



“PRA COLOCAR O CARNAVAL NA RUA”: ESTRATÉGIAS  
DE SOBREVIVÊNCIA NO PRIMEIRO DESFILE DE UMA  
ESCOLA DE SAMBA DO GRUPO DE ACESSO CARIOCA

“TO PUT CARNIVAL ON THE STREET”: SURVIVAL  
STRATEGIES IN THE FIRST PARADE OF A  
SAMBA SCHOOL BELONGING TO THE RIO DE  
JANEIRO ACCESS GROUP

Vinícius Ferreira NATAL<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em História da Arte, na UERJ - Universidade Estadual do Rio de Janeiro. E-mail: vfnatal@gmail.com.



## RESUMO

O artigo busca analisar, a partir da fundação do G.R.E.S. Feitiço do Rio, em 2017, e sua preparação para o seu primeiro desfile carnavalesco, as estratégias forjadas pelo seu corpo diretivo para “colocar o carnaval na rua”, termo nativo que significa finalizar a produção visual em tempo da realização do desfile anual carnavalesco. Para tanto, compreendo que uma permanente reelaboração visual da escola junto à sociabilidade trançada com outras escolas de samba da região do centro do Rio de Janeiro são estratégias de uma “cultura de sobrevivência” em meio às dificuldades impostas por um modelo de carnaval que privilegia as escolas de samba do Grupo Especial em detrimentos das escolas de samba dos grupos de acesso.

## PALAVRAS-CHAVE

Carnaval. Escolas de Samba. Sociabilidade. Arte. Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

The article seeks to analyze, from the foundation of G.R.E.S. Feitiço do Rio, in 2017, and its preparation for its first carnival parade, the strategies forged by its governing body to “put carnival on the street”, a native term that means to finish visual production in time for the annual carnival parade. To this end, I understand that a permanent visual re-elaboration of the school together with the braided sociability with other samba schools in the center of Rio de Janeiro are strategies of a “culture of survival” amid the difficulties imposed by a carnival model that privileges samba schools of the Special Group to the detriment of the samba schools of the access groups.





## KEY WORDS

Carnival; Samba schools; Sociability; Art; Rio de Janeiro.

“A resposta para a vida em ameaça permanente e para a precariedade de direitos é a arte inventada a partir da sobrevivência. Não é a finalidade sem fim kantiana. Mas também não é o pragmatismo da indústria cultural. É uma outra concretude que contraria aquele senso comum ao qual nos referimos acima, pois é justamente quando nada está garantido que essa forma de produzir cultura se torna mais necessária” (Facina, Adriana s/ano, no prelo).

Atualmente, na cidade do Rio de Janeiro, desfilam, aproximadamente, 81 escolas de samba<sup>2</sup> que, durante o período de carnaval, participam de diversos campeonatos que são interligados a partir de uma hierarquia competitiva carnavalesca organizada por diferentes ligas e associações (BARBIERI, 2012). As agremiações dividem-se em seis grupos, sendo o principal grupo o “Grupo Especial”, organizado pela LIESA<sup>3</sup>, que desfila domingo e segunda-feira de carnaval na Marquês de Sapucaí, e o “Grupo de avaliação”, último grupo da hierarquia, coordenado pela LIESB<sup>4</sup> e que desfila na estrada Intendente Magalhães, no bairro de campinho, zona norte do Rio de Janeiro.

---

<sup>2</sup> Número de escolas que desfilaram na cidade no carnaval de 2020, entre grupos especial e avaliação, as hierarquias principais e última do sistema de acesso e queda das escolas de samba.

<sup>3</sup> Liga Independente das Escolas de Samba. Criada em 1984, a partir de uma dissidência da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, tem como seus fundadores os principais bicheiros da cidade do Rio de Janeiro, como Anísio Abraão David, Capitão Guimarães, Luizinho Drumond, entre outros.

<sup>4</sup> A partir da cisão com a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo B nasceu em 2015, com o objetivo de atuar, somente, na gestão e organização das escolas do grupo B. Em Julho de 2017, muda seu nome para Liga das Escolas de Samba do Brasil, mantendo a sigla LIESB.





As escolas de samba, mesmo tendo sua criação no Rio de Janeiro, tornaram-se uma experiência globalizada. Aglutinando experiências e sentidos distintos na constituição da identidade brasileira e sua representação simbólica no mundo vivem, em seu interior, uma disparidade sociorracial em relação à estrutura de trabalho, poder aquisitivo e desequilíbrio nas funções de poder entre homens e mulheres. Enquanto as escolas do Grupo Especial – atualmente, 14 são as escolas que estão no grupo – recebem o aporte anual de, aproximadamente, 5 milhões<sup>5</sup>, as escolas de samba do último grupo na divisão do campeonato das escolas de samba não recebem nenhum aporte financeiro, precisando financiar o seu próprio carnaval em um esforço coletivo de sobrevivência em meio à precariedade da falta de dinheiro e estrutura para a preparação do carnaval.

Esse é o caso do G.R.E.S. Feitiço do Rio, nosso objeto de análise. Esse artigo é parte de um esforço de campo empreendido entre os anos de 2015 e 2017 onde, aqui, apresento um recorte da pesquisa realizada. Durante a preparação do carnaval, entre outubro de 2016 e fevereiro de 2017, acompanhei o processo de confecção do carnaval frequentando, no centro do Rio de Janeiro, os espaços de ateliê de fantasias e barracão, onde o carro alegórico da escola era confeccionado.

O primeiro contato que tive com o G.R.E.S. Feitiço do Rio foi a partir de Samuel<sup>6</sup>, um de seus fundadores. Ligou-me, certo dia, para dizer que gostaria que o G.R.E.S. Vila Isabel, escola a qual tenho circulação desde pequeno e

---

<sup>5</sup> Desses 5 milhões, uma parcela é dada pela Rede Globo, outra pela comercialização de ingressos para o desfile e uma terceira do poder público, entre municípios, estado e governo federal. Eventualmente, um ou outro patrocínio privado pode somar-se a esse cenário.

