20de%20%22brincar%20de,tempo%20chega%20ao%20s%C3%A9culo%20XX>. Acesso em 22 mar. 2023.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. In: *Obras escolhidas*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora/ Companhia Editorial Nacional, 2011.

DIAS, André Monte Pereira. “É fantástico, virou Hollywood isso aqui”: os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.



DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FARIAS, Edson S. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madri: Taurus, 1989.

JESUS, Leonardo Augusto de. *Modernidades carnavalescas: o embate entre o tradicional e o moderno nas escolas de samba do Rio de Janeiro*. Goiânia: Coletivo Cine-Fórum, 2024.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Ed. Schwarcz S.A., 2009a.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009b.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MOURA, Roberto M. *Carnaval: da Redentora à praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

SILVA, Carlos Carvalho da. *Chapa branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-flor (1973-1975)*. Brasília: Rico Editora, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

**Como citar:**

JESUS, Leonardo Augusto de. A imagem-movimento sob as visualidades carnavalescas de Paulo Barros. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 185-209, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>