

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN - PPGD**

Luiz Antonio Paula e Silva

**Kamukuaká Contemporâneo: um estudo, sob a ótica do Design, dos figurinos  
carnavalescos de Fernando Pinto, no enredo “Como era verde o meu Xingu”**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Design da Escola de  
Belas Artes da Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, para obtenção do grau de  
Mestre em Design, na linha de pesquisa  
Design e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Madson Luís  
Gomes de Oliveira.

**Rio de Janeiro**  
**2023**

## CIP - Catalogação na Publicação

P324k PAULA E SILVA, LUIZ ANTONIO  
Kamukuaká Contemporâneo: um estudo, sob a ótica do Design, dos figurinos carnavalescos de Fernando Pinto, no enredo "Como era verde o meu Xingu" / LUIZ ANTONIO PAULA E SILVA. -- Rio de Janeiro, 2023.  
219 f.

Orientador: Madson Luis Gomes de Oliveira.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Design, 2023.

1. Figurinos carnavalescos. 2. Design de figurinos. 3. Fantasia de carnaval. 4. Carnavalesco. 5. Designer temático. I. Oliveira, Madson Luis Gomes de, orient. II. Título.

Luiz Antonio Paula e Silva

**Kamukuaká Contemporâneo:** um estudo, sob a ótica do Design, dos figurinos carnavalescos de Fernando Pinto, no enredo “Como era verde o meu Xingu”

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design-PPGD, da Escola de Belas Artes-EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, na linha de pesquisa Design e Cultura. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada:

Documento assinado digitalmente  
 MADSON LUIS GOMES DE OLIVEIRA  
Data: 08/05/2023 16:31:12-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Madson Luís Gomes de Oliveira  
Orientador / PPGD / UFRJ

Documento assinado digitalmente  
 ANA KARLA FREIRE DE OLIVEIRA  
Data: 08/05/2023 16:38:27-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Karla Freire de Oliveira  
PPGD / UFRJ



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Helenise Monteiro Guimarães  
PPGAV / UFRJ

Rio de Janeiro, RJ., em 08 de maio de 2023.

## AGRADECIMENTOS

A todos os que vieram antes de mim, cujas mãos repousam sobre meus ombros, em apoio.

A meu Orientador Prof. Madson Oliveira, minha eterna gratidão por não desistir de me incentivar a fazer a prova de ingresso neste programa, e por tudo o que fez durante a pesquisa, colocando-se sempre à disposição, a todo momento, de maneira segura e compreensiva.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro e à Escola de Belas-Artes, por tudo e pela chance e orgulho de ter passado por suas cadeiras.

Ao programa de Pós-Graduação em Design (PPGD- EBA/UFRJ) em acolher nossa pesquisa e a todos os excelentes mestres, por tudo o que aprendi nesses dois anos meio de convívio e experimentações.

A cada colega de curso, com os quais dividi os anseios, as dúvidas, os problemas e as alegrias, em especial a Jéssica Serbeto, Raquel Azevedo, Fran Pimentel e Du Carmo Vido.

Às professoras de minha banca avaliadora no momento da qualificação, Ana Karla Freire e Helenise Guimarães, pelas contribuições ímpares.

Aos depoentes que tornaram essa pesquisa possível, Carlos Feijó, Tiãozinho da Mocidade, Ritinha, Eduardo Gonçalves e Chiquinho do Babado, gratidão pelos tesouros.

À minha família, na figura de minhas irmãs Adriana Silva Lima e Viviane Cristina Silva Lima, e meu sobrinho Heitor David Abadias da Silva, por tudo.

A Felipe Henrique Ferreira de Jesus, com quem dividi a vida por um longo período, que acompanhou minha jornada acadêmica e no carnaval, pela compreensão nas horas em que não pude estar junto, pela ajuda inestimável em vários momentos e pela segurança que precisei para concluir esta dissertação, minha eterna gratidão e companheirismo fraterno.

A Petterson Teixeira da Silva, meu duo, por me fazer recordar o que significa compartilhar a vida sem interesses, pelo incentivo e pela oportunidade de simplesmente estar ao lado, quieto.

À memória de Fernando Pinto, cujo trabalho me encantou quando menino e cuja biografia me trouxe enormes reflexões sobre o fazer carnavalesco, me inspirando a novos caminhos.

“Perder-se também é caminho.”  
**Clarice Lispector**

**Kamukuaká Contemporâneo:** um estudo, sob a ótica do Design, dos figurinos carnavalescos de Fernando Pinto, no enredo “Como era verde o meu Xingu”

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo investigar o processo criativo desenvolvido por Fernando Pinto, na criação de figurinos para o carnaval de 1983, no Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, que serviu de ponto de reflexão para a produção do figurino carnavalesco Kamukuaká Contemporâneo, executado em papel e exposto na VIII Bienal da Escola de Belas Artes, em outubro de 2021. O projeto visual carnavalesco se encarrega de propor soluções criativas para vestir os brincantes (figurinos), assim como desenvolve grandes cenários ambulantes (alegorias) que, somados, contam plasticamente a história na avenida. Este estudo se debruça sobre três croquis de figurinos elaborados por Fernando Pinto para representar três etnias indígenas: Kamaiurás, Kalapalos e Kaikurus. O interesse nesse estudo está em identificar as particularidades daquele projeto carnavalesco, investigado pelo campo do Design, que visavam produzir uma leitura compreensiva para espectadores do espetáculo e jurados acerca do tema ligado a preocupações então contemporâneas, sabendo que, entre o processo de pesquisa e a criação, efetivamente, aparece a interferência subversiva da carnavalização realizada pelo designer.

**Palavras-chave:** Figurinos carnavalescos; Design de figurino; Fantasia de carnaval; Escola de samba; Carnavalesco, Designer Temático.

**Contemporary kamukuaká:** a study, from the perspective of the Design, of Fernando Pinto's carnival costumes, in the plot “Como era verde o meu Xingu”

## ABSTRACT

This study aims to investigate the process developed by Fernando Pinto, in the creation of costumes for the 1983 carnival, at Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, which served as a point of reflection for the carnival costume Kamukuaká Contemporary, executed on paper and exhibited at the VIII Bienal da Escola de Belas Artes, in October. The visual carnival Project is in charge of proposing creative solutions for dressing the revelers (costumes), as well as developing large traveling scenarios (allegories) that, together, They plastically tell the story on the avenue. This study focuses on three sketches of costume design by Fernando Pinto to represent three indigenous ethnics groups: Kamaiurás, Kalapalos and Kaikurus. The interest in this study is to identify the particularities of that carnival project, investigated by the field of Design, which aimed to produce a comprehensive Reading for spectators of the show and judges about the theme linked to contemporary concerns, knowing that, between the research process and the creation, effectively, appears the subversive interference of the carnivalization carried out by the designer.

**Keywords:** Carnival costumes; Costume design; Carnival fantasy; Samba school; Carnavalesco; Thematic designer.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Disposição dos grupos étnicos no Parque Indígena do Xingu. Fonte: <a href="http://www.pib.socioambiental.org/pt">www.pib.socioambiental.org/pt</a> .....	39
Figura 2	Croqui Tribo Kamaiurá. Fonte: Acervo pessoal Madson Oliveira.....	47
Figura 3	Croqui Tribo Kalapalo. Fonte: Acervo pessoal Madson Oliveira .....	52
Figura 4	Croqui Tribo Kaikuru. Fonte: Acervo pessoal Madson Oliveira.....	56
Figura 5	Croqui Tribo Kaikuru. Fonte: Acervo pessoal Madson Oliveira & Flautistas Kuikuro. Fonte: <a href="http://www.gov.br/funai/pt-br">www.gov.br/funai/pt-br</a> .....	63
Figura 6	Croqui Tribo Kalapalo. Fonte: Acervo pessoal Madson Oliveira & Kalapalos no Quarup. Fonte: <a href="http://www.agefotostock.com">www.agefotostock.com</a> .....	64
Figura 7	Croqui Tribo Kamaiurá. Fonte: Acervo pessoal Madson Oliveira & Kamaiurás no Quarup. Fonte: <a href="http://www.gov.br/funai/pt-br">www.gov.br/funai/pt-br</a> , .....	64
Figura 8	Detalhes dos croquis a) Tribo Kamaiurá, b) Tribo Kaiku e c) Tribo Kalapalo. Fonte: Acervo Pessoal Madson Oliveira.....	66
Figura 9	Panela Wauja tipo Kamalupo Weke. Fonte: Neto (2006) .....	67
Figura 10	Grafismo Ipara Rixikaré em cestaria guarani Fonte: Silva (2015).,.....	67
Figura 11	Conjunto de grafismos Koé-koé e Haru em boneca Karajá. Fonte: Filho & Silva (2012).....	68
Figura 12	Recorte do Croqui Tribo Kalapalo. Fonte: Acervo Pessoal Madson Oliveira.....	68
Figura 13	Desenho infantil reproduzindo padrão "arraia" do grafismo Parkatêjê. Fonte: Menezes (2016) .....	69
Figura 14	Infográfico de etapas de processo criativo Fonte: Cláudio Almeida .....	70
Figura 15	Mapa mental 1 Fonte: Acervo pessoal .....	96
Figura 16	Mapa mental 2 Fonte: Acervo pessoal .....	97
Figura 17	Primeiro croqui para o figurino kamukuaká Fonte: Acervo pessoal .....	101
Figura 18	Desenho do figurino Kamukuaká Contemporâneo Fonte: Acervo pessoal .....	103
Figura 19	Etapas de produção do calçado e seus adereços Fonte: Acervo pessoal .....	105
Figura 20	Montagem de base dos ramos de papel Fonte: Acervo pessoal .....	106
Figura 21	Etapas de modelagem e montagem de blusa, mangas e calça Fonte: Acervo pessoal .....	106
Figura 22	Detalhes do cinto adereçado Fonte: Acervo pessoal .....	107
Figura 23	Coletânea de detalhes do conjunto de cinto, calçado e roupa de sustentação adereçados Fonte: Acervo pessoal .....	107

Figura 24	Etapas de produção da estrutura de ombro/peitoral Fonte: Acervo pessoal .....	108
Figura 25	Etapas de adereçamento e execução de peitoral e resplendor Fonte: Acervo pessoal .....	109
Figura 26	Etapas de produção das escamas sobre a manga Fonte: Acervo pessoal .....	110
Figura 27	Etapas de adereçamento de punhos Fonte: Acervo pessoal .....	110
Figura 28	Etapas de construção da estrutura de cocar Fonte: Acervo pessoal .....	112
Figura 29	Etapas de construção e adereçamento da cabeça Fonte: Acervo pessoal .....	113
Figura 30	Detalhes do figurino pronto Fonte: Acervo pessoal .....	114
Figura 31	Detalhes do Kamukuaká em exposição Fonte: Acervo pessoal .....	115
Figura 32	Primeiro croqui projetado para o figurino Fonte: Acervo pessoal .....	117
Figura 33	Segundo croqui projetado para o figurino Fonte: Acervo pessoal .....	118
Figura 34	Croqui final projetado para o figurino Fonte: Acervo pessoal .....	119
Figura 35	Esboço de peças de cabeça e conjunto de gola e costeiro, para execução em ferro Fonte: Acervo pessoal .....	121
Figura 36	Estrutura em arame para cabeça, pala e costeiro Fonte: Acervo pessoal.....	122
Figura 37	Modelagem das peças não estruturadas Fonte: Acervo pessoal .....	122
Figura 38	Forração do elemento de arame que sustentará a peça de cabeça Fonte: Acervo pessoal .....	123
Figura 39	Forração da estrutura de peitoral/ombro Fonte: Acervo pessoal .....	124
Figura 40	Detalhe de anteparo utilizado na forração da estrutura de peitoral/ombro Fonte: Acervo pessoal .....	125
Figura 41	Forração da estrutura de costeiro Fonte: Acervo pessoal .....	125
Figura 42	Montagem e adereçamento da peça de cabeça Fonte: Acervo pessoal .....	126
Figura 43	Mais detalhes de montagem e adereçamento da cabeça Fonte: Acervo pessoal .....	127
Figura 44	Outras etapas da montagem da peça de cabeça Fonte: Acervo pessoal .....	128

Figura 45	Adereçamento das peças dos membros inferiores e posteriores Fonte: Acervo pessoal .....	129
Figura 46	Mais detalhes do adereçamento das peças dos membros inferiores e posteriores Fonte: Acervo pessoal .....	129
Figura 47	Detalhes de adereçamento de cinto e gola Fonte: Acervo pessoal .....	130
Figura 48	Mais detalhes de adereçamento de cinto e gola Fonte: Acervo pessoal .....	131
Figura 49	Mais detalhes de adereçamento de cinto e gola Fonte: Acervo pessoal .....	131
Figura 50	Detalhe de adereçamento e decoração do costeiro Fonte: Acervo pessoal .....	132
Figura 51	Detalhe de adereçamento e decoração do costeiro Fonte: Acervo pessoal .....	132
Figura 52	Detalhes da pintura da calça utilizada por baixo das peças adereçadas Fonte: Acervo pessoal .....	133
Figura 53	Etapas de modelagem e corte das peças do calçado Fonte: Acervo pessoal .....	133
Figura 54	Detalhes do adereçamento das peças de calçado Fonte: Acervo pessoal .....	134
Figura 55	Montagem do figurino com aposição de calça, calçado e peças dos membros Fonte: Acervo pessoal .....	135
Figura 56	Continuação da montagem do figurino com aposição de cinto, gola e costeiro Fonte: Acervo pessoal .....	135
Figura 57	Detalhamento da montagem completa vista de frente Fonte: Acervo pessoal .....	136
Figura 58	Detalhamento da montagem completa vista de costas Fonte: Acervo pessoal .....	137
Figura 59	Imagem do croqui e do figurino acabado para comparação Fonte: Acervo pessoal .....	138
Figura 60	Infográfico de etapas percorridas na execução do figurino Guerreiro Xinguano Fonte: Acervo pessoal .....	141

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Dados do desfile. Fonte: Adaptado pelo autor do vídeo do desfile oficial, disponível na internet .....	42
Tabela 2	Disposição de alas e croquis. Fonte: Madson Oliveira .....	45