<sup>6</sup> Os nomes foram trocados a fim de garantir a privacidade dos atores sociais.





exerci a função de diretor cultural entre os anos de 2014 e 2019, batizasse uma nova escola, a “Feitiço da Vila”. O tempo passou e a agremiação não vingou com esse nome, mas sim com o nome de Feitiço do Rio, mesmo que sua forma se mantivesse com vários integrantes e membros fundadores fazendo parte da nova escola, que teve sua ata de nascimento registrada em 2016.

A partir da proximidade que tinha com o grupo e seus fundadores, curioso, solicitei autorização para acompanhar a escola em seu primeiro desenvolvimento de carnaval, o que me foi prontamente atendido. Passaram-me o endereço do ateliê - Rua Sara, no bairro do Santo Cristo, cidade do Rio de Janeiro - e agendaram um horário para que eu iniciasse os trabalhos.

Tal relação de proximidade com os atores do campo lembrou-me de Foote-White e seu livro sobre a cidade fictícia de Corner Ville, um estudo aprofundado sobre as relações sociais tecidas entre alguns atores da cidade considerando suas posições sociais e suas formas de interação e possibilidades de ascensão social. O fato de o autor precisar mergulhar nesse universo, participando das atividades locais, entendendo os códigos ali expostos para que conseguisse realizar a pesquisa (FOOTE-WHITE, 2005) serviria como um alento para os dilemas de pesquisa vivenciados no campo entre pesquisadores e o campo em um ambiente citadino, onde as relações de proximidade poderiam ser inevitáveis.

Cheguei um pouco mais cedo que o previsto, mas Sônia e Carlos, também membros da comissão de carnaval, estavam no centro da cidade comprando coisas em lojas de artigo especializados carnavalescos<sup>7</sup>. Vista

---

<sup>7</sup> A lógica dos materiais fornecidos à confecção das escolas de samba, por si, já daria um estudo aprofundado. Alguns exemplos de lojas de revenda de materiais são o Babado da Folia e a Caçula artigos carnavalescos, ambas localizadas no centro do Rio de Janeiro.





a demora, resolvi andar pelo bairro e conhecer o entorno. A fim de passar o tempo, resolvi cortar cabelo em uma barbearia próxima, papeando sobre amenidades. Perguntei ao barbeiro se ele conhecia alguma escola de samba ali na região, mas o mesmo só conhecia a Vizinha Faladeira “que estava mal das pernas, tava no segundo grupo”, e uma escola nova que ele não sabia o nome, só sabia que “era laranja e ali perto” - presumi que poderia ser o Feitiço do Rio, pois suas cores são o laranja e o azul. Depois de ler uma mensagem de celular me alertando que estavam chegando, fiquei bem em frente ao endereço fornecido, onde funcionava um ponto de Kombi que dava acesso ao alto do morro do Santo Cristo.

Chegando em um táxi, Sônia e Carlos sinalizaram-me para entrar na garagem do prédio. Ajudei os dois a desembarcar com o material - eram tecidos diversos e ferragens para as fantasias - e a subir quatro lances de escada, rumo ao ateliê da escola. No caminho, diziam para “não me espantar com bagunça”, mas que o ateliê agora funcionava a todo vapor. Entramos, alocamos o material em seus lugares enquanto Sônia me explicava a dinâmica do local: O dono viajara e dera o prédio para um senhor administrar, que era um rapaz que cortava o cabelo na esquina da rua - ora, era o mesmo que eu cortara o cabelo minutos atrás, enquanto os esperava! Ele, por sua vez, alugava os andares para diferentes usos, sem nenhum contrato. Todo o acerto era feito na “palavra dada”.

Contava que, no primeiro andar, funcionava um estacionamento, com fluxo regular de carros. Também, ali, homens lavavam os veículos enquanto estavam estacionados, oferecendo muitos outros tipos de serviço em relação a carros; no segundo andar funcionava o ateliê do Feitiço do





Rio, nosso objeto de estudo; no terceiro, um ateliê de arte com móveis rústicos e, no último, um andar vazio repleto de entulho.

O espaço do G.R.E.S. Feitiço do Rio era um andar absolutamente vazio de móveis e utensílios, exceto pelas mesas e elementos ali dispostos para a fabricação do carnaval. Sônia disse que fora alugado somente um pequeno pedaço, mas, como não havia outro inquilino no andar, acabaram se apropriando de todo o espaço. Ali, várias fantasias ficavam espalhadas, aparentemente de forma desordenada, mas em uma lógica própria entendida pelos membros da agremiação que trabalhavam no ateliê. A escola ganhara fantasias e materiais de várias outras agremiações, onde tudo ficava no chão, fazendo uma mistura de roupas e materiais novos e antigos.

Figura 1 - Vista para a janela do ateliê<sup>8</sup>



---

<sup>8</sup> Todas as fotografias do artigo são de minha autoria.



No fundo do ateliê havia duas bancadas<sup>9</sup> improvisadas com pedaços de madeira compensada, ou caixotes de feira dispostos com uma madeira em cima, como forma de constituir esses espaços. Logo que chegamos, Sônia aguardara um diretor da Unidos da Tijuca que doaria cavaletes para montar mais uma bancada, dessa vez mais firme, pois haviam conseguido uma doação de um dos membros da escola uma máquina de costura, e, assim, poderiam fazer também a parte de costura das fantasias no local. O diretor chegou, entregou os cavaletes e logo despediu-se, desejando sorte ao trabalho<sup>10</sup>. Sônia, então, escapou-me, que o G.R.E.S. Feitiço do Rio era apadrinhado pela Unidos da Tijuca.