## SUMÁRIO

<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2. CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE AS PRÁTICAS CARNAVALESCAS ENVOLVIDAS NA PESQUISA.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1 O desfile das escolas de samba do grupo especial, na cidade do Rio de Janeiro ....</b>	<b>19</b>
<b>2.2 O Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel (ou A Mocidade) .....</b>	<b>22</b>
<b>2.3 Profissionais que projetam o desfile das escolas de samba.....</b>	<b>24</b>
<b>2.4 Os figurinos carnavalescos.....</b>	<b>27</b>
2.4.1 Particularidades do figurino carnavalesco .....	29
<b>2.5 Sobre a representação do indígena .....</b>	<b>34</b>
2.5.1 A posição historicamente construída do indígena no imaginário popular .....	34
2.5.2 O indígena no carnaval e no desfile das escolas de samba .....	36
<b>2.6 O projeto plástico-visual para o desfile de 1983 da Mocidade .....</b>	<b>39</b>
2.6.1 O Xingu defendido no desfile .....	39
2.6.2 O Xingu idealizado por Fernando Pinto.....	41
<b>3. A REPRESENTAÇÃO DOS INDÍGENAS NO ENREDO “COMO ERA VERDE O MEU XINGU”.....</b>	<b>46</b>
<b>3.1 A descrição dos croquis.....</b>	<b>47</b>
3.1.1 Croqui Tribo Kamaiurá.....	47
3.1.2 Croqui Tribo Kalapalo .....	52
3.1.3 Croqui “Tribo Kaikuro” .....	56
<b>3.2 Sobre a utilização de referências para o projeto dos croquis.....</b>	<b>60</b>
3.2.1 Semelhanças imagéticas entre os indígenas de Fernando e o universo de povos indígenas: para além da região do Xingu .....	65

<b>4. O FAZER PROJETUAL DE FERNANDO PINTO, SUA TRAJETÓRIA ENTRE AS ARTES E SEUS MÉTODOS .....</b>	<b>70</b>
<b>4.1 As muitas faces de Fernando Pinto .....</b>	<b>71</b>
<b>4.2 Fernando Pinto e sua relação com a Tropicália e o Desbunde.....</b>	<b>74</b>
4.2.1 Tropicália e Tropicalismo .....	74
4.2.2 O artista do desbunde .....	79
<b>4.3 O mediador.....</b>	<b>81</b>
<b>4.4 O designer como produto do seu meio.....</b>	<b>86</b>
<b>5. FAZER PROJETUAL BASEADO NA PESQUISA .....</b>	<b>94</b>
<b>5.1 Kamukuaká Contemporâneo – Uma experimentação em Design .....</b>	<b>95</b>
5.1.1 A Materialidade: o papel.....	98
5.1.2 A cor-mutação: ausência ou pregnância?.....	100
5.1.3 O croqui para Kamukuaká Contemporâneo .....	100
5.1.4 Os processos de construção do figurino.....	103
<b>5.2 – Design a partir de uma proposta carnavalesca.....</b>	<b>115</b>
5.2.1 – O Croqui para o figurino releitura dos indígenas de Fernando Pinto .....	116
5.2.2 Produção e Execução .....	120
5.2.3 – Aderência deste projeto a um método genuinamente carnavalesco.....	139
<b>6. CONCLUSÃO.....</b>	<b>144</b>
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>147</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>152</b>

## INTRODUÇÃO

Iniciamos esta introdução escrevendo em primeira pessoa do singular, EU, para esclarecer o interesse a respeito da festa carnavalesca, explicando assim o tom memorialista que abre o trabalho desta dissertação. No entanto, quando começamos a explicar o objeto da pesquisa, retomamos à primeira pessoa do plural, NÓS, pessoa que usamos no restante da dissertação por entendermos que nosso estudo é polifônico. Seja por conta dos autores com os quais dialogamos, seja por considerarmos nosso interlocutor como membro ativo do texto.

Quando criança, minha veia momesca começou a ser desenvolvida a partir da observação de figurinos carnavalescos que meu tio Paulo César, sambista e compositor do Bloco Carnavalesco Bafo do Bode<sup>1</sup>, trazia para casa. Também eram comuns os canecos de festivais de chopp que os blocos carnavalescos e as escolas de samba promoviam, assim como as flâmulas penduradas pela parede, uma delas do Grêmio Recreativo Escola de Samba União da Ilha do Governador, sendo bem viva em minha memória afetiva.

Mas foi em 1985, quando eu já morava em Vila Valqueire e os carnavais para mim significavam algo mais próximo das tribos de índios montadas pelos jovens do bairro para disputar combates de lança na festa momesca, que um samba despertou minha paixão pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel (ou GRES Mocidade Independente de Padre Miguel ou simplesmente Mocidade). Assistindo ao desfile num televisor cujas imagens eram apresentadas em preto-e-branco, fiquei maravilhado pelas fantasias e alegorias que se descortinavam, ala a ala, ao som de um dos sambas mais antológicos da Sapucaí, na minha opinião: Ziriguidum 2001. O carnavalesco que projetou aquele desfile de carnaval foi Fernando Pinto (1945-1987).

Algumas décadas mais tarde, os caminhos trilhados me levaram a voltar ao ambiente carnavalesco dos desfiles e, como sempre tive predileção pelo desenho, me aventurei a imaginar cenários e enredos desfiláveis. Assumi, por cinco vezes, a função de designer temático (termo que consideramos mais apropriado em vez de carnavalesco) em escolas de samba, nos grupos de acesso e, procurando me aperfeiçoar, ingressei em um curso de especialização *Lato Sensu* em Figurino e Carnaval, pela Universidade Veiga de Almeida-UVA, no ano de 2015. Por lá, tive meu primeiro contato com meu orientador, o professor Madson Oliveira.

---

<sup>1</sup> **Bafo do Bode** era um bloco carnavalesco que possuía sua quadra no bairro do Largo do Tanque, na região de Jacarepaguá deu origem ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Renascer de Jacarepaguá, que ocupa este local nos dias de hoje.

Mais tarde, em 2018, iniciei uma nova graduação em Artes Cênicas – Indumentária, na Escola de Belas Artes-EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, quando novamente tive contato com o professor Madson Oliveira que, ao saber de minha ligação afetiva com a Mocidade, me convidou para uma iniciação científica, com o objetivo de se debruçar sobre croquis de figurino carnavalesco projetados por Fernando Pinto para o enredo “Como era Verde o Meu Xingu”.

O referido desfile ocorreu em 1983 e eram aqueles os últimos desfiles de escolas de samba na avenida Marquês de Sapucaí, em seu caráter provisório com arquibancadas desmontáveis. As arquibancadas e os camarotes construídos em armações tubulares de aço e assentos de madeira viriam a dar lugar, no ano seguinte, ao projeto de instalações fixas e concretadas, assinado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Assim, a nova Passarela do Samba inaugurou uma outra perspectiva dos desfiles, encerrando uma era de antigos carnavais onde alegorias e figurinos eram pensados para um palco de dimensões mais tímidas e mais próximos do público.

O enredo “Como era verde o meu Xingu”, desfilado pela Mocidade sob a batuta de Fernando Pinto, teve como tema principal a ecologia, a defesa da cultura e da posse indígena das terras da bacia do rio Xingu. Aquele desfile, ainda hoje, é considerado um dos mais emblemáticos trabalhos já apresentados em desfile no carnaval carioca, inaugurando uma coletânea de enredos que viriam abraçar a causa da proteção dos biomas nacionais. Fernando projetou um desfile no qual apresentava a floresta em seu estado original, os povos que ali habitavam e todo o ecossistema que envolvia seus aldeamentos, assim como a intervenção humana naquele ambiente e, por último, buscava conscientizar a sociedade branca da importância de proteger aquela riqueza nacional.

A origem dos croquis de figurinos sob os quais passamos a investigar, se deu por um resgate feito pelo professor Madson Oliveira, quando estavam preparados para descarte, numa sala da Universidade Veiga de Almeida-UVA, no ano de 2010, onde ele ministrava aulas para a Escola de Design, entre os anos de 2003 e 2012.

Assim, juntamos esforços na pesquisa que apresentamos para investigar o processo de criação daqueles croquis, sob a ótica do Design, dentro do Programa de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural-PBIAC, em 2017. Naquela época, realizamos uma primeira organização do material composto por 22 (vinte e dois) desenhos, em pranchas de tamanho A3 e fizemos um recorte de estudo em quatro croquis, identificados, como: Tribo Kamaiurá, Tribo Kalapalo, Tribo Kaikuro e Tribo Trumai.

Nossas primeiras impressões foram apresentadas nas 9<sup>a</sup>. e 10<sup>a</sup>. Semanas de Integração Acadêmica-SIAC, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, ocorridas em 2019 e 2020, respectivamente.

Certos de que ainda havia muito a contribuir para o campo da Indumentária e do Design de Figurinos, apresentamos ao Programa de Pós-Graduação em Design-PPGD o anteprojeto, no qual indicávamos nossa intenção em entender as escolhas estéticas e a abordagem criativa que Fernando Pinto realizou ao pesquisar e se inspirar na natureza como tema para o desfile daquela escola de samba, onde atuou por alguns anos.

Dessa vez, aplicamos um novo recorte direcionando o olhar para apenas os três croquis correspondentes às etnias cantadas no samba-enredo, a saber: Tribo Kamaiurá, Tribo Kalapalo e Tribo Kaikuro, utilizando como pesquisa preliminar a investigação construída durante o período da bolsa PIBIAC.

Nosso objetivo principal passou a ser investigar o processo criativo desenvolvido pelo carnavalesco Fernando Pinto, na criação de figurinos para o carnaval de 1983, de modo a identificar suas intenções na construção da estética daquele projeto, com o intuito de oferecer uma leitura didática dos figurinos para o público espectador, preocupação de todo projeto de desfile carnavalesco numa escola de samba e que dialoga com metodologias inerentes à Comunicação Visual, campo abrangido pelo Design, justificando a inserção da pesquisa junto ao PPGD.

No decorrer dessa investigação, foram considerados como objetivos específicos: a) avaliar os aspectos visuais utilizados por Fernando Pinto na estética carnavalesca empreendida no enredo, que mesclam elementos projetuais e práticos específicos ao desfile de uma escola de samba carioca, buscando estabelecer a leitura visual significativa das fantasias pelos espectadores do desfile; b) investigar as práticas adotadas pelo carnavalesco junto a metodologia projetual do Design, assim como no campo da Indumentária, para identificarmos os elementos que remetem à significação e ressignificação referencial envolvidas na apresentação de um enredo; c) exemplificar, através da construção de um protótipo, como o ato de projetar figurinos carnavalescos se configura em práticas e exigências de produtos de categorias temáticas do Design, como o Design de Moda e o Design de Figurinos.

A partir desses objetivos, direcionamos nossa pesquisa no intuito de responder às seguintes questões: a) Como foram projetados esses croquis? b) Quais as intenções do designer que podem sugerir as preocupações com a leitura do figurino por seus espectadores? c) De que maneira esse evento contribui para entender o Design como transdisciplinar? E, finalmente, d)

Como desenvolver um projeto carnavalesco alinhado à prática projetual e com estudo de materialidade em Design?

Na pesquisa preliminar, não foi encontrado nenhum referencial acadêmico no qual pesquisadores tenham se debruçado sobre o processo criativo de Fernando Pinto de maneira geral, nem em relação a nenhum de seus projetos, reduzindo o estado da arte a trabalhos que citam o designer em relatos e entrevistas ou, ainda, análises de sua atuação no período, inclusive em comparação a outros profissionais, o que nos coloca frente aos desafios do ineditismo.

Depois dos resultados obtidos na fase de pesquisa via PIBIAC, e levando em conta que tanto Fernando Pinto, falecido em 1987 como muitos de seus colaboradores ou já haviam também falecido ou não foram localizados, foi necessário identificar qual a melhor metodologia da pesquisa e definir quais os recursos disponíveis para iniciarmos a investigação.

Buscando na bibliografia especializada em Metodologia da Pesquisa em Design, escolhemos dialogar com Aguinaldo Santos (2018), por entendermos que o conjunto de questões a serem respondidas definiam o caráter descritivo e exploratório desta pesquisa. Verificando os tipos de pesquisa que o autor classificou em sua obra e em atenção à característica fenomenológica e temporal dos dados disponíveis, identificamos haver duas linhas de pesquisa possíveis a seguir: o estudo de caso e a pesquisa histórica, de onde, após analisarmos as exigências e especificidades de cada uma, entendemos como diferença pontual a amplitude de dados possíveis de serem coletados e analisados no decorrer do estudo. Para aquele autor, enquanto o estudo de caso requer um recorte muito específico, visando não extrapolar nem a abrangência dos dados, nem a área do objeto de estudo, a pesquisa histórica possibilita a ampliação do campo de estudo ao redor do objeto de pesquisa, admitindo transversais de tempo, espaço e agentes (SANTOS, 2018, p. 156). No nosso entendimento, direcionar a metodologia para uma pesquisa histórica permitiria que mais fatores participem da validação de dados e das contribuições para conclusão da pesquisa.

Orientados, então, àquela metodologia, apontamos que, por se tratar de uma investigação de eventos não contemporâneos, não há controle sobre estes, assim como também não são presumidos resultados que dependam de estudo quantitativo ou estatístico.

Indicamos também que a argumentação da pesquisa foi orientada a partir de Revisão Bibliográfica Sistemática efetuada tanto na etapa de pesquisa via PIBIAC, quanto na disciplina Metodologia da Pesquisa de Mestrado, curso requisito durante o programa de mestrado (PPGD), o que justifica nossas escolhas para sustentar os resultados. Como resultado, organizamos nossos argumentos em capítulos, que desdobramos ao longo da dissertação como a seguir:

Tomando esta introdução como primeiro capítulo, onde já apresentamos a pesquisa e sua metodologia, no capítulo dois, CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE AS PRÁTICAS CARNAVALESCAS ENVOLVIDAS NA PESQUISA, oferecemos como proposta as contextualizações necessárias para o entendimento dos universos envolvidos na pesquisa. O tempo cronológico do espetáculo, o universo dos desfiles e a história da Mocidade Independente precedem uma discussão que envolve a designação do profissional que projeta os desfiles (designer temático ou carnavalesco), assim como a apresentação do conceito figurino carnavalesco e o lugar do croqui no universo do Design.

No capítulo três, A REPRESENTAÇÃO DOS INDÍGENAS NO ENREDO “COMO ERA VERDE O MEU XINGU”, oferecemos um panorama sobre a figura do indígena no imaginário popular e no carnaval, trazendo discussões sobre representação e leitura, a partir do senso comum dos espectadores. Em seguida, apresentamos os indígenas de Fernando Pinto detalhadamente para, mais tarde, nos debruçarmos numa investigação iconográfica visando identificar o referencial utilizado.