No mundo social das escolas de samba, a ideia de apadrinhamento é fundamental para o entendimento das relações sociais. Tal noção é aplicada a partir do momento em que um novo organismo ou indivíduo conecta-se à outra parte com maior aporte financeiro ou que possua um capital simbólico mais consistente no campo de forças. Dessa forma, a relação entre “padrinho” e “afilhado” se desenvolve como uma conexão construída na base da pessoalidade e da intimidade (DA MATTA,1981), forçando uma relação de quase parentesco entre as partes. Logo, ter o apoio de alguém mais forte em uma hierarquia carnavalesca é visto como uma forma de conseguir

---

<sup>9</sup> Essa nomenclatura nativa constitui a forma de tábuas de madeira dispostas, geralmente cobertas com tecido e plástico, onde o trabalho de confecção de fantasias e adereços é exercido. Geralmente, a bancada possui como material de trabalho uma pistola de cola quente, ou, se for o caso, um balde de cola fria e pincel, tesouras, uma rolcama de grampos - máquina que facilita o ato de grampear tecidos em suportes, por exemplo - estiletes, entre outros.

<sup>10</sup> Sônia atuava, também, como diretora na Unidos da Tijuca o que, certamente, fez com que estabelecesse uma rede de relacionamentos propícia para conseguir materiais para sua escola.







prosperar – ou sobreviver - no mundo das escolas de samba<sup>11</sup>. Naquele momento, Sônia explicava que não entendiam muito de fazer carnaval, mas que contavam com a ajuda de “padrinhos” como o “diretor dos cavaletes” e o experiente Ademir, um aderecista de uma escola “muito rica” da “Cidade do Samba<sup>12</sup>” e que possuía uma larga experiência no trabalho, o que poderia, segundo a diretora, se traduzir em fluxos de sobras de materiais para serem reaproveitados para o Feitiço do Rio.

Após algumas visitas iniciais decidi assumir, como uma estratégia de pesquisa, a gravação de entrevistas com Sônia e Carlos, os mais atuantes no ateliê, ao mesmo tempo em que ajudava no que fosse possível durante a minha permanência no espaço. Ali, em meio ao caos carnavalesco, percebi que me integrar ao trabalho em observação participante (MALINOWSKI, 1978; FOOTE-WHITE, 2005) seria uma excelente oportunidade de aproximação. Afinal, o ritmo era intenso. O carnaval estava próximo e qualquer tempo perdido poderia ser fatal para o desfile.

Durante a pesquisa, Sônia contara que era moradora de Copacabana, historiadora e que até os seus 15 anos não gostava muito de samba. Fazia Hip-Hop e, ao ser convidada por seu professor a compor uma ala coreografada na Unidos da Tijuca, sua paixão foi à primeira vista desfilando na escola, pela

---

<sup>11</sup> Essa situação ocorre não somente com o apadrinhamento de escolas, mas o termo “padrinho” é bastante utilizado entre os próprios sambistas, considerando sua posição social na hierarquia carnavalesca. Pedir a benção a uma “madrinha ou padrinho”, no ato de beijar ou apertar a mão, pedir o “apadrinhamento” para um projeto pessoal ou coletivo no meio das escolas de samba, convidar um padrinho para uma cerimônia de início de trajetória profissional em uma agremiação, entre outras situações, fazem parte de um modo social de operação da categoria do compadrio nas escolas de samba.

<sup>12</sup> A Cidade do Samba foi inaugurada em 2005, para a preparação do carnaval de 2006. Constitui-se de 14 galpões funcionando como barracões estruturados para a confecção de alegorias e fantasias das escolas de samba do grupo especial. É um aparelho público municipal sendo administrado pela LIESA.





primeira vez, no carnaval de 2006. A partir de então, já inserida em um núcleo de amigos, contou que sempre brincava “com um negócio de criar uma escola de samba” com eles, mesmo que não houvesse uma seriedade para a ação concreta.

Já Carlos formou-se em educação artística pela UFRJ e, atuando como professor da rede estadual, cursou uma pós-graduação em figurino de carnaval, na Universidade Veiga de Almeida, em 2012. Contou que sempre gostou de carnaval até que, em 2012, resolveu conferir como funcionava um ensaio de escola de samba na rua – uma vez que sempre passava próximo ao ensaio da Unidos da Tijuca, na Rua Venezuela, centro do Rio de Janeiro. Acabou se inscrevendo para desfilar em uma ala da escola. Lá conheceu Sônia e sua mãe, Ivana. Para o desfile do Feitiço do Rio, relatava a dificuldade de conciliar com o seu tempo de professor, onde encontrava tempo para desenhar nas “brechas”:

“desenhava no fórum, no consultório do médico, na sala de aula, até no centro de umbanda eu desenhiei, porque eu realmente não tinha tempo, e é engraçado porque as pessoas vão olhando e vão gostando. Elas não participam dizendo, ai você tem que fazer isso assim, assim, assado, não, elas gostam, acham bonito, chama atenção<sup>13</sup>.”

Com o embrião da escola formado, a ideia de fundação era latente. Mesmo com Carlos e Sônia conhecendo-se através das redes de relações sociais da G.R.E.S. Unidos da Tijuca, o formato inicial, como dito anteriormente, seria o “Feitiço da Vila”, com foco no bairro de Vila Isabel. Porém, afirmaram por conta da situação política da pretensa madrinha – o GRES Unidos de Vila Isabel - que passava por mudanças políticas internas, decidiram criar o “Feitiço do Rio”, destituindo qualquer vinculação territorial na nova escola.

---

<sup>13</sup> Entrevista de campo.





Sônia concluiu dizendo que, graças a um advogado, conseguiram autorização para a filiação da escola na Liga responsável pelo grupo de avaliação, a LIESB. Felipe, que também era um dos fundadores da escola, assumiu o cargo de diretor jurídico elaborando o estatuto e cuidando de todo aparato jurídico necessário para a filiação. Afirma, entretanto, que o processo de filiação não se deu de forma tão fácil pois havia, aproximadamente, seis escolas querendo se filiar além do Feitiço do Rio e apenas uma vaga. Marcos Falcon<sup>14</sup> era quem autorizava a entrada de novas escolas no grupo e foi necessário um intenso processo de negociações e barganhas para que a filiação fosse bem sucedida.

A formação de uma nova escola de samba se dava através de um grupo de interesse, formando uma “click”, nos termos de White (2005). Mesmo que o trânsito dessas pessoas e seus interesses ocorressem nos mais variados níveis da cidade, é a partir das afinidades encontradas entre si e do “face to face” que o grupo se forma e se relaciona (VELHO, 2000). Se, durante o período de surgimento das escolas de samba, entre as décadas de 20 e 30, muitos autores apontam para uma conexão entre seu surgimento de uma escola de samba e uma conexão direta com seus territórios locais de origem (CANDEIA FILHO, ISNARD, 1978; LOPES, 1981), atualmente, há um crescente número de agremiações criadas a partir de uma experiência contemporânea de comunidade, já debatida em Pavão (2005). Tal ideia nos mostra que muito além dos limites geográficos, a ideia de comunidade em escolas de samba na contemporaneidade remete, muito mais, à uma experiência cosmopolita urbana comum de estar envolvido nas atividades da agremiação em questão,

---

<sup>14</sup> Marcos Falcon era um ex- policial militar e foi acusado de formação de milícia no subúrbio do Rio de Janeiro. Ocupava o cargo de presidente do GRES Portela e lançou candidatura para o cargo de vereador da cidade do Rio de Janeiro. Foi assassinado em 2016, no bairro de Campinho, em seu então comitê de campanha.





ultrapassando, muitas vezes, , barreiras territoriais e ampliando essa noção para um sentimento moderno de pertencimento e identidade.

Com a escola criada juridicamente, o desafio seria dar conta do processo criativo de enredo, fantasias e alegoria. A opção foi realizar o desenvolvimento em formato de uma comissão de carnaval composta por Sônia, Carlos e Samuel. As funções se dividiam de forma mais ou menos bem definida: enquanto Sônia e Samuel cuidavam da concepção do enredo – escrevendo a sinopse e dividindo as alas - Carlos seria o responsável por traduzir as ideias em fantasias e alegorias – mesmo que, por vezes, as funções se embaralhassem, pois era frequente encontrar Sônia adereçando fantasias em muitas das minhas visitas ao ateliê, por exemplo, bem como outros diretores da escola.

A ideia de arte coletiva (BECKER, 1986) pode ser vista, no carnaval carioca, pelo viés de Cavalcanti (1994; 2015), onde a antropóloga defende que, mesmo que haja uma centralidade da figura do carnavalesco no processo criativo, a construção visual em uma escola de samba comporta, ainda, outros atores criadores como ferreiros, carpinteiros, aderecistas, etc. Essas múltiplas frentes corroboram para a concepção visual em que o carnavalesco assume o papel de liderar a execução assumindo o status de “artista principal”, “aquele que “viaja” (CAVALCANTI, 2015, p. 90).

Nos moldes do GRES Feitiço do Rio – e mesmo em outras escolas dos grupos de acesso – essas delimitações se refaziam diariamente. A atuação da figura central do carnavalesco é diluída, dando espaço a um maior trânsito nas funções que envolvem o fazer carnaval dentro





da agremiação, variando de acordo com o grau de debilidade material, financeira e humana para a execução do desfile<sup>15</sup>.

Sobre a escolha do enredo, Samuel contou um grande debate entre o grupo, gerando dúvidas em relação ao tratamento disposto ao tema. Afirmara que nos grupos de avaliação não haveria “livros explicando o enredo, as pessoas não vão entender, vai passar o negócio, as pessoas vão achar engraçado, mas elas não vão entender o que a gente estava querendo dizer”. Buscando inferir uma mensagem direta ao público, defendia enredos de “fácil leitura” que, apesar de qualquer problema de confecção que a escola pudesse ter nos quesitos plásticos – pela falta de verba ou tempo - ficasse evidente a mensagem a ser transmitida. Decidiram, então, falar sobre o centenário do apresentador Abelardo Barbosa, o Chacrinha, que completou 100 anos em 2017. Após a elaboração da narrativa do enredo e da divisão por alas, relataram que a maior dificuldade que era transpor para um modo visual a mensagem a ser transmitida em doze alas e uma alegoria. Carlos discorreu sobre o processo criativo:

“ (...) a facilidade foi ser Chacrinha, que é uma figura muito lúdica, muito divertida que permite muita brincadeira. Então antes de começar a desenhar tudo, eu tinha ideia de que era tentar colar nas fantasias e nos figurinos, elementos que tivesse haver com a indumentária do Chacrinha. Eu queria que cada fantasia tivesse uma coisa que ele tivesse usado. Nada muito difícil porque o Chacrinha usava fantasias das mais loucas e variadas. Aí eu fui fazendo umas pesquisas na Internet, aí eu fui achando um óculos, achei uma boina, um boné, um chapéu, e ia alocando da maneira que dava. Tinha coisas que eu

---

<sup>15</sup> Muitas foram as vezes em que a comissão de carnaval, ou mesmo a figura de Carlos, que assinava como carnavalesco, assumiram outras funções dentro da escola como serem responsáveis pela compra de material, organização de ensaios de quadra, direção de ala, angariando componentes para o desfile, reunião com órgãos públicos e organizadores do carnaval, entre outras ações.





não conseguia incluir, acho até por conta da minha inexperiência mesmo, então faltava, não dava pra encaixar<sup>16</sup>.”

A ideia de “leitura da fantasia” também fora tratada por Ferreira (1999) onde, a partir do depoimento do carnavalesco Viriato Ferreira, já se demonstrava tal preocupação dizendo ser “fundamental que o figurino já fale por si só. Eu não preciso estar explicando “isso aí representa uma banana d’água”. Eu desenho uma banana com água escorrendo. É uma fantasia de banana d’água (Idem); Viriato Ferreira, em depoimento colhido por Ferreira em 30/10/1991).