No capítulo quatro O FAZER PROJETUAL DE FERNANDO PINTO, SUA TRAJETÓRIA ENTRE AS ARTES E SEUS MÉTODOS, tentamos desvendar o designer Fernando Pinto por meio de dados que apontam para um peculiar perfil criativo e artístico, com uma abordagem particular sobre os movimentos e linguagens a que o designer era apontado como pertencente: o tropicalismo e o desbunde, analisando fatos e temporalidades trazidas pelos depoentes que auxiliaram na pesquisa.

O capítulo cinco, FAZER PROJETUAL BASEADO NA PESQUISA, se dedica a revelar os caminhos percorridos para o desenvolvimento de um artefato (relacionado à pesquisa) que projetamos para concorrer a uma vaga na VIII Bienal da Escola de Belas Artes, em outubro de 2021. Essa iniciativa partiu da professora Ana Karla Freire, na disciplina Design, Matéria e Produto, ministrada no semestre 2020.1 no PPGD, que orientou a execução da obra em conjunto ao Prof. Madson Oliveira, orientador desta pesquisa. Diante de todo o material e pesquisa já efetuados, nos pareceu lógico oferecer um projeto de figurino carnavalesco, cujo título foi Kamukuaká Contemporâneo, que demonstrasse o conjunto de informações já percebidas sobre o projeto de Fernando Pinto, assim como nossas reflexões a partir de então. Na segunda parte deste capítulo, demonstramos nossa própria visão a respeito de todas as partes que envolvem um projeto executado de figurino carnavalesco. O figurino foi intitulado Guerreiro Xinguano, e apresentamos as reflexões surgidas da sua construção com argumentações a partir da experiência prática de sua execução, assim como a releitura

referencial dos croquis aqui analisados, dialogando o conceito e as materialidades propostas pelo carnavalesco a uma nova interpretação do referencial iconográfico executada com materiais e técnicas de execução mais contemporâneas.

Como processo cultural, os esforços envolvidos em um projeto de desfile de escola de samba, assim como todo o contexto histórico e de pesquisa que o precede, apontam para a conclusão de que, anualmente, são desfilados na Avenida saberes únicos que constroem soluções peculiares àquela realidade para, no final, transformar tudo em um belo espetáculo que acontece em aproximadamente 110 minutos. Esse tempo, além de sua existência física, possibilita registros históricos, acadêmicos e pessoais daquilo que nunca mais será observado da mesma maneira, naquela configuração, naquele espaço, imprimindo aí uma das maiores características do espetáculo: sua efemeridade.

Assim, reconhecemos o desfile das escolas de samba como fonte importante de práticas de uma forma particular de design, delineadas por décadas de projetos que deram origem a métodos, técnicas e fazeres específicos e peculiares.

## 2. CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE AS PRÁTICAS CARNAVALESCAS ENVOLVIDAS NA PESQUISA

Iniciamos este capítulo contextualizando os universos embarcados na pesquisa, dividindo-os em núcleos que facilitam o entendimento dos dados e possibilitam a compreensão das respostas encontradas no estudo e como elas atenderam a nossos objetivos.

### 2.1 O desfile das escolas de samba do grupo especial, na cidade do Rio de Janeiro

Conhecido mundialmente como traço iconográfico da identidade cultural brasileira, o desfile das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro se confunde com as origens do samba e com a identidade cultural carioca. Em média, o espetáculo conta com a apresentação de doze escolas no grupo especial que, a cada ano, apresentam seus enredos em forma de samba, alegorias e fantasias. Além do grupo especial, existem outros tantos grupos organizados em níveis e lugares de desfile, matizando a variedade cultural dessas práticas, em se tratando de Rio de Janeiro.

De maneira geral, concordamos com Madson Oliveira (2015), ao indicar que o espetáculo dos desfiles das escolas de samba pode ser historicamente dividido em pelo menos quatro momentos marcantes. O primeiro deles, decorre dos bailes das sociedades carnavalescas<sup>2</sup> e dos corsos<sup>3</sup>, que surgiram na segunda metade do século XIX, onde os entrudos<sup>4</sup> eram a opção para a população em geral, sem acesso a essas festas. Mais tarde, os ranchos<sup>5</sup> e os desfiles das grandes sociedades<sup>6</sup> já esboçavam um modelo de desfile que se pode dizer embrionário para o que viria se transformar, anos mais tarde, nos desfiles das escolas de samba, que começaram a

---

<sup>2</sup> **Sociedades carnavalescas** eram entidades que organizavam desfiles pelas ruas da cidade e, resumidamente, eram subdivididas em Grandes e Pequenas Sociedades (OLIVEIRA, 2014, pp 23 a 25). “Desde o começo os clubes carnavalescos que surgiram para abrilhantar o carnaval, foram intituladas ‘sociedades’” (MORAES, 1987, p. 44).

<sup>3</sup> As sociedades carnavalescas, segundo Haroldo Costa, com a abertura da Avenida Central, encontram um novo espaço para seus festejos. De cima de carros, faziam batalhas de confete e serpentina, desfilando pelas ruas recém-inauguradas (COSTA, 2000, p. 45).

<sup>4</sup> **Entrudo** é definido por diversos pesquisadores a partir de suas intenções de olhar a manifestação em um contexto específico e trazer qualquer uma delas para este estudo seria reproduzir justamente tal definição atrelada a seu recorte contextual. Assim, podemos trazer ao leitor que o entrudo foi uma prática popular carnavalesca onde a população passou a ocupar as ruas do centro da cidade para reproduzir suas próprias batalhas, como elas aconteciam nos corsos. Porém, ao invés de confetes e serpentinas, eram arremessados, pelos brincantes, líquidos e farinhas das mais diversas origens, das mais variadas origens. Isso acaba por incomodar parte da sociedade e, a partir daí, a manifestação passa a reunir críticas ferrenhas e defesas engajadas, que reconheciam a prática como uma justa ocupação popular do espaço urbano por aqueles que não tinham condições financeiras de frequentar os grandes bailes ou de se utilizar do brilho e cores dos confetes e serpentinas.

<sup>5</sup> **Ranchos carnavalescos** surgiram no final do século XIX e início do século XX, como um tipo de cortejo mais organizado, de onde alguns autores indicam as alas como originárias das práticas processionais como a de Nossa Senhora do Rosário (GÓES, 2002, p. 2).

<sup>6</sup> As grandes sociedades “[...] se tornaram ‘grandes’ ao se configurarem outros tipos de sociedades que ficaram conhecidas como ‘Pequenas Sociedades’. [...]” (OLIVEIRA, 2014, p. 25).

surgir como entidade nos anos 1920. A partir de então, o espetáculo começou a se modificar com a criação do modelo competitivo em 1932 e foi se organizando com o passar dos anos.

Ainda considerando seu histórico, o segundo momento aconteceu a partir da década de 1960, com a introdução de artistas oriundos das artes cênicas e das salas de aula da Escola de Belas Artes, da UFRJ<sup>7</sup>. Esse momento pode ser subdividido em dois grupos: a) carnavalescos com alguma ligação às práticas de artes cênicas, como Arlindo Rodrigues (1931-1987), Marie-Louise Nery (1924-2020) e Fernando Pamplona (1926-2013) em conjunto com seus pupilos Maria Augusta Rodrigues (1942-), Rosa Magalhães (1947-), Lícia Lacerda (1948-) e Renato Lage (1949-); b) artistas que poderiam ser apontados como contraponto ao primeiro grupo, por trazerem outras linguagens e recursos materiais e estéticos, como Joãozinho Trinta (1933-2011), Oswaldo Jardim (1960-2003), Luís Fernando Reis (1951-) e, é claro, Fernando Pinto (1945-1987). Iniciou-se, nesse período, uma nova fase dos desfiles, que levaram o espetáculo a dialogar com discussões históricas e sociais pertinentes à realidade brasileira. As Artes passaram a orientar a confecção de figurinos e alegorias, utilizando-se de referências e técnicas inovadoras.

O terceiro momento se deu com a inauguração do Sambódromo, em 1984, também conhecido como Passarela do Samba. Neste mesmo ano, foi fundada a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – LIESA, que passou a organizar e gerir os desfiles das agremiações do grupo especial. Com o advento do Sambódromo e sua estrutura fixa de arquibancadas em concreto armado e iluminação por grandes refletores, foi percebida uma mudança estética nos desfiles.

Em função da altura das arquibancadas em relação à pista e pela distância com o público, os carros alegóricos aumentaram de tamanho (altura e largura), principalmente aqueles concebidos por Joãozinho Trinta, assim como as fantasias se adaptaram à nova volumetria, permitindo uma melhor leitura visual pelos espectadores que ocupavam os andares mais altos das arquibancadas. Os desfiles também passaram a explorar materiais mais brilhantes e com novos efeitos, por conta do caráter noturno que a LIESA adotou para as apresentações. Era preciso ainda possibilitar mais clareza naquilo que era transmitido pela televisão, que alcançava cada vez mais países. Com isso, as figuras dos destaques humanos, posicionados no alto das alegorias, ganharam mais visibilidade e o luxo das fantasias grandiosas ajudou nessa estratégia.

---

<sup>7</sup> Até 1965, a Escola de Belas Artes era designada Escola Nacional de Belas Artes; enquanto a Universidade Federal do Rio de Janeiro era designada de Universidade do Brasil.

Todo o conjunto de mudanças fez com que esse momento fosse conhecido como a *verticalização do espetáculo*.

Em paralelo, consultas a bibliotecas e museus começavam a embasar as justificativas que compunham os projetos de enredo, organizando-os de tal maneira que, mais tarde, a prática passou a ser obrigatória e foi incluída no manual (caderno “Abre-Alas”)<sup>8</sup>, que os julgadores das escolas de samba recebem até hoje, para orientar seu juízo de valor. Foi nesse período que também aconteceu uma repaginação do quesito Comissão de Frente, com a perda da caracterização de baluartes da escola, passando a apresentar o enredo ou síntese dele como um espetáculo à parte, com dança e atuação cênica. Um passo adiante do que Maria Augusta já havia iniciado na GRES União da Ilha do Governadores, com uma comissão de frente vestida de bate-bolas em 1977.

O quarto e último momento se deu a partir de 2004, quando o carnavalesco Paulo Barros apresentou carros alegóricos vivos – alegorias que só tomavam sentido na avenida, a partir de movimentos e coreografias de seus componentes, catapultados a elementos de uma linguagem visual e cênica, que por vezes interagiam com o público. Isso causou certo estranhamento no início, pois a volumetria e o significado das alegorias só faziam sentido quando ocupadas pelos integrantes e em movimentos coreografados. No entanto, nos anos seguintes essa estética passou a ser utilizada por outros carnavalescos e agremiações. Nesse período, surgiram também os grandes tripés ou elementos cenográficos na Comissão de Frente, utilizados para apoiar o desenvolvimento cênico que o corógrafo propunha para a apresentação dos componentes.

Olhando retrospectivamente para esses quatro principais contextos nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, observamos espaços temporais que parecem se estabelecer em torno de duas décadas, cada um deles. Entre 1932 e 1959 contabilizamos 27 anos; entre 1960 e 1983, foram 23 anos; entre 1984 e 2003, contam-se 19 anos e, entre 2004 e 2023 (momento atual), contamos 19 anos. É possível constatar que esses intervalos de tempo, em que mudanças significativas ocorreram a ponto de serem pontuadas historicamente, demonstram movimentos de renovação nos desfiles carnavalescos que parecem necessitar cada vez mais de menos tempo. No entanto, isso é apenas uma sinalização que merece atenção das agremiações,

---

<sup>8</sup> **Caderno Abre-Alas** é uma publicação anual da Liga Independente das escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), que condensa todos os dados referentes aos projetos de carnaval que serão apresentados em desfile naquele ano. É distribuído inicialmente aos jurados dos quesitos que são analisados no campeonato. Após o período de carnaval, é disponibilizado no sítio da instituição, para consulta. Ali constam o enredo, sinopse, organograma de desfile, fichas técnicas de fantasias, carros alegóricos, destaques, bibliografia que orientou o projeto, justificativa de importância daquele enredo e tudo o mais que for útil a explicar para o corpo de jurados o projeto proposto.

que vivem sempre em busca de inovações para os desfiles não se cristalizarem, reavivando o interesse do público e da mídia especializada.

## **2.2 O Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel (ou A Mocidade)**

Na segunda parte deste capítulo, fazemos um recorte entre as agremiações carnavalescas para apresentar aquela que, por muito tempo, contratou Fernando Pinto: Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel. Foi essa escola de samba que desfilou na avenida o enredo desenvolvido por ele em 1983, tema principal de nossa pesquisa.

A origem dessa agremiação carnavalesca foi explorada por Pereira (2013, p. 37), indicando que, a partir das costumeiras rodas de samba com instrumentos improvisados que os jogadores e torcedores do time de futebol amador chamado Independente Futebol Clube (1952), que surgiu o Bloco Carnavalesco Mocidade do Independente (1953), que deu lugar à Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, ou Mocidade (1955), como é comumente chamada e que, por vezes, utilizamos somente essa denominação. A escola de samba, que mais tarde adotou o adjetivo Grêmio Recreativo, comum a quase todas suas coirmãs, manteve as cores verde e branco do time de futebol e a estrela de cinco pontas como símbolo.

A Mocidade foi campeã do grupo de acesso pela primeira vez, em 1958, quando começou a ser apontada pela crítica por sua superioridade na bateria (instrumentos musicais), resultado do trabalho de Mestre André (1932-1980), que mais tarde implementou a bossa ou paradinha<sup>9</sup>, um de seus mais marcantes feitos e que terminou sendo adotado por quase todas as baterias de escola de samba, em algum momento. O impacto de sua criatividade musical era tão notável que a agremiação passou a ser denominada como a bateria que possuía uma escola de samba.

Na década de 1970, depois de carnavais comandados por Gabriel Nascimento e Ari de Castro (1970) e de dois carnavais criados por Clóvis Bornay (1971 e 1972), Arlindo Rodrigues (1973 a 1976, 1978 e 1979) assumiu como carnavalesco da escola, oriundo de uma carreira já consolidada em desenvolver figurinos para teatro e televisão. Com sua chegada à Mocidade, Arlindo Rodrigues repaginou os enredos, levando temas e traços de brasilidade que abordavam

---

<sup>9</sup> **Paradinha** ou bossa é uma intervenção rítmica e pontual em determinado momento da execução da melodia do samba-enredo, construída com toques diferenciados ou com o silenciamento de alguns instrumentos ou de todo o conjunto da bateria, dependendo do efeito desejado junto ao samba ou à empolgação do canto. Segundo Guilherme Gonçalves e Odilon Costa, “além de empolgar o público, tem a função de ajudar na sustentação do ritmo durante o desfile” (GONÇALVES & COSTA, 2000, p. 40).

a cultura nacional em sua essência mais íntima. Seu trabalho acabou por levar a escola ao campeonato do grupo principal, em 1979, com o enredo “O descobrimento do Brasil”.