Prezando então pela elaboração visual e a fácil conexão semântica, Carlos defendia a estratégia de se utilizar de símbolos que remetesse diretamente à imagem de Chacrinha, fazendo questão de eliminar “as partes não reconhecíveis do enredo” para que o êxito da fácil comunicação pudesse ser atingido. A ideia de produzir uma mensagem de identificação direta, gerando um maior contato com o público espectador, alia-se como uma premissa de construção da visualidade no GRES Feitiço do Rio, junto ao baixo orçamento e aos escassos recursos materiais que as escolas de samba dos grupos de acesso do Rio de Janeiro enfrentam. O processo de confecção de uma fantasia ou alegoria, nesse contexto, deve ser lido em relação a um cenário de precarização dos desfiles carnavalescos das escolas de samba do grupo de acesso da cidade e a dificuldade que encontram para executarem seus projetos. Sônia explica a questão da adaptação do desenho à realidade da confecção da fantasia, onde não

---

<sup>16</sup> Entrevista de campo.





só a questão da concepção visual deve ser considerada, mas também a realidade concreta das condições de produção:

“É... assim o desenho pode ser reconhecível, mas não na hora de você reproduzir, no nosso caso são trinta por ala, trinta iguais você não vai conseguir fazer um desenho perfeito, a gente vai ter que mudar o material, a própria concepção da fantasia teve que mudar porque a gente ganhou muito costeiro, então a gente teve que enfiar costeiro nas alas porque era o que a gente tinha, e aí o desenho mudou pra gente poder encaixar uma gola, um costeiro, uma coisa nova, então eu acho que apesar da gente fazer um desenho que as pessoas identifiquem fácil talvez na reprodução ela não fique tão fácil assim, então a gente teve um pouco esse problema, mas eu acho que pra uma pessoa da Intendente conhecer tem que ter um elemento muito forte e assim grande, que as pessoas olhem e identifiquem o que é, ela não pode ser uma fantasia, ela é quase um figurino, não é uma fantasia de carnaval. O Carlos desenhou essa ala da medicina, o desenho original era completamente diferente, ela tinha uma saia, ele tinha uma asa, só que aí a gente sentou para conversar e vimos que as pessoas não iam identificar que aquilo é a medicina, num grupo especial a pessoa lê o libreto e sabe o que é, na Intendente não sabe, então a gente botou uma coisa mais caricata, a pessoa vai de jaleco, vai com um chapeuzinho cheio de símbolos para a pessoa identificar que é.. (...)A gente está tentando deixar as coisas o mais simples possível, com muita cara de figurino e com pouca cara de fantasia de carnaval que se não, não iam reconhecer.”

A noção de “fácil leitura” é sentida por Carlos onde, segundo ele, a “Intendente é um negócio diferente da Sapucaí”. Sônia complementa, afirmando que “muitas pessoas não vão entender” caso seja transmitida uma mensagem “difícil”. Muito disso ocorreria por conta da adequação de formas, símbolos e materiais, pois grande parte deles não estariam disponíveis para o poder aquisitivo das escolas de menor grupo. Por isso, essas escolas acabavam recebendo doações de materiais e fantasias que são rearranjadas para um novo carnaval.







Figura 2 - Ala Medicina -  
Versão 1



Figura 3 - Ala Medicina -  
Versão 2



Figura 4 - Foliões posando  
antes do desfile



Figura 5 - Visão conjunta da  
fantasia na pista de desfile



Percebemos três versões absolutamente diferentes em relação à ideia original da fantasia. No primeiro, a incidência de uma asa e um adereço de mão que remete ao símbolo da medicina; na segunda roupa, a cruz vermelha, símbolo que remete à ideia de medicina no imaginário social, ganha destaque,







estando presente não só no chapéu, mas também na camisa. Soma-se a isso um estetoscópio enrolado ao pescoço, por cima de um jaleco branco, uso comum de médicos e enfermeiros em hospitais. Percebe-se que a fantasia ganhou duas faixas laterais escritas “DOUTOR” de um lado, e, de outro, “ABELARDO”, além de um coração com raios, imitando um eletrocardiograma. Além disso, a fantasia sofreu modificações em relação a cor do sapato - no desenho era amarelo e passou a ser branco no desfile - a camisa que era laranja passou a ser vermelha, além da ausência do estetoscópio. Se, inicialmente, há uma ideia no papel, a mesma se desdobra e é modificada ao longo de sua execução, adaptando-se à realidade financeira, política e narrativa. A ala da medicina constitui um exemplo do que ocorreu em diversas outras fantasias. A readaptação atuava como uma possibilidade criativa, mas também como um impulso de finalizar o vivaz processo criativo dentro de uma escola de samba<sup>17</sup>.

Na medida em que a preparação do carnaval ia avançando, a ideia recorrente de que era necessário “resolver o problema da alegoria” pairava nas conversas do ateliê: afinal, eram meados de Janeiro e o carnaval se avizinhava sem que nenhuma perspectiva de confecção da alegoria estivesse no horizonte. Sônia dissera que o barracão – nomenclatura nativa sobre o local em que é confeccionada a alegoria - funcionaria no mesmo espaço da A.R.E.S. Vizinha Faladeira, em sua antiga quadra, embora ainda não tivessem conseguido um chassi: “Estamos vendo ainda. Estamos quase conseguindo”. Enquanto a Vizinha Faladeira emprestava sua sede antiga para os ensaios e

---

<sup>17</sup> Sobre o processo criativo visual de um desfile de escola de samba ver (PORTO, 2020), que apresentou o carnaval de 2019 do GRES Acadêmicos do Cubango junto às referências estéticas utilizadas, além das interações responsáveis pelo sucesso do desfile, que foi vice-campeão do grupo de acesso A no carnaval de 2019.





confecção do carro alegórico do Feitiço do Rio, recebia, em contrapartida, todo o dinheiro do bar dos eventos promovidos pela escola no local.

A escola de samba A.R.E.S. Vizinha Faladeira passou, recentemente, por mudanças de endereço em suas sedes sociais. Inicialmente, sua quadra de ensaios se localizava próximo à rodoviário Novo Rio, ponto de fluxo intenso de veículos e pessoas. Com o movimento recente de reforma urbana do centro do Rio de Janeiro, foi-lhe cedido um terreno próximo à cidade do samba de forma provisória, enquanto sua nova quadra, na rua Nabuco de Freitas, passava uma obra financiada pelo consórcio Porto Maravilha. Com a obra pronta, a escola passou a ter dois locais de atuação: sua sede principal seria a quadra nova, e sua antiga quadra se transformara em um barracão de alegorias, além de sediar eventos terceirizados.

Samuel nos relatou que o então diretor de barracão da Vizinha Faladeira constantemente ajudava a escola com sobras de materiais não utilizados, além de dar suporte em sua parte artística, com ideias de soluções “plásticas e baratas”. Formou-se, então, uma relação direta com a agremiação, escola a qual estava três grupos acima na hierarquia competitiva carnavalesca - Enquanto o Feitiço do Rio estava no Grupo E, a Vizinha estava no Grupo B.

A relação entre as duas escolas se fortaleceu devido a procura por um mestre de bateria pelo Feitiço do Rio, pois havia uma preocupação grande de conseguir uma bateria já formada pois, caso contrário, ficaria muito difícil formar uma nova, “do zero”, em seu primeiro carnaval. Isso significaria uma espécie de permuta: “Chininha”, de 16 anos, filho do mestre de bateria da Vizinha faladeira, o “Mestre China”, seria o responsável pela bateria do Feitiço do Rio – uma espécie de troca, onde, enquanto o garoto adquiriria





maior experiência de liderança, por outro lado, o Feitiço do Rio contaria com a base de ritmistas de uma bateria já existente, a da Vizinha Faladeira.

Durante os ensaios do Feitiço do Rio na quadra da Vizinha Faladeira, consegui observar o contraste da combinação de cores das duas agremiações: enquanto a segunda tinha como predominantes o azul e o vermelho, a primeira tinha como cor base o laranja ponteadado de azul. Apesar da oposição, observar a disposição das cores adotadas em camisas, bandeiras e adereços – como brinco, colares, chapéus, sapatos, etc – me fez perceber a ideia de interação pela diferença cromática onde, apesar das cores distintas, a aliança entre as duas escolas se dava por um mútuo interesse. Se, portanto, as escolas de samba são instituições complexas inseridas no meio urbano onde a ideia de ritual passa por todo o seu processo de vivência cotidiana e preparação para o seu desfile carnavalesco (Da Matta (1973;1980); Cavalcanti (1994), as tensões - incluindo as cromáticas - são parte integrante de sua constituição enquanto um sistema social (GLUCKMAN, 1986).

Figura 6 - Quadra da Vizinha Faladeira, utilizada pelo Feitiço do Rio para seus ensaios.





O espaço utilizado para os ensaios era dividido em duas partes: uma coberta, onde era realizado o ensaio com bateria, cantor e componentes, e uma sem nenhuma cobertura – apenas uma pequena marquise de alumínio - na parte externa, onde eram confeccionados os tripés e alegorias. Havia, também, um campo de futebol, com cobertura de telha e uma frágil estrutura de ferro que cobria precariamente um chassi de alegoria. Foi ali, naquele espaço, que o Feitiço do Rio realizou a confecção de seu carro alegórico, com um chassi cedido por sua madrinha, a Unidos da Tijuca. Inicialmente, o projeto idealizado era de duas alegorias o que, com a problemática financeira, foi abandonado e adaptado para uma única alegoria.

Figura 7 - Croqui do primeiro projeto de carro alegórico 1.  
Visão frontal e lateral.



Figura 8 - Croqui do primeiro projeto de carro alegórico 2.  
Visão frontal e lateral.





Figura 9 - Projeto de reelaboração da alegoria única, substituindo as anteriores para a produção.



Figura 10 - A confecção da alegoria no barracão do GRES Feitiço do Rio, dois dias antes do desfile oficial.



Figura 11 - A única alegoria em desfile





O material visual da escola, incluindo alegorias e fantasias, só terminou de ser elaborado em completude na concentração que antecede o início do desfile. Tudo ocorreu como esperado naquela terça-feira de carnaval, durante o desfile. A escola não perdeu pontos em obrigatoriedades e ficou em sétimo lugar permanecendo, assim, no grupo E para o carnaval do ano seguinte.

Durante todo o processo de pesquisa, uma ideia nativa tornou-se recorrente na fala de meus interlocutores: a de vencer os desafios impostos às escolas dos grupos de acesso e a luta para “colocar o carnaval na rua”. Tal noção me fez refletir sobre as diferentes estratégias elaboradas pelos atores para que o desfile carnavalesco, de fato, fosse materializado. As estratégias para “colocar o carnaval na rua” dão conta de constantes negociações e mediações, ora entre os membros internos da própria escola, ora nas alianças institucionais forjadas com outras escolas de maior porte na hierarquia carnavalesca, ou mesmo a partir da constante reelaboração visual e narrativa realizadas pela equipe de criação.

Ao observar de que maneira membros da escola formaram um grupo de interesse com o objetivo de implantar um modelo de escola de samba em que acreditavam, buscando estratégias para a ação prática de execução e gestão, vimos como a formação desse corpo diretivo foi fundamental para a organização burocrática da escola e para a obtenção de uma estrutura básica para a realização do desfile carnavalesco. Dessa forma, esse grupo foi capaz de traçar relações com atores externos à agremiação capazes de colaborar para o objetivo de “colocar o carnaval na rua” como, por exemplo, o caso do diretor da Unidos da Tijuca, amigo de Sônia, que levou uma bancada nova ao ateliê, ou mesmo Ademir, o adrecista de uma escola do grupo especial que detinha os conhecimentos técnicos necessários para a confecção do carnaval e se integrou à equipe de criação, mesmo que temporariamente.