Ainda de acordo com Pereira (2013, p. 55), também foi na década de 1970 que a escola passou a contar com um patrono, Castor de Andrade (1926-1997), apresentado como presidente de honra da agremiação na década seguinte.

Em 1980, Fernando Pinto assumiu o cargo de carnavalesco da escola com o enredo “Tropicália Maravilha”, já apontando sua linha de trabalho e identidade visual, debutada anteriormente no GRES Império Serrano (entre 1971 e 1978), onde iniciou uma linguagem estética baseada em materiais pouco usuais nos desfiles e a exploração de combinações cromáticas exóticas. Na Mocidade, Fernando ficou entre 1980 e 1988 (saltando um ou outro ano).

Em 1983, a Mocidade recebeu o troféu Estandarte de Ouro no quesito Comunicação com o Público, pelo enredo “Como Era Verde o Meu Xingu”, de onde retiramos os croquis investigados neste trabalho.

A Mocidade continuou produzindo grandes carnavais com Fernando Pinto, como no enredo “Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas” (que venceu o campeonato em 1985), e “Tupinícópolis” (que ficou em segundo lugar em 1987, ano da morte de Fernando).

Na década de 1990, a agremiação encontrou uma dupla de carnavalescos, Renato Lage e Lilian Rabelo, que redefiniu a identidade visual da escola, ratificando-a como vanguardista. Os artistas levaram a escola aos campeonatos de 1990, com o enredo “Vira, virou, a Mocidade Chegou” e de 1991, com o enredo “Chuê, Chuá... As Águas Vão rolar”. Em 1996, com um enredo “Criador e Criatura”, Renato Lage passou à carreira solo na agremiação, onde permaneceu até o ano de 2001.

Após esse período, a escola viveu um hiato de quase 20 anos sem campeonatos, tendo diversos carnavalescos, mas ficando entre 5º. e 11º. lugares, só quebrando seu jejum em 2017, quando o carnavalesco Alexandre Louzada desenvolveu o enredo “As mil e uma noites de uma ‘Mocidade’ pra lá de Marrakesh”, num campeonato dividido com a Portela, que obteve a mesma colocação que a Mocidade.

Em sua história, desde o ano de 1957, quando ascendeu ao grupo principal de escolas desfilantes, a Mocidade Independente de Padre Miguel firmou-se no grupo como uma das grandes escolas e tem se mantido nele até os dias de hoje, destacando-se por ter conseguido seis campeonatos no grupo especial (1979, 1985, 1990, 1991, 1996 e 2017).

### **2.3 Profissionais que projetam o desfile das escolas de samba**

Buscando entender a produção dos desfiles carnavalescos, há espaço para contextualizar também as relações ou categorias profissionais envolvidas na confecção do projeto de desfile, mais especificamente na criação e execução dos figurinos carnavalescos envolvidos na nossa pesquisa.

As primeiras contribuições para entender os profissionais que projetam o desfile das escolas de samba foram trazidas por Helenise Guimarães (1992), que os classificou como os profissionais que “fazem escola”, não só por sua atuação gerencial e criativa na construção dos desfiles, mas também porque apontaram um norte para outras categorias. Eles desenvolveram métodos e técnicas de criação e execução de seus trabalhos que, dinamicamente, modificaram-se com o passar do tempo devido às inovações em termos de materiais, técnicas, aparatos logísticos e até mesmo, novas dificuldades surgidas a cada ano.

O desfile de escolas de samba inicialmente era desenvolvido pela comunidade, onde pessoas vindas da produção artística e possuidoras de algumas habilidades técnicas eram capacitadas para determinadas funções. Eram designados como técnicos, função que teve alguns antecedentes históricos, orientados a gerenciar o projeto. Suas atribuições foram apontadas por Guimarães (1992), que os definiu como: “aquele indivíduo idealizador, realizador e orientador da confecção de alegorias e roupagens, e que comandava o trabalho de cenógrafos, maquinistas, costureiras, aderecistas e demais pessoas envolvidas nos trabalhos de barracão, além de ser também o idealizador do enredo” (GUIMARÃES, 1992, p. 23).

A mesma autora ainda apontou em sua pesquisa o primeiro registro encontrado no qual o termo “carnavalesco” foi mencionado, em 1963. Isso ocorreu em uma carta na qual Fernando Pamplona, que foi carnavalesco, comentarista e professor da Escola de Belas Artes, tratava da contratação de profissionais para desenvolver o carnaval do GRES Acadêmicos do Salgueiro (CABRAL *apud* GUIMARÃES, 1992, p. 31).

A partir de então, os profissionais responsáveis pelo desfile foram designados por este termo até hoje. Porém, acreditamos que a especialização de determinadas funções e a descentralização dos atuais projetos também permitem outros entendimentos, conforme defendemos e discorreremos a seguir.

Enquanto até a década de 1990, a maioria dos carnavalescos detinham algum tipo de atividade de execução de mão-de-obra, a partir dos anos 2000 seu papel foi acontecendo quase que exclusivamente no gerenciamento das equipes executoras, num trabalho mais descentralizado e projetual. Além de dividir protagonismo com profissionais de outros setores

do desfile que, embora adequem sua produção ao enredo, algumas vezes executam seus trabalhos de maneira menos dependente do planejamento ou supervisão do carnavalesco, como no exemplo pontual daqueles envolvidos no projeto de apresentação da Comissão de Frente. Nessa configuração, existem variações quanto ao número e utilização de profissionais, que podem estar envolvidos o trabalho.

Existem agremiações com carnavalescos solo; outras que se dividem em dupla de designers; assim como uma equipe mais numerosa, na qual cada um é responsável por uma parte do projeto. Nesse último caso, convencionou-se chamar de comissão de carnaval. Tais profissionais podem estar ou não subordinados à batuta ou supervisão de um carnavalesco ou designer temático que atua como diretor de arte ou aquele responsável por definir a identidade visual e artística do projeto, gerenciando assim a sua execução. Importante ressaltar que o termo “designer temático” foi a designação que Cláudio Almeida (2020) propôs ao investigar metodologias projetuais de figurinos carnavalescos, sob a ótica do Design (ALMEIDA, 2020, p. 23) e que compactuamos com a ideia dele nesta pesquisa.

Quanto à pesquisa que embasa e justifica os temas e enredos, com o tempo, passou a ser encomendada a pesquisadores oriundos de variados campos como: História da Arte, Comunicação Social e História, isso quando não é desenvolvida pelo Departamento Cultural da própria agremiação. É também comum a terceirização da escrita da sinopse, aos mesmos profissionais ou alguém convidado, especialmente, para essa finalidade.

Em paralelo, o conhecimento técnico necessário para projetar alegorias e figurinos também foi atribuído a outros profissionais. As alegorias passaram a depender de um arquiteto, principalmente para planejamento de sua planta e responsabilização perante o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura – CREA, assim como junto ao Corpo de Bombeiros. Já a criação artística, veio sendo desenvolvida por profissionais que dominam softwares de ilustração e maquetes eletrônicas, o que permite, muitas vezes, testar movimentos e iluminação das alegorias, ainda na fase inicial do projeto.

O projeto de figurinos, por sua vez, veio sendo direcionado a um designer de figurinos<sup>10</sup>, responsável por adequar leitura e referencial iconográfico pesquisado para serem vestidos,

---

<sup>10</sup> Função que ainda hoje é similar ou tratada como figurinista, no Brasil. No desfile das escolas de samba, a função de projetar figurinos pode ser realizada pelo designer temático (ou carnavalesco), quando apenas esse profissional está incumbido de desenvolver o projeto de desfile, ou especificamente por um designer de figurinos, quando a agremiação dispõe de uma comissão de carnaval com vários profissionais, cada um para determinada etapa ou particularidade do projeto, ou quando o designer temático dispõe de um profissional específico para atender ao seu projeto. Nesse caso, o designer temático termina por gerenciar o designer de figurinos para chegar ao resultado que deseja, muitas vezes adaptando a linguagem visual apresentada pelo designer de figurinos à sua estética.

respeitando ainda uma paleta de cores definida pelo artista responsável pelo desfile. Na última década, a elaboração de croquis vem sendo executada com auxílio de softwares de desenho. Mas, alguns profissionais ainda trabalham de maneira clássica, desenhando e pintando (eles mesmos e/ou com ajuda de assistentes) manualmente seus projetos.

Mais recentemente, também tem sido percebido o surgimento dos escritórios ou ateliês particulares de criação, o que permite a um profissional efetuar vários projetos de carnaval em um mesmo ano, gerenciando talentos contratados por ele. Em alguns casos, são criadas comissões de carnaval privadas, cujos nomes dos integrantes são desconsiderados na apresentação formal do projeto, sendo substituídos pelo carnavalesco contratado pela escola.

Por regra de senso comum, é permitido ao carnavalesco assinar somente com uma agremiação de cada grupo. Há casos em que um carnavalesco se responsabiliza por um enredo ou uma escola, desde que seja de outro grupo de desfile (no caso do Rio de Janeiro, pois há casos de um mesmo profissional assinar enredos para outras cidades, como São Paulo).

Pelo que expomos até aqui, é possível concluir que a profissionalização da função de carnavalesco vem sofrendo modificações e, com isso, não nos arriscamos a sugerir o que virá pela frente. No escopo de nossa investigação, aproveitamos essas considerações para alinhar nosso olhar para o processo criativo de Fernando Pinto, um carnavalesco representativo dos anos 1980. Ao estudarmos o croqui projetados por ele, precisamos situá-lo como um profissional adequado às práticas de sua contemporaneidade, quando ele atuava já nos moldes de um designer temático. Ele não era apenas responsável pela idealização e gerência do projeto, mas também punha a “mão na massa”, como popularmente dizemos, para aqueles que exercem funções de execução, muito comum nos grupos de escola de samba com menos recursos financeiros.

Por fim, é Nilton Santos (2009) quem citamos para pontuar a importância de entendermos os desdobramentos não só das atividades, mas também das categorias profissionais envolvidas no projeto, que vão sendo notadas a partir de olhares treinados sob as peculiaridades de cada área de estudo que as observa. Buscando entender os aspectos das mediações presentes na primeira década dos anos 2000, o autor aponta que:

Há no campo das atividades carnavalescas, uma multiplicidade de significados que estão sendo disputados e atribuídos para a noção de “profissão” ou de “profissional”, tanto quanto de suas atribuições, tarefas e afazeres. Em síntese, a noção de profissão traz consigo uma polissemia que é extremamente rica e polêmica e que continua sendo posta em xeque a cada desfile e ao longo do ano (SANTOS, 2009, p. 98).

Diante de tudo o que trazemos neste trabalho, cujo objeto de estudo está historicamente localizado há quarenta anos, é correto afirmar que não estão pacificadas as discussões sobre quais as atribuições de cada indivíduo envolvido no projeto carnavalesco, assim como há também uma série de discussões necessárias para entender determinados conceitos da “profissão” e de “profissionais” não abordados em nossos esforços, mas que rotineiramente retorna aos debates acadêmicos da área.

#### **2.4 Os figurinos carnavalescos**

Podemos dizer que um projeto carnavalesco para o desfile de uma escola de samba deve propor soluções criativas para vestir os brincantes (figurinos), assim como desenvolver grandes cenários ambulantes (alegorias) que, somados, contam plasticamente uma narrativa (enredo ou tema) na avenida.

Na cadeia de eventos que envolvem o projeto plástico-visual e execução do desfile de escola de samba, o figurino carnavalesco é um produto que, como em qualquer outra atividade de produção atendida pelo Design, visa responder à demanda oferecida por uma empresa (a escola de samba), destinada aos usuários (desfilantes). Uma vez apresentada a necessidade de desenvolver o tema ou enredo, o projeto é confiado a um profissional ou a uma comissão de profissionais, cuja escolha é baseada em diversos requisitos, técnicos ou subjetivos, como identidade plástica, carisma e aproximação com a comunidade, disponibilidade e outros tantos, que passam inclusive pelo grau de expertise e experiência em outras agremiações, no qual resultados positivos no campeonato anual podem ou não ser um diferencial.

Embora os comentários populares se direcionem sempre à imponência e impacto dos carros alegóricos, o figurino carnavalesco tem suma importância não só como elemento de linguagem visual na apresentação do desfile, como também mecanismo de estética que marca, por meio de suas formas, proporções e materialidade, identidades artísticas e momentos temporais na história das escolas de samba. Nesse sentido, Felipe Ferreira (1999) apontou que: “É importante ressaltar o destaque que o figurino irá possuir em toda esta revolução na maneira de se encarar o carnaval. É através da fantasia, seus novos significados e materiais, que boa parte da mudança de enfoque plástico e dramático das escolas irá se processar” (FERREIRA, 1999, p. 118).

Outra nuance que possibilita a percepção do figurino carnavalesco efetivamente como produto é a oportuna venda direta dele, realizada a um consumidor que não possua vínculo com o grupo de desfilantes fixos da escola, ou fora da comunidade, como se costuma dizer. Esse

consumidor que pretende desfilhar sem a obrigação de comparecer aos ensaios, adquire seu exemplar de figurino com presidentes de alas, sites de venda de fantasias ou até quando são inclusos em pacotes turísticos de carnaval, fornece *vouchers* para camarotes e tudo o que for necessário para facilitar a escolha do comprador. Isso enquadra a venda dos figurinos em práticas legais ligadas às relações de consumo e turismo.

Seguindo para uma discussão mais íntima à categoria de figurino carnavalesco, nos cabe traçar considerações, no sentido das diferenciações entre os diversos conceitos que envolvem o tema, de acordo como é utilizado nos diferentes setores e momentos de um desfile de escola de samba.

Inicialmente, lançamos mão das definições de Francisco Costa (2002) para “figurino”, neste caso aplicado à linguagem cinematográfica, que o autor define como um conjunto,

[...] composto por todas as roupas e os acessórios dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme e as possibilidades do orçamento. O vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens (COSTA, 2002, p. 32).

Assim, podemos entender que o figurino compreende o conjunto de vestuário e acessórios que se pretende a determinado significado, leitura ou percepção, intermediado por aspectos diversos que podem parecer imperceptíveis, mas cuja função é legitimar esse significado, com capacidade de situar a personagem em espaço e tempo específicos. O figurino e o ator compõem o personagem, parte de uma obra cênica pensada e executada para transmitir diversos valores, contextos, sentimentos, significados e percepções. No universo cênico, o ator conhece o papel de sua personagem e de sua participação na trama encenada e se esforça para, junto à caracterização (incluindo o figurino), transmitir o texto agregando gestual, ideologias, sentimentos, sensações, períodos históricos, ambientes e emoções. Um ser cuja existência está atrelada àquele momento da cena e ao contexto próprio que a obra exige.

Já na escola de samba, o figurino carnavalesco veste o desfilante com um construto visual e sonoro (no samba cantado) que carrega as informações referenciais daquilo que representa no enredo. A diferença é que o desfilante pode ou não incorporar uma identidade de personagens, como o ator. Ele é o instrumento que dá movimento e voz ao figurino carnavalesco e se diverte fazendo esse papel, independente de entender ou não o figurino que veste ou o que ele significa dentro do enredo. Mas, cada figurino desenvolvido num desfile carnavalesco tem um significado, um sentido, uma mensagem a transmitir, como vemos adiante.

Entendida a função do figurino carnavalesco, a atividade inicial é transportar para o papel ou tela do computador (croqui) a síntese de todo material referencial reunido na proposta do projeto. Assim, surge o desenho do figurino, comumente chamado de traço, esboço, risco ou, ainda, croqui, termos que utilizamos neste estudo e cuja definição acatamos o conceito de Luciana Gragnato (2008), quando definiu o croqui no campo do design de moda como sendo:

[...] representação da ideia do designer, a partir do ato de desenhar. Assim, o croqui é a junção do fazer e do pensar o produto de moda em termos projetuais. Em outras palavras, quando o designer de moda concebe o produto, a necessidade de exteriorizá-lo, comunicá-lo ou mesmo estudá-lo é resolvida por meio da representação gráfica que revela, no ato de desenhar, a ideia, a intenção e o plano do designer (GRAGNATO, 2008, p. 60).

Adaptando a citação acima ao carnaval, o croqui é desenhado pelo designer para se produzir o figurino carnavalesco, que neste universo é parte do conjunto que apresenta visualmente as partes do enredo. Também, não por acaso, começa nessa definição, nosso diálogo entre o fazer carnavalesco e a multidisciplinaridade do design.

Aliado a esse entendimento, é fundamental nosso posicionamento pelo conceito de figurino carnavalesco, cujo motivo utilizamos neste trabalho em lugar do termo mais comum “fantasia”, já apontado acima. Mas, foi Madson Oliveira (2015) quem ofereceu uma justificativa para além da citada, já diferenciando inclusive o figurino utilizado no carnaval do tipo teatral, conforme citação:

Para o Carnaval, optamos por figurino carnavalesco em vez de fantasia, por entendermos que o termo figurino, de forma geral, carrega uma simbologia essencial para o seu entendimento assim como faz parte de um contexto ficcional e, representa visualmente, aquilo que foi descrito quando de sua concepção. Ademais, o termo fantasia é vago, podendo se referir a outras interpretações, enquanto o termo figurino carnavalesco se presta a informar sua significação por meio de cores, formas, texturas, materiais e símbolos reconhecíveis pela grande maioria e constituintes do enredo (OLIVEIRA, 2015, p. 166).

#### 2.4.1 Particularidades do figurino carnavalesco

Estreitadas as diferenças que o termo figurino traz de acordo com sua utilização em cena, na moda e no desfile de escolas de samba, passamos a apresentar as diversas categorias de figurinos carnavalescos presentes num desfile de escola de samba. Isso é importante para nossa pesquisa, uma vez que nossa análise foca a atenção justamente para três figurinos carnavalescos desenvolvidos por Fernando Pinto.

Embora todos estejam consonantes com a tarefa de apresentar o enredo de maneira didática durante o desfile, os figurinos carnavalescos podem ser divididos de acordo com sua

especificação no contexto do projeto, que determina “personagens” importantes e obrigatórios no desfile, ou com sua utilização. Madson Oliveira (2014) utilizava o termo fantasia como sinônimo de figurino carnavalesco (antes de assumir o termo figurino carnavalesco), mas, esmo assim, a citação a seguir serve para esclarecer sobre os três principais tipos de trajes que vestem os brincantes, nos desfiles de escola de samba:

Basicamente, existem três tipos de fantasias: (1) fantasias de ala, (2) fantasias de composição e (3) fantasias de destaque ou de luxo. [1] As alas são grupos de brincantes que desfilam ‘no chão’ e usam um mesmo modelo de fantasia representando parte do enredo. Esses grupos podem variar em quantidade de participantes, chegando a um número de, aproximadamente, 200 componentes, como no caso das alas de baianas ou bateria. [2] As fantasias de composição são aquelas que vestem os brincantes que desfilam em cima de alegorias, mas não ocupam os lugares centrais. As ‘composições’ são conhecidas assim por ajudarem a compor, no sentido de preencher as alegorias, em toda a sua extensão. [3] As fantasias de destaque ou luxo são aquelas fantasias únicas: extremamente rebordadas e elaboradas. Elas desfilam em cima das alegorias, ocupando locais “de destaque”: central ou frontal. Algumas pessoas ainda subdividem as fantasias de destaque em “semi-destaque”, mas, para o nosso entendimento, essas três categorias já são suficientes. As fantasias de alas, geralmente em grandes quantidades (que variam de acordo com os setores de cada Escola) são reproduzidas nos próprios barracões ou em ateliês externos a cada agremiação, em espécies de manufaturas prestadoras de serviços ou profissionais fixos contratados por cada agremiação (etapa 08). No caso da produção exclusiva no carnaval, as fantasias de luxo, conhecidas como “fantasias de destaque”, são únicas e realizadas em ateliês especializados para este fim, por estilistas do carnaval, artesãos habilidosos ou, simplesmente, artistas (OLIVEIRA, 2014, p. 6).

A partir de nossa experiência na função de designer de figurinos em escolas de samba, também propomos o entendimento de que, sob um viés estrutural na composição do desfile, podemos classificar os figurinos carnavalescos, como: a) tradicionais (cuja importância determina presença obrigatória na estrutura de um desfile de escola de samba); b) complementares (pertencentes a posições ou funções definidas nos desfiles) e c) de ala (aqueles que carregam a leitura dos elementos que explicam o desfile, seguindo a ordenação proposta no projeto).

Como figurinos carnavalescos tradicionais, podemos citar aqueles utilizados pela ala das baianas, pelos casais de mestre-sala e porta-bandeira. Naqueles utilizados pela ala das baianas, podemos apontar peculiaridades. Ainda que seja uma ala, possui a exigência de um figurino específico (baseado em baianas quituteiras), que pode sofrer adaptações para se adequar à leitura visual do enredo. No caso das baianas, é extremamente importante que o designer de figurinos atente para itens, como: colares, pano da Costa, saia rodada e turbante, características da indumentária tradicional de uma baiana, mesmo que sua criação seja

estilizada, a questão de sua tradicionalidade está associada às origens do samba, surgido a partir das rodas de terreiros de candomblés, com as históricas mães de santo cariocas.

Os figurinos de mestre-sala e porta-bandeira também marcam as figuras tradicionais de quem empunham o pavilhão da escola (bandeira) e que a protege, historicamente alvo de poucas alterações. Seus figurinos estão sempre associados à determinada referência do tema ou enredo, mantendo (quase sempre) silhuetas e feições estéticas de trajes das cortes europeias, em finais do século XVIII e século XIX. Normalmente, os homens usam casacas e, algumas vezes, perucas empoadas; enquanto as mulheres portam saias de grandes dimensões que permitem giros, rodopios, explorando o centro da Passarela do Samba.

O figurino de passistas, embora direcionado a uma ala específica, é um figurino que geralmente obedece a peculiaridades que visam a valorização e (em muitos casos) a exposição do corpo feminino, além de evidência nos movimentos próprios do bailar do samba, para ambos os gêneros, devendo respeitar à plena ventilação dos corpos que se movimentam em ritmo muito mais intenso que o de outros desfilantes. A tradição está mais associada à presença de bailarinos especialistas em samba do que o figurino propriamente dito, uma vez que os projetos não seguem fielmente à indumentária de malandros e cabrochas, usadas no surgimento das escolas de samba. Esse grupo de homens e mulheres, especialistas em passos de samba, tem a função de ocupar os espaços vazios deixados pela bateria que, geralmente, desfilam na frente deles, quando da entrada no recuo, enquanto o restante dos desfilantes avançam. Portanto, a visualidade dos trajes deve obedecer à facilidade dos movimentos, ressaltando a sensualidade dos corpos para envolver o público que assiste ao espetáculo.

Os figurinos complementares são aqueles utilizados pelas comissões de frente, pelas musas e musos, rainhas e reis de bateria, pelas composições de alegorias, pelos destaques (em seus mais variados contextos, seja no chão ou no alto das alegorias), e ainda, aqueles projetados para o pessoal de apoio técnico, cada um desses com uma peculiaridade como colocamos a seguir.

Os figurinos da comissão de frente não são entendidos como figurinos de ala (dado o número reduzido de componentes, entre onze e quinze pessoas aparentes), embora muitas vezes sejam produzidos com o mesmo modelo de figurino para todos, ou quase todos, os componentes, bailarinos ou brincantes que a compõem. Este grupo é o primeiro contingente humano a aparecer no desfile de escola de samba e tem duas funções específicas no cortejo: apresentar a escola e pedir passagem, em coreografias e figurinos que fazem uma síntese do enredo ou mesmo seja parte inicial dele. De alguns anos para cá, as comissões de frente

assumiram uma estratégia em que muito se assemelha a pequenos espetáculos a parte, formando cenas, performando atuações, hibridizando cada vez mais o desfile carnavalesco, em linguagens artísticas importadas de outras artes.

Os figurinos de composição, por sua vez, podem ser produzidos em inúmeras cópias, são utilizados apenas em cima de alegorias e devem ser diferentes de quaisquer figurinos apresentados em outro momento do desfile. Normalmente, esses figurinos são mais elaborados do que as alas e menos sofisticados do que aqueles ditos de destaque ou luxo.

Os figurinos de destaque ou de luxo são aqueles que se posicionam em lugares de destaque e confeccionados com um único exemplar (por isso essa nomenclatura), vem posicionados em lugares de visibilidade: seja nos carros alegóricos (alto, frente); seja no chão, à frente de alguma ala, por exemplo. Embora os figurinos de destaque possuam algum significado no enredo, são projetados e produzidos em apenas um exemplar, na maioria dos casos.

Os figurinos de musas e/ou musos, rainha e/ou rei de bateria, embora possuam significado no enredo, são produzidos apenas para um ou para menos componentes, geralmente de quem ocupe um “cargo nobre”, localizados em posições dispersas no desfile, o que os diferenciam de um figurino de ala.

Já os figurinos para apoios técnicos são aqueles utilizados para identificar os técnicos do desfile, geralmente pertencentes ao Departamento de Harmonia da agremiação (pessoal responsável pelo quesito Harmonia<sup>11</sup> no desfile), diretoria, apoiadores de destaques/musas/rainha de bateria, e empurradores. Geralmente, todos os técnicos desfilam trajando calças compridas brancas, calçando sapatos ou sandálias brancas e usando camisas alusivas ao enredo da escola, especialmente desenhadas para o desfile do ano em questão.

Pontuando em relação ao figurino carnavalesco de ala, cujo objetivo é vestir um grupo sequencial de brincantes na ordenação do desfile, o número pode variar entre 50 a 250 componentes, como no caso da bateria em que o grupo de componentes representa uma unidade visual do desfile. Em qualquer uma dessas classificações, é necessário que cada figurino

---

<sup>11</sup> Um dos quesitos do campeonato anual que as escolas de samba disputam no desfile do Sambódromo. É pontuado segundo a avaliação do jurado à apresentação da escola, no tocante à resposta sonora das alas ao canto do carro de som. Todos os componentes devem cantar o samba enquanto desfilam, respondendo ao ritmo colocado pelo intérprete e seus auxiliares. A falta de canto, o atravessar do samba (sair de ritmo), assim como a dispersão interna de desfilantes de maneira a prejudicar esse canto são penalizados pelos jurados. Para evitar isso, um verdadeiro batalhão de pessoas percorre as alas, fazendo com que os desfilantes evoluam o desfile de maneira organizada e cantando alto. Essas pessoas se utilizam de um figurino particular, que possibilite aos jurados e à organização do Sambódromo diferenciá-los dos componentes de ala e de outras pessoas estranhas ao desfile.

carnavalesco seja projetado com a intenção de apresentar determinada parte ou aspecto do enredo de maneira didática.

É novamente em Madson Oliveira (2014) que encontramos reforço para essa função de leitura dos figurinos carnavalescos, onde

[...] observamos que os elementos plástico-visuais dos desfiles das Escolas de Samba funcionam como uma espécie de sintaxe que comunica as informações principais desenvolvidas no enredo. Estes elementos visuais, mais especificamente as fantasias, “escrevem” visualmente as partes da história, que deve ser compreendida pelos que assistem aos desfiles das Escolas de Samba. Esta “escrita visual” é o que possibilita a definição das assinaturas dos carnavalescos e o status como artistas modernos ou designers de uma prática ainda por se estabelecer (OLIVEIRA, 2013, p. 12).

Ainda sobre o assunto, Felipe Ferreira (1999) cita a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues para reafirmar o poder visual de um desfile de escola de samba, quando ela afirmava:

Um bom carnaval [de escola de samba] pode ser visto por uma pessoa surda, compreendido só através das formas, das alegorias, dos figurinos, porque é uma linguagem formal, simbólica, uma linguagem não-verbal; e pode ser entendido por um cego, ouvindo a letra do samba (MARIA AUGUSTA RODRIGUES *apud* FERREIRA, 1999, p. 102).

Outro carnavalesco, Cidlando Camilo, alertava sobre a importância da leitura visual nos desfiles de escola de samba, na qual Felipe Ferreira (1999) aponta que a “expressão do significado de cada ala” oscila entre os termos fantasia e figurino:

Acho que a fantasia é importante; passar o que ela significa. Essa importância é o que eu continuo afirmando, como no teatro, passar para o espectador o que o figurino representa. Então para mim, a primeira importância é essa, a representação daquela ala dentro do enredo (...) e depois a beleza com os seus truques estéticos de materiais, para embelezar o figurino daquela fantasia (Depoimento colhido pelo autor em 29/04/1994) (CIDLANDO CAMILO *apud* FERREIRA, 1999, p. 84).