As relações de sujeitos mediadores que transitam entre mundos sociais distintos no carnaval (SANTOS, 2009) foram primordiais para a formação de uma rede de apoio onde traçou-se, de maneira institucionalizada, relações burocráticas com a Unidos da Tijuca e a Vizinha Faladeira onde, a partir dessas conexões, a escola conseguiu confeccionar sua alegoria com espaço e chassi cedidos, um mestre bateria com um grupo de componentes já formado e um local para a realização de ensaios.

Ao eleger Unidos da Tijuca e Vizinha Faladeira como principais parceiras, o GRES Feitiço do Rio opta por duas agremiações que possuem ampla relação com o território da região central. Enquanto a Vizinha Faladeira tem como base comunitária os morros do Pinto e Santo Cristo, e sua memória intimamente ligada à Zona Portuária, o GRES Unidos da Tijuca é oriunda do Morro do Borel, no bairro da Tijuca, e localiza sua quadra de ensaios na zona da Leopoldina, no Clube dos Portuários, além de seu barracão localizar-se na Cidade do Samba. A relação com a zona central da cidade torna-se parte constitutiva dessas três agremiações e, para o Feitiço do Rio, uma estratégia interessante para se pensar o posicionamento de uma nova agremiação no carnaval carioca contemporâneo.

A região central possuiu papel central na formação cultural da cidade do Rio de Janeiro. Atuando como epicentro político, exerceu função primordial ao transformar-se em palco de diversas manifestações carnavalescas: ranchos, grandes sociedades, blocos, cucumbis, frevos, escolas de samba, dentre outros, animavam as ruas e disputavam o protagonismo no espaço urbano (FERREIRA, 2004). Sendo a região do centro, então, o principal local da cidade em que se realizam os desfiles das escolas de samba na cidade, não é nenhuma surpresa que,





ali, até hoje, se aglomerem o maior volume de produção e transações que envolvam os desfiles<sup>18</sup>.

Durante a história das escolas de samba, boa parte dos barracões ocupavam galpões abandonados da zona portuária, fazendo, dali os espaços destinados à confecção do carnaval. Entretanto, a partir de 2005 com a inauguração da Cidade do Samba, esses galpões foram, paulatinamente, sendo ocupados por escolas dos grupos de base - principalmente as escolas do grupo A, o grupo subsequente na hierarquia carnavalesca ao grupo especial. É importante chamar atenção sobre como esses barracões e o trânsito que os envolve geram uma interessante teia que dá vida ao espaço urbano, agitando “ uma imensa rede de relações sociais que se movimenta, envolvendo, entre outros, a Prefeitura, as empresas donas dos terrenos e armazéns, as escolas de samba de quase todos os grupos, o setor turístico da cidade e os grupos interessados na revitalização da zona portuária” (BARBIERI, 2009,p. 140).

Sabemos que no cenário urbano, as relações sociais são tecidas a cada instante. A cidade se revela como um palco onde atores encenam interações, dramas são vividos, alianças são feitas, desfeitas, refeitas e novos significados são negociados permanentemente. A vida urbana, então, torna possível encontrar pessoas de origens e identidades sociais diferentes, articuladas e inseridas em um mesmo meio (SIMMEL 2005). Nesse espaço

---

<sup>18</sup> Sabemos, entretanto, que a região central não é a única em que ocorrem desfiles de escolas de samba durante o período carnavalesco. Na década de 40, a região da Zona Oeste da cidade, no bairro de Santa Cruz, possuía seu próprio desfile de grandes sociedades e escolas de samba; no bairro de Vila Isabel, também, realizavam-se desfiles. Atualmente, na estrada Intendente Magalhães, os grupos de acesso da terceira à última hierarquia das escolas de samba lá desfilam, realizando uma espécie de carnaval paralelo. Abordei essa temática em minha tese de doutorado (Natal, 2019)







compartilhado, o conflito e o dinamismo assumem papel central no fluxo de interações entre diferentes camadas e grupos sociais.

Sendo a cidade palco dessas múltiplas tensões e interações (Idem; KUSCHNIR, VELHO, 2000, p.9), entendemos que a região comporta, também, conflitos permanentes em torno da produção do visual carnavalesco das escolas de samba. Se, por um lado, há uma primazia da Cidade do Samba, com um modelo defendido pela LIESA como profissional, de “espetáculo visual” (CAVALCANTI, 1994), ideal a ser seguido, financiado e subvencionado pelo estado e pela TV Globo, por outro, algumas escolas dos grupos de acesso, cuja subvenção pode chegar a ser nula, utilizam o espaço central para produzirem sua visualidade carnavalesca a partir de estratégias de sobrevivência frente a um modelo de carnaval onde o dinheiro e a visibilidade midiática são premissas.

Adriana Facina, ao cunhar a ideia de “Cultura de sobrevivência” no contexto das favelas cariocas, nos dá luz a respeito da constante reinvenção das culturas e o improviso como uma forma mesmo de sobreviver ao precário:

“A solidariedade, a gambiarra, o improviso, o drible geram uma maneira de produzir cultura e de fazer arte. Não há distinção entre criar esteticamente e inventar estratégias para garantir a sobrevivência. A criatividade é práxis e não depende de um tempo de contemplação separado das urgências do cotidiano. A arte não se dá apesar, mas a partir das exigências que a precariedade impõe” (Facina, s/data, p. 3).

Mesmo que a autora tenha cunhado essa ideia dentro de em um contexto de extrema violência e miséria latentes na vida das favelas cariocas e sua densa produção cultural, essa ideia pode nos servir para refletir sobre as





escolas de samba cariocas diante de um contexto de precariedade em que vivem as escolas do grupo de acesso.

Ao confeccionar o seu carnaval na zona central do Rio de Janeiro, o GRES Feitiço do Rio elabora, constantemente, estratégias de sobrevivência que buscam o êxito de seu objetivo de “colocar o carnaval na rua”. Assim como no processo de elaboração das fantasias, a confecção dos carros alegóricos passou por um intenso processo de adaptação em decorrência do tempo de realização e dos escassos recursos financeiros da escola<sup>19</sup>.