Além de perseguir essa intenção, o designer de figurinos carnavalescos deve observar outras particularidades próprias à estética carnavalesca, como por exemplo a escolha pela distribuição cromática das alas. O projeto pode apresentar a paleta escolhida pela direção de arte a fim de carnavalizar seu trabalho, a despeito da cor real do seu referencial iconográfico ou, ainda, independente das cores que identificam a escola, sendo a aplicação cromática fruto da identidade plástica e da liberdade artística.

Outra peculiaridade refere-se à atenção com relação ao efeito plástico de movimento. Por tratar-se de um desfile processional e dançante, é desejável que os figurinos carnavalescos possuam acessórios que ampliem o sentido de movimento dos corpos, ao sambar. Para tal, são

utilizados elementos parcialmente soltos no figurino, como apêndices a ele, assim como os adereços de cabeça e/ou mão.

Uma terceira particularidade diz respeito ao volume dos figurinos. Dada à distância dos espectadores e à condição televisionada dos desfiles, o ideal é que o designer de figurinos tenha em mente a necessidade de ampliação do volume da proporção humana do desfilante, de maneira a possibilitar maior visibilidade dos detalhes do figurino, tanto pela plateia, quanto pelos telespectadores.

Com isso, partes dos figurinos carnavalescos como adereços de cabeça, punhos, ombreiras, peitorais, são projetados em tamanho maior do que seria o comumente utilizado, a fim de permitir uma melhor leitura à distância, fator que passou a ter preocupação mais acentuada com a verticalização do desfile, desde 1984, quando da inauguração do Sambódromo, fato já tratado nessa dissertação.

## **2.5 Sobre a representação do indígena**

Em continuidade às contextualizações a que se pretende este capítulo, no esforço de entender o referencial utilizado por Fernando Pinto na concepção de seus figurinos carnavalescos para o desfile de 1983, é importante oferecer um panorama a respeito da representação de indígenas no universo do desfile das escolas de samba, considerando esse grupo um dos formadores da cultura brasileira.

Iniciamos esse núcleo de contextualização com uma abordagem sobre a construção histórica do papel do indígena no território brasileiro, que atualmente tem sido reformulado, uma vez que os próprios indivíduos foram se empoderando com apoio de políticas públicas de Educação e Cultura.

Depois, oferecemos um panorama sobre a prática dessa representação no universo carnavalesco, que tem sido alvo de discussões sobre a necessidade de se rever a utilização de seus referenciais culturais e iconográficos, uma vez que tenderiam a ser classificados como apropriação cultural, cujo teor não é aprofundado neste trabalho, embora muito pertinente em outros momentos e objetivos.

### **2.5.1 A posição historicamente construída do indígena no imaginário popular**

Como povo original, as centenas de etnias presentes no Brasil são um pequeno resquício do que já foi a população do país no século XVI, quando se deram os contatos iniciais com os invasores com europeus. Desde então, cada vez mais destituídos de seu patrimônio e dizimados

em diversos capítulos da História, os indígenas foram relegados a pessoas tuteladas pela vontade do Estado, que ao longo do tempo se mostrou em posições cambiantes: ora mais atencioso; ora mais beligerante e contrário à manutenção de direitos de posse da terra e de perpetuação da cultura étnica.

Longe de uma análise histórica, a diversidade de etnias e sua disposição descentralizada contribuíram para que fossem enxergados como grupos isolados e não como uma grande população originária, capaz de se colocar como componente do Estado e da cultura brasileira, dona de diversidades étnicas e culturais, assim como uma incontável variedade de troncos linguísticos e peculiaridades sociais.

Antes colocados como exóticos e exemplares a serem expostos para apreciação de cidades europeias, foi somente no século XX que alguns representantes de determinadas etnias passaram a se colocar no cenário político, estabelecendo-se em mandatos estaduais e federais, adentrando no século XXI como ocupantes de espaços de fala, de diálogo e negociação com entidades políticas e órgãos interessados na defesa dos povos indígenas.

Embora o entendimento sobre a importância e o papel desses povos no cenário contemporâneo tenha avançado, concluímos essa apresentação com o panorama traçado por Livia Nascente (2010) sobre a visão do indígena na História do Brasil: “Não significa, com isto, que o assunto da democracia esteja absolutamente resolvido e que diferentes expressões convivam pacificamente e sejam aceitas pela sociedade de modo geral, visto que a intolerância cultural continua sendo um dos grandes problemas enfrentados em todo mundo” (NASCENTE, 2010, p. 14).

Pensar a visão popular sobre os povos indígenas é reconhecer a reprodução de argumentos reducionistas de barbárie ou aqueles que propagavam a figura exótica e jocosa por meio de romances, anedotários, pinturas e livros didáticos. Isso ocupou seu imaginário e foi repassado de geração a geração, em diversas etapas de socialização. Os nativos ignorantes, nus, de arco, flecha e cocar seriam a visão estereotipada que se contrapunha à uma outra realidade, também criada a partir de discursos que procuravam desvalorizar a figura do indígena, apontando-o numa realidade aculturada onde deveriam se modernizar e participar da exploração de terras através da mineração e agricultura, dirigindo *pick-ups* e utilizando-se de celular, versão alardeada por aqueles que se opunham à manutenção do direito a território demarcado e proteção das culturas.

A todo o tempo, a população é bombardeada com vários questionamentos sobre o papel das etnias e a real necessidade de ocupação das terras, culminando com os ataques desenfreados

que ocorrem desde 2018, como o advento do fascismo neoliberal avançando sobre a Amazônia que Fernando Pinto, há algumas décadas, buscava demonstrar como passível de defesa e preservação.

### 2.5.2 O indígena no carnaval e no desfile das escolas de samba

Para além de todas as linguagens utilizadas, o desfile de escolas de samba, em sua essência, é o lugar da representação. Cada designer temático, ao desenvolver seu enredo ou tema, está incumbido de trazer para o desfile a sua visão artística e figurada sobre aquele assunto, construída a partir da sua percepção e da sua identidade visual. Para tal, esse conjunto é transcrito para a linguagem própria do desfile, de modo que tudo seja narrado por meio de canto, dança, encenações, carros alegóricos, figurinos e adereços.

Cada caso, acontecimento ou personagem está ali no enredo relido e reconstruído a partir do conjunto de referências pesquisadas, mas também de um conjunto de elementos subjetivos que são embarcados no seu processo criativo, a partir da sua história como artista, como indivíduo e em todas as categorias por onde suas reflexões alcancem entendimento ou lugar de fala. Portanto, há um processo de subjetivação quando um designer temático propõe o desenvolvimento de um enredo, funcionando, ele mesmo, como uma espécie de curador, ao decidir por uma abordagem e não por outra.

A participação dessas representações indígenas na festa momesca vem de muito tempo. Levando em conta que a fantasia carnavalesca dialoga com o rito de inversão de papéis apontado por Mikhail Bakhtin (1981, p. 139)<sup>12</sup>, não é absurdo apontar que o figurino de indígena corresponde a um desejo projetado a partir desse entorno social brasileiro. A realidade da repressão do cotidiano urbano dá vazão ao devaneio da liberdade plena, inclusive de despir-se, que o imaginário popular resgata do que entende como a vida na aldeia indígena.

No contexto contemporâneo do desfile de escolas de samba, o conceito de carnavalização (BAKHTIN, 1981) sai do lugar individual de fantasia reprimida e se desdobra para dar conta de envolver uma prática de transformação, tradução, interpretação ou adaptação a um tema ou enredo e à produção cênica, musical e estética próprias do espetáculo, onde são

---

<sup>12</sup> Uma das noções do rito do carnaval mais difundidas entre pesquisadores de escolas de samba e seus processos é a proposta por Bakhtin (2013), onde o ato de carnavalizar se aproximaria com ressignificações desterritorializações e adaptações à linguagem do rito, de diversas maneiras possíveis. Portanto, entendemos que o ato de carnavalizar defendido por Bakhtin, atrelado a todo o período de contexto histórico e temporal em que fora estudado, foi sendo utilizado através dos tempos para se referir a processos do desfile de escola de samba, como se esses processos ainda seguissem as mesmas orientações e significados, a despeito de toda a transformação que é apontada acima e por alguns outros pesquisadores.

utilizados formas, volumes e referências para construir as especificidades de linguagem e estética de cada designer temático.

Assim como pierrôs, colombinas e arlequins tornaram-se comuns nos desfiles de carnaval, a tanga, a pintura corporal e o cocar indígena também foram incorporados à festa. Já na década de 1980, nos subúrbios cariocas, eram comuns grupos de jovens fantasiados de indígenas, com trajes mais próximos de povos originários da América do Norte, geralmente portando cocares com as penas em cascatas laterais, caindo pelos ombros, formatos presentes nas representações que aqui chegaram através das produções americanas de cinema, ou ainda dispostos como coroas, com penas apontadas para cima.

Os Pena Branca, Pena Verde, Pena Dourada, Pena Vermelha e outros grupos com componentes de ambos os sexos, trajavam também perucas compridas, tangas sobre calças (as jovens vestidas apenas com tangas e um bustiê adereçado), cordões e braçadeiras, com lanças nas mãos, usadas na encenação de lutas que aconteciam quando os grupos se encontravam ao redor dos coretos e nos carnavais de bairro.

Foram várias as releituras de traços referenciais dos povos indígenas representadas no carnaval carioca, preenchendo espaços em ranchos, blocos de rua, blocos de embalo ( com ênfase ao lugar ocupado pelo Cacique de Ramos na festa), até desfilarem no Sambódromo, em trabalhos dos artistas egressos da Escola de Belas Artes e aqui, na visão tropicalista de Fernando Pinto.

Nos desfiles de escola de samba, esse lugar de representação envolvia exemplos de indumentária, de traços culturais, da participação em momentos históricos e, mais tarde, em reclames por visibilidade e em defesa da floresta amazônica, da cultura étnica dos povos e da importância na manutenção dos biomas originais, conforme era pretendido no desfile de 1983 da Mocidade, de onde extraímos os três croquis aqui estudados.

Independentemente de qualquer entendimento sobre os indígenas do Xingu, aquilo que está desenhado nos croquis, é apenas isso: uma representação que possibilita a leitura dos espectadores do desfile, com intenção de que eles possam identificar os desfilantes como indígenas das etnias Kamaiurá, Kalapalo e Kaikuru, orientados pelo olhar de Fernando Pinto para aquele desfile.

A noção de representação trazida por Makowiecky (2003, p. 04) é definida como “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa”. A partir disso, nos cabe salientar que as representações, geralmente,

possuem variados níveis de intervenções ou camadas de interferências artísticas e de ressignificações.

Ao trazermos essas observações para o figurino carnavalesco, não seria absurdo dizer que a atividade da carnavalização, que busca apresentar uma outra versão de mundo por meio das abstrações e reflexões do artista sobre aquilo que percebeu, e com isso, o figurino carnavalesco prima por não guardar nenhuma capacidade de mimesis com a realidade.

Muito do argumentado aqui reflete colaborações pontuais de Leonardo Bora (2013) sobre como se desencadeia a participação dos indígenas em personagens de enredos e de história no carnaval brasileiro, em especial na Avenida Marquês de Sapucaí (Sambódromo). Sobre Fernando Pinto e o enredo que deu origem aos croquis aqui analisados, o pesquisador coloca que:

Pode-se dizer que os índios de Fernando Pinto são uma releitura crítica do longo processo de exploração pelo qual passaram as terras e as tribos indígenas. O enredo de 1983, por exemplo, rendeu um samba que clamava pela manutenção das terras verdes e a preservação dos solos indígenas (Deixe nossa mata sempre verde / Deixe nosso índio ter seu chão), num veio político que permanece a gerar disputas judiciais de grande repercussão<sup>13</sup>. São índios carnavalizados que apontam para os riscos da aculturação e da marginalização social (BORA, 2013, p. 121).

Apontado como “carnavalesco tropicalista”, Fernando Pinto seria uma espécie de herdeiro da tradição antropofágica modernista, escolhendo seus enredos e plástica de maneira a remeter ao nacionalismo e às questões proximais à cultura intimamente popular? Essa visão e categorização será discutida posteriormente, quando tratarmos daquilo que se apresentou sobre sua formação e identidade artística.

Leonardo Bora (2013, p. 14) afirma que “Joãosinho Trinta e Rosa Magalhães são, certamente, os artistas que mais vezes fantasiaram brincantes de índios na era Sambódromo (pós-1984)” e que “Rosa Magalhães, por sua vez, reinventou a figura do índio ao longo dos seus carnavais, não ficando presa a um estereótipo”, afirmação a qual voltaremos para dialogar com dados que apontam a contribuição de Fernando Pinto em direção à ressignificação da figura do indígena no carnaval carioca.

---

<sup>13</sup> Vide os casos envolvendo a demarcação da reserva Raposa Serra do Sol e a construção da usina de Belo Monte.

## 2.6 O projeto plástico-visual para o desfile de 1983 da Mocidade

Mais uma vez, alternamos nosso núcleo de contextualização, dessa vez para começar a mergulhar junto ao leitor no universo dos povos da bacia Xinguana, mais precisamente, aqueles que são objeto da representação de Fernando Pinto no conjunto de sua obra.

### 2.6.1 O Xingu defendido no desfile

O Parque Indígena do Xingu, segundo consta no site do Instituto Socioambiental – ISA (<https://www.socioambiental.org/pt-br>), é composto por 2.642.003 hectares na porção sul da Amazônia. Está localizado na região nordeste do Estado do Mato Grosso. Surgiu em 1961, por decreto presidencial como Parque Nacional do Xingu, tendo sua demarcação atual oficializada em 1978, após alguns ajustes. Conforme a Figura 1, o parque conta com vários aldeamentos das dezesseis etnias ocupantes, dispostos no entorno do rio Xingu e seus afluentes. A área possui entorno controlado por postos indígenas de vigilância (PIV), voltados para controle dos acessos e defesa.