Entendo, portanto, que, bem como suas redes de sociabilidades travadas na região central do Rio de Janeiro, é necessário compreender essa constante reelaboração visual como uma estratégia básica de sobrevivência dessas instituições em meio à um modelo de escola de samba com maior volume financeiro e atenção midiática. Ao buscarem “não enrolar a bandeira” - ou seja, o não desfilar durante um ano carnavalesco e encerrar suas atividades permanentemente - a constante reelaboração visual busca superar uma difícil realidade financeira e material vivenciada cotidianamente por atores imbuídos em construir seus carnavais.

Ao mesmo tempo em que a precariedade se torna uma oportunidade singular de exercício da inventividade carnavalesca, atua, também, como uma maneira de se elaborar relações diante de um problema chave da falta de verbas e apoio estrutural a essas agremiações. Entretanto, mais além, são um grande complicador para a ação carnavalesca dessas escolas na cidade, ceifando bandeiras e sonhos.

---

<sup>19</sup> Araújo (2008) e Bartolo (2018) já nos chamaram atenção para o intenso processo de reciclagem e ressignificação que dão forma à novas alegorias nas escolas de grupo de acesso.





Transitar e negociar são parte de estratégias de sobrevivência dos sambistas das escolas de samba do grupo de acesso na área central do Rio de Janeiro, mas também da afirmação das escolas de samba enquanto resistência da cultura negro-popular carioca. Diante de tantos desafios, por quase cem anos, as escolas de samba permanecem, ainda hoje, na malha urbana como um importante e desafiador objeto para olharmos as nossas contradições cotidianas e múltiplas formas de vivência. Nos ensinam, então, que o samba no pé é, mais que um ritmo, uma forma de desviar e gingar diante dos desafios de quem nos quer ver aniquilados.

## REFERÊNCIAS

**ARAÚJO**, Eugenio. Valorizando a batucada: um estudo sobre as escolas de samba cariocas dos Grupos de Acesso C, D e E. Tese de doutoramento. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2008.

**BARTOLO**, Lucas. A alegoria de Cosme e Damião: arte, magia e reciclagem no Carnaval Carioca. No prelo.

**BECKER**, Howard. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of Chicago Press, 1986.

\_\_\_\_\_ *Becker, Howard S. Entrevista*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.3, n.5, p.114-136, 1990.

**CANDEIA FILHO**, Antonio e **ARAÚJO**, Isnard. Escola de Samba – Árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Editora Lidador/Secretaria Estadual de Educação e Cultura, 1978.

**DA MATTA**, Roberto. *O carnaval como rito de passagem*. in: Ensaios de antropologia estrutural. Petrópolis. Ed. Vozes, 1973.





\_\_\_\_\_ *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro, RJ, 1980.

**FACINA**, Adriana. Festas Efêmeras: Cultura e Sobrevivência no Rio de Janeiro. No Prelo. Retirado do link em 13/04/2020: [https://www.academia.edu/30236403/Festas\\_ef%C3%AAsmeras\\_cultura\\_e\\_sobreviv%C3%AAncia\\_no\\_Rio\\_de\\_Janeiro](https://www.academia.edu/30236403/Festas_ef%C3%AAsmeras_cultura_e_sobreviv%C3%AAncia_no_Rio_de_Janeiro)

**FERREIRA**, Felipe. O marquês e o jegue: estudo de fantasia para escola de samba, Rio de Janeiro:Altos da Glória, 1999.

\_\_\_\_\_ *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.

\_\_\_\_\_ *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_ *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

**FOOTE-WHITE**, William. Sociedade de Esquina, Rio de Janeiro, RJ, Ed. Zahar, 2005.

**GLUCKMAN**, Max. *Análise de uma Situação Social na Zululândia Moderna*. In

**KUSCHNIR**, Karina; **VELHO**, Gilberto (Org.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

**LOPES**, Nei. O samba, na realidade... A utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

**MALINOWSKI**, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.





**NATAL**, Vinícius Ferreira. Publio Marroig: o artista e a cenografia carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro (1878-1956). Tese defendida pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (2019)

\_\_\_\_\_ *Cultura e Memória nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro: Dramas e Esquecimentos*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Terra, 2016.

**PAVÃO**, Fábio. Uma comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba. Dissertação (Mestrado em Antropologia), PPGA/UFF, 2005.

\_\_\_\_\_ *As Escolas de Samba e suas Comunidades. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*. RJ. v.6, 2009.

**PORTO**, Gabriel Haddad Gomes. A Arte dos milagres: fé e folia na construção do carnaval do GRES Acadêmicos do Cubango de 2019. Programa de Pós-Graduação em Artes, UERJ, 2020.

**SANTOS**, Nilton. *A Arte do Efêmero: Carnavalescos e Mediação Cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009,

**SIMMEL**, George. As Grandes Cidades e a Vida do Espírito, *Mana*, vol.11 no.2 Rio de Janeiro Out. 2005 [1973].

**TURANO**, Gabriel da Costa. “A visualidade das escolas de samba na década de 1930: inovação, transformação e reconfiguração.” *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 133-142, 2011.

\_\_\_\_\_. *Devido às marmeladas, adeus carnaval! Um dia voltaremos!: escolas de samba e cultura popular dos anos 30*. Dissertação – Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes/Uerj, Rio de Janeiro, 2012.

**VELHO**, Gilberto. *A Utopia Urbana*, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1973.





\_\_\_\_\_ *Cultura Enquanto Heterogeneidade: Biografia e Experiência Social*. In: Subjetividade e Sociedade: Uma Experiência de Geração. Ed. Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_ *Individualismo, Anonimato e Violência na Metrópole*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 15-29, jun. 2000

\_\_\_\_\_ *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas* (3a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

**VELHO**, Gilberto; **KUSCHNIR**, Karina (Org). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