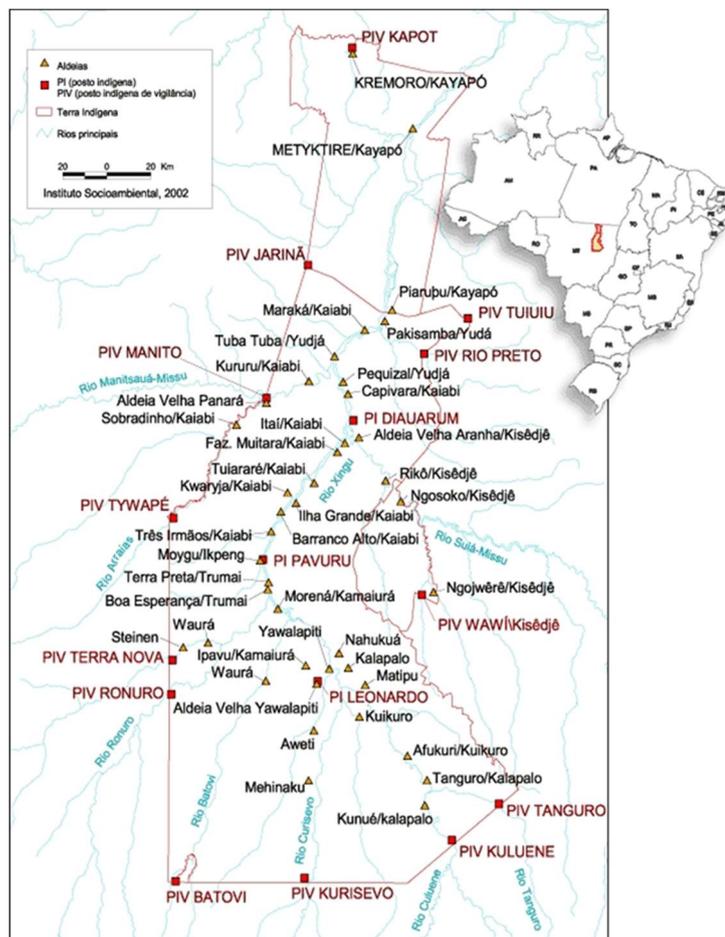


Figura 1 – Disposição dos grupos étnicos no Parque Indígena do Xingu  
Fonte: Instituto Socioambiental/ISA

É um conglomerado de biodiversidade de flora e fauna posicionado numa região de transição ecológica existente entre várias ocorrências de biomas, cuja disposição também traz consequências ao clima, que alterna entre estação chuvosa de novembro a abril, e período de seca nos meses restantes.

Os povos Aweti, Kamaiurá, Kuikuro, Matipu, Mehinako, Nahukuá, Naruvotu, Trumai, Wauja e Yuwalapiti formam a área cultural conhecida como Alto Xingu, localizada na região sul do parque.

Já os povos Ikpeng, Kaiabi, Kĩsêdjê, Tapayuna e Yudja possuem cultura diferente daquelas nações do Alto Xingú, o que é explicado pelo fato de terem sido integrados ao parque por razões administrativas, o que, em alguns casos, implicou no deslocamento de suas aldeias.

A organização política e existencial dos povos indígenas se dá a partir de famílias e troncos linguísticos e seus deslocamentos territoriais, assim como as alianças e reformulações que esses deslocamentos proporcionaram através dos tempos.

A classificação dos povos xinguanos inclui: os Kamaiurá e Kaiabi na família Tupi-Guarani (tronco Tupí); os Yudja na família Juruna (tronco Tupí); os Aweti em família própria (Aweti, tronco Tupi); os Mehinako, Wauja e Yawalapiti na família Aruák; os Kalapalo, Ikpeng, Kuikuro, Matipu, Nahukwá e Naruvotu na família Karíb; os Kĩsêdjê e Tapayuna na família Jê (tronco Macro-Jê) e, finalmente os Trumai com língua própria (<https://www.socioambiental.org/pt-br>).

É comum a compreensão das línguas entre os povos vizinhos de maneira que indivíduos indígenas de diferentes etnias eventualmente dialogam cada um em sua própria língua. Há ainda situações de intercâmbio linguístico como o existente entre os Kaiabi, os Kĩsêdjê e os Yudja, por conviverem numa mesma região, o que afeta suas relações sociopolíticas.

A língua portuguesa é considerada idioma de contato, tendo se mostrado uma necessidade, dada a natureza política dos diálogos com a sociedade exterior, que entendemos importantes para a defesa e manutenção dos territórios e da cultura, constantemente atacadas.

Sua categoria como parque nacional deveu-se ao propósito inicial de não apenas a proteção ambiental, mas também a proteção das populações originais. Com o advento da Fundação Nacional do Índio, em 1967, o local passou a ser designado como parque indígena, orientado para a proteção da socio-diversidade ativa.

### 2.6.2 O Xingu idealizado por Fernando Pinto

Nesta parte da dissertação, partimos finalmente para a contextualização do projeto que originou os croquis, objeto de nossa pesquisa. O projeto de figurinos, como já evidenciado, é parte do projeto plástico-visual que o designer temático cria para o desfile da escola de samba onde atua. A programação se inicia de dois a três meses após o encerramento do carnaval anterior, com a definição do tema de desfile, cuja diferença com enredo, foi bem pontuada pelo artista carnavalesco Roberto Szaniecki em entrevista a Cláudio Almeida (2020), de onde extraímos a seguinte afirmação:

A priori devemos entender melhor o que é “Tema” e “Enredo”. O Tema pode ser uma pessoa, um objeto, um sentimento, uma música ou qualquer assunto que mereça ser explanado. Já o Enredo é o desenvolvimento de uma descrição ou estória sobre o assunto pré-determinado, criando uma narrativa linear, que consiste em começo, meio e fim ou apresentando um corpo pontual onde são apresentadas peças relacionadas àquele assunto sem propriamente ter uma ordem cronológica, isto para ambos (ROBERTO SZANIECKI *apud* ALMEIDA, 2020, p. 24).

A sugestão do tema pode partir de vários atores do processo de carnaval como o diretor de arte, o departamento cultural da agremiação, uma empresa que traga a possibilidade de patrocínio, da presidência etc.

Considerando um projeto que não será desenvolvido por apenas um profissional, o designer temático inicia seu projeto com a definição do enredo e início da pesquisa bibliográfica que fundamenta a sinopse e a justificativa do enredo, assim como a pesquisa iconográfica que irá subsidiar as escolhas plásticas do projeto.

Por sua vez, ao iniciar seus croquis, o designer de figurinos utiliza-se do material reunido nessas pesquisas e cria seus desenhos adequando a identidade plástica definida pelo designer temático à iconografia escolhida para possibilitar a leitura ou o entendimento do que se está representando em cada ala, de maneira a compor um peculiar sistema de linguagem visual que, junto ao samba-enredo, deverá ser capaz de apresentar didaticamente o enredo para os espectadores cuja importância já demonstramos anteriormente.

Sobre a importância do projeto que o artista desenvolve, Madson Oliveira (2014) observa que:

(...) o sentido mais amplo de projeto, conforme o professor Bomfim (1998, p. 162) descreve: “O projeto é a atividade em que informações de natureza abstrata serão transformadas em algo concreto – a forma. A esta atividade, pertencem três tarefas principais: a organização de informações, a geração de conceitos e a apresentação de resultados”. Becker (2009, pp. 32-37) afirma que qualquer representação da realidade social é sempre parcial e, a fim de facilitar essas representações, o autor revela algumas etapas no trabalho, como: seleção, tradução, arranjo e interpretação (OLIVEIRA, 2014, p. 04).

Tentando identificar os componentes dessa parte do projeto de onde se originaram os croquis, objeto de nossa pesquisa, foi realizada uma busca por informações junto ao departamento cultural da Mocidade e ao Centro de Memória da LIESA. Mas, pela quase inexistente prática de documentação dos projetos na década de 1980, não foi possível localizar exemplares da sinopse do enredo ou da organização das alas do enredo da Mocidade, para o desfile de 1983.

Então, passamos a consultar repositórios de arquivo digital de periódicos e revistas que eram comercializados na época do desfile, constantes da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e do Acervo Digital do jornal O Globo, que também não continham muitas referências a esse tipo de dado.

Como último recurso, realizamos uma busca a materiais de vídeo disponíveis na internet<sup>14</sup>, na qual foi possível levantar alguns dados para possibilitar inclusive um entendimento de como foi desfilado o enredo, conforme sintetizamos e organizamos, na Tabela 1.

<b>MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL</b>	
<b>Enredo: Como era verde o meu Xingú (1983)</b>	
Comissão de Frente	Caciques Xinguanos
Abre-Alas	Um abraço ao índio brasileiro
Quadro n°. 1	Quando o Xingú era Xingú
Quadro n°. 2	O índio, suas tribos
Quadro n°. 3	Sua arte, suas cores
Quadro n°. 4	Seus mitos, suas lendas
Quadro n°. 5	Morenah
Quadro n°. 6	Deu a louca no Xingú
Quadro n°. 7	Que o Xingú seja sempre Xingú
Quadro n°. 8	Pela demarcação das terras indígenas

Tabela 1: Dados do desfile

Fonte: Adaptado pelo autor do vídeo do desfile oficial, disponível na internet.

Na tabela acima, é possível verificar a divisão do que hoje é convencionado como setores, em oito quadros numerados, cada um correspondendo a um aspecto do enredo. Também estão listados, logo no início da tabela (e do desfile) a comissão de frente e a alegoria abre-alas, com seus respectivos títulos.

Parece evidente para nós que o caminho encontrado para desenvolver o enredo foi apresentar uma narrativa linear, demonstrando no início um Xingu mais original para, em

<sup>14</sup> O vídeo com o compilado do desfile da Mocidade em 1983, com o enredo “Como era verde o meu Xingu”, está disponível no site Youtube.com, sob o endereço [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_9ISmryMsk](https://www.youtube.com/watch?v=U_9ISmryMsk).

seguida, mostrar seus povos e riquezas, suas tradições e mitos para, no Quadro nº 6, realizar sua crítica bem-humorada, intitulado “Deu a louca no Xingu”.

Por último, após criar um ambiente de contextualização e compreensão, Fernando Pinto pontuou informações com a intenção de fomentar uma percepção popular sobre a importância da preservação do meio ambiente, da cultura original brasileira e, conseqüentemente, a necessária demarcação das terras indígenas.

Essa questão, à época, já era considerada ponto essencial para a manutenção desse *habitat* e que começava a movimentar discussões internacionais, o que acarretou também na abertura de uma pauta nacional, a exemplo de outros esforços que surgiam naquela época para conscientizar o mundo das questões ambientais que acabaram pontuadas na Constituição da República, promulgada em 1988.

Por meio de uma análise da narrativa televisiva, efetuada pelos comentaristas, foi possível estipular em que posição os figurinos Tribo Kamaiurá, Tribo Kalapalo e Tribo Kaikuru (objeto de nossa pesquisa) desfilaram, sendo identificadas no Quadro nº 2, acima listado na Tabela 1, sob o título de “O índio, suas tribos”.

Ao participar indiretamente de uma apresentação em vídeo do Canal Carnavalize<sup>15</sup>, o pesquisador Leonardo Bora chamou atenção para o fato da disposição em quadros remeter ao teatro de revista e aos shows voltados para cultura de massa, essencialmente televisiva, que povoava a programação das emissoras nos anos 1980.

O samba-enredo também é parte importante do projeto, uma vez que justifica em forma musical e de canto, o enredo defendido pela escola e visão artística e sonora que o carnavalesco escolheu para transmitir a história e suas peculiaridades, segundo suas reflexões.

Para o carnaval de 1983 da Mocidade, foi escolhido o samba-enredo de autoria dos compositores Dico da Viola, Paulinho Mocidade, Tiãozinho da Mocidade e Adil, cuja letra é transcrita a seguir.

“Como era verde o meu Xingu  
Emoldurado em poesias  
Como era verde o meu Xingu  
Sua fauna, que beleza  
Onde encantava o Uirapuru  
Palmeiras, carnaúbas seringais  
Cerrados, florestas e matagais

---

<sup>15</sup> O Canal Carnavalize organizou uma “live” apresentada no site Youtube, intitulada Espe(a)cial Fernando Pinto – 76 Anos do Gênio Tropicalista, em 06/05/2021. O debate contou com a mediação do Historiador da Arte Leonardo Antan, e participação dos carnavalescos Gabriel Haddad e André Rodrigues e do professor Osmar Igboode. O vídeo está disponível no endereço <https://youtu.be/m6XmXeJtkEg>.

Oh, sublime natureza  
Abençoada pelo nosso criador  
Quando o verde era mais verde  
E o índio era o senhor  
**Kamaiurá, kalapalo e kaikurú**  
Cantavam os deuses livres do verde Xingu

Oh Morenah, Morada do sol e da lua  
Oh Morenah, O Paraíso onde a vida continua

Quando o homem branco aqui chegou  
Trazendo a cruel destruição  
A felicidade sucumbiu  
Em nome da civilização  
Mas mãe natureza  
Revoltada com a invasão  
Os seus camaleões guerreiros  
Com seus raios justiceiros  
Os caraíbas expulsarão

Deixe nossa mata sempre verde  
Deixe o nosso índio ter seu chão”

([www.galeriadosamba.com.br](http://www.galeriadosamba.com.br). Grifo nosso.)

Na letra do samba, grifamos o verso que traduz a origem de nosso recorte iconográfico, indicando as três etnias representadas em croqui, do conjunto de outros croquis que compunham o acervo.

Desde que adquiriu os croquis desenhados por Fernando Pinto, o professor Madson Oliveira preocupou-se em catalogar todas as informações ali contidas, como: materiais indicados; a numeração que figurava no canto superior esquerdo das pranchas; as formas e cores dispostas nos desenhos; os títulos e observações referentes ao nome das alas que vestiriam as fantasias.

Com isso, por meio de seus esforços foi possível orientar os registros de maneira a perceber algo próximo do que teria sido a disposição das alas e croquis projetados para o desfile e, de certa maneira, entender como o designer temático projetou a leitura do enredo em desfile.

Na Tabela 2, transcrevemos os dados referentes a todos os croquis de figurinos que compõem o conjunto de desenhos que sobreviveram até a atualidade, mas é claramente incompleta.

Os croquis objetos de pesquisa remetem a figurinos que foram confeccionados e desfilaram no segundo quadro e estão identificadas com os números 20, 21 e 22, grafados em negrito, indicando o que lugar do desfile eles apareciam.

No.	DATA	ALA	CROQUI
-	-	-	Índio encantado
-	-	Ala da Política	Escamas de cirrê
5	1982	-	Formigões do Xingú
7	-	Ala dos sambeiros	Rituais Xinguanos
8	1982	Ala chega mais	-
9	1982	Bateria	-
10	1982	Ala da folia	Arte Xinguana
12	1982	Ala maiores do samba	Espírito das matas Xinguanas
13	1982	Ala dos coringas	Javari do Xingú / Xinguanos Xinguazais
14	1982	-	-
16	1982	Ala gente fina	Cerrado do Xingú
17	1982	Ala nova atração	Florestas Xinguanas
19	-	Ala das 1001 noites/Ala Vamos Nessa	-
<b>20</b>	<b>1982</b>	<b>Ala do Macaquinho</b>	<b>Tribo Kamaiurá</b>
<b>21</b>	<b>1982</b>	<b>Ala Oba Oba / Ala Comigo ninguém Pode</b>	<b>Tribo Kalapalo</b>
<b>22</b>	<b>1982</b>	<b>Ala dos impossíveis / Ala Te Conteí?</b>	<b>Tribo Kaikuru</b>
23	1982	Ala Aliados	Tribo Trumai

Tabela 2: Disposição de alas e croquis  
Fonte: Madson Oliveira

A Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1983, desfilou com cerca de três mil componentes. Atualmente, as alas de uma agremiação do grupo especial costumam ter entre cem e cento e cinquenta componentes (excetuando-se Bateria e Velha Guarda). Assim, observando as referências de áudio do desfile, estimamos que o número de croquis recuperados pelo pesquisador (Tabela 2) remeta apenas à metade do número de figurinos concebido no projeto ou ainda, apenas aos dois ou três primeiros quadros (Tabela 1).

Diante das restrições já colocadas, este foi o panorama possível de se construir sobre o universo que desfilou os figurinos carnavalescos cujos croquis nos debruçamos, e que passamos a apresentar de maneira detalhada no capítulo seguinte.

### **3. A REPRESENTAÇÃO DOS INDÍGENAS NO ENREDO “COMO ERA VERDE O MEU XINGU”**

Para dar conta do estudo dos figurinos carnavalescos desenhados por Fernando Pinto para a Mocidade (1983), consideramos necessário detalhar tudo o que está registrado nas pranchas. Para tanto, descrevemos tudo o que é visível em termos de anotações ou indicações, assim como também fazemos nossa leitura a partir da materialidade, das formas e das peculiaridades da identidade visual adotada, mais precisamente no que se refere à utilização de cores, buscando entender as intenções do designer de figurinos.

A descrição aqui efetuada se utilizou de algumas nomenclaturas de peças comuns ao ambiente dos barracões das escolas de samba. Em outras palavras, reproduzimos os termos que o designer e as pessoas responsáveis pela confecção de figurinos carnavalescos costumam se utilizar e, quando possível, sinalizamos os termos escritos nas pranchas.

Todos os croquis possuem anotações a lápis que cremos terem sido feitas pelo próprio designer para orientar a execução dos protótipos ou, ainda, por quem esteve de posse dos croquis para confeccionar os figurinos. Muitas dessas anotações sugerem materiais e estão dispostas ao redor do desenho, em posições mais próximas aos detalhes que pretendem esclarecer, sendo algumas conectadas àqueles detalhes por meio de setas ou traços para indicação; outras anotações, por sua vez, sugerem as alas que usariam o figurino no desfile, estando posicionadas na lateral esquerda inferior do croqui.

Há, na lateral direita inferior das pranchas, a indicação do nome do figurino que representa e um número que acreditamos ser a indicação da posição da ala no desfile, feita num dos cantos superiores.

Antes de apresentar a descrição dos desenhos, indicamos que o detalhamento segue o sentido de cima para baixo, buscando acompanhar a lógica de análise proposta por Felipe Ferreira (1999), que define os elementos de composição da fantasia, classificando-os quanto aos “patamares corporais”, sendo estes “elementos apoiados na cabeça, elementos apoiados nos ombros, elementos apoiados na cintura, elementos apoiados no pescoço, elementos apoiados nos braços e pernas, elementos presos às mãos e elementos presos aos pés” (FERREIRA, 1999, pp. 105-106). Ou seja, seguindo o sentido de cima para baixo, começando pela cabeça e descendo até os pés.

### 3.1 A descrição dos croquis

#### 3.1.1 Croqui Tribo Kamaiurá

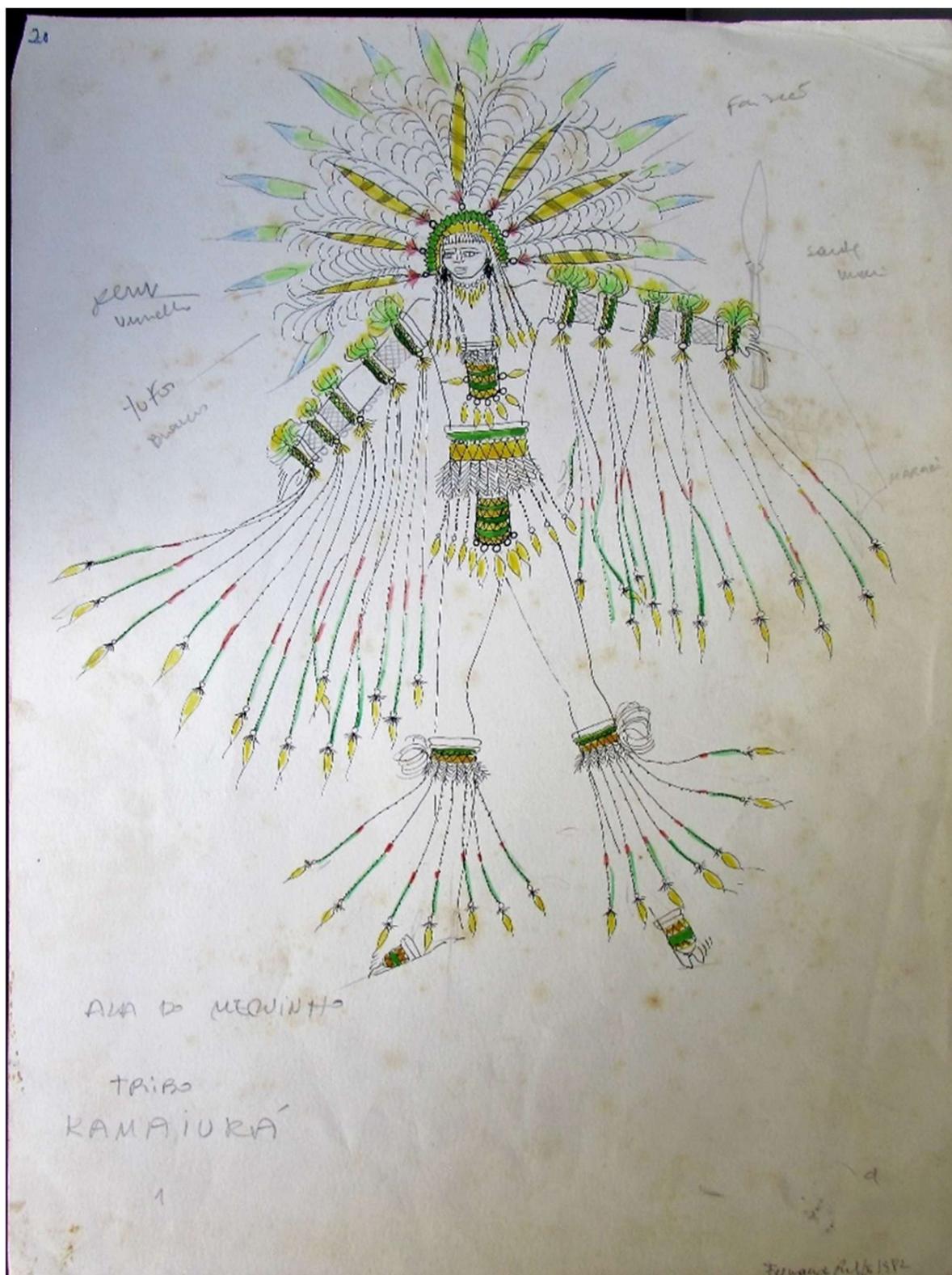


Figura 2 - Croqui Tribo Kamaiurá  
Fonte: Acervo Pessoal Madson Oliveira

O croqui, demonstrado na Figura 2 representa a etnia Kamaiurá, que constitui uma referência importante na área cultural do Alto Xingu. Segundo Pedro Agostinho (2009), eles se autodenominam Apiap e são originários da região de confluência dos rios Kuluene e Kuliseu, próxima à grande lagoa de Ipavu, que significa, na língua deste povo, “água grande”. Seu espaço social é a aldeia formada pelas casas e pelo pátio cerimonial, a mata vizinha, a lagoa de Ipavu e os riachos que nela desagüam.

Segundo o site do ISA ([www.socioambiental.org/pt-br](http://www.socioambiental.org/pt-br)), em sua última posição mais recente, a aldeia dos Kamaiurá se localizava cerca de dez quilômetros ao norte do Posto Leonardo Villas-Bôas, a aproximadamente 500 metros da margem sul da Lagoa Ipavu e a seis quilômetros do rio Kuluene, à sua direita.

Sua população, em 2002, somava 355 indivíduos, deflagrando um significativo crescimento demográfico em relação ao início da década de 1970, quando eram 131 pessoas. As primeiras referências à etnia datam de 1987, quando foram visitados por Von den Stein, onde somavam 264 pessoas.

A aldeia Kamaiurá segue o modelo alto-xinguano, com casas dispostas mais ou menos circularmente, cobertas de sapê, de teto arredondado até o chão. No centro desse espaço circular encontra-se um pátio ou “praça” (*hoka’yterip*) para a qual convergem os caminhos, conduzindo tanto às moradias como aos lugares públicos, e onde se ergue a casa das flautas (*tapuwí*), atravessada medianamente pelo “caminho do sol”. Instrumentos de destaque na cultura Kamaiurá, as flautas (*jakui*), só podem ser vistas e tocadas por homens.

Na representação proposta por Fernando Pinto para os Kamaiurás, o desenho possui no seu lado esquerdo inferior a indicação do nome da “Ala do Mequinho”. Abaixo, há a indicação do nome do croqui/figurino – “Tribo Kamaiurá”. A seguir, a alguns centímetros abaixo existe um número 1, sem qualquer outra indicação.

No canto inferior direito estão dispostos, junto à borda da folha, os dizeres “Fernando Pinto 1982” (que pode ser a assinatura do artista) e, mais acima, indicado no canto superior esquerdo, o número 20 (à caneta), que entendemos indicar a posição do figurino no desfile.

O croqui pode ser dividido em elementos de cabeça<sup>16</sup>, colar, adereço peitoral, braceletes, cinto, perneira e sandálias, detalhadas a seguir.

**Conjunto de elementos de cabeça:** Cocar de formato semicircular, parte da base em material amarelo, e sem peruca colorida, podendo também ser lida como peruca branca ou

---

<sup>16</sup> O adereço de cabeça, também conhecido somente como “cabeça”, é todo e qualquer elemento utilizado apoiado na cabeça do desfilante que possua algum tipo de sustentação ou adereçamento que venha a diferenciar de um chapéu comum.

mesmo de outra cor<sup>17</sup>, por estar representada sem pintura, aproveitando-se do papel branco. Das laterais, na altura da orelha, saem dois brincos em forma de losango de cor preta, de onde partem, de cada lado, três apêndices propostos em cordão de formas circulares (que podem remeter a sementes ou miçangas, e assim consideraremos daqui para frente) de cor indetectável, terminados por aplique de uma pena amarela.

De uma lateral a outra, formando um semicírculo sobre a cabeça, uma faixa plissada, de cor verde e pontas em zigue-zague. Do contorno, partem sete suportes circulares pequenos, que seguram uma estrutura desfiada em tom vermelho e uma pena, indicada a lápis como “faisão”, coloridas com faixas em preto e amarelo. Há uma indicação na lateral esquerda do papel, na altura dos ombros do desenho, que indica “peru vermelho”, o que nos leva a supor ser esta a identificação correta do material utilizado no que descrevemos anteriormente como estrutura desfiada em tom vermelho. Mas, o traço que indicaria a direção precisa é curto demais, restringindo-se ao limite do cocar.

A disposição dos suportes coloca as penas em posições a seguir: uma pena central, no alto da cabeça e três delas de cada lado, em alturas diferentes.

Por trás, uma cobertura branca semicircular, com textura volumosa desenhada, indicada a lápis, do lado esquerdo do desenho como “tufos brancos”. Desses tufos partem penas numa disposição espaçada de contorno semicircular, acompanhando aquela executada com os tufos. Suas cores partem em gradiente do verde-claro para o azul-claro.

**Colar:** Projetado com elementos circulares em tom branco, de onde saem cinco pendentes em forma de pena, de tamanhos variados e cor amarela.

**Adereço Peitoral:** Pendurado como cordão, proposto em formas circulares até encaixar em uma placa em formato próximo ao retangular, cuja margem inferior possui contorno arredondado. Sob a placa, é possível identificar, em direção ao chão, a aplicação em camadas de penas brancas, seguidas de uma camada amarela com desenhos de zigue-zague em preto, uma faixa verde, a repetição de uma camada amarela com desenhos de zigue-zague em preto, uma faixa verde e, novamente, outra camada amarela com desenhos de zigue-zague em preto.

---

<sup>17</sup> Embora os corpos dos croquis estejam sem pintura, entendemos que, por força do estilo dos figurinos utilizados na época e das imagens do desfile assistidas na internet, pernas, braços, e tronco são desnudos, no caso aqui, cor da pele. Mas a falta de cor da pele que se aproveita do branco do papel, não é considerada para nossa interpretação das peças de figurino, onde a falta de pigmentos nos indica a utilização do branco do papel como aproveitado para indicar essa cor naqueles elementos. É possível também que a cor utilizada seja prata, de difícil reprodução em croquis da época, mas que era de possível sugestão a partir da utilização de grafite, mesmo subterfúgio usado para indicar sombras e profundidade em desenhos.

Da margem inferior em preto, partem cinco elementos circulares que seguem o contorno da margem, onde estão aplicadas, uma pena amarela em cada. Da lateral do peitoral, na altura da segunda faixa amarela, parte, também, um elemento circular de cada lado, com aplicação de pena amarela em cada um, apontadas para as laterais. É possível, dada a disposição desses elementos, que eles possibilitassem alguma amarração na parte traseira do dorso.

**Braçadeiras:** São cinco em cada braço, compostas por uma camada branca (que em algumas posições parecem ser projetadas divididas em duas), uma camada amarela com desenhos de zigue-zague em preto e uma camada verde, com desenhos de zigue-zague em preto, mas com angulação maior nos vértices dos triângulos formados.

Da parte de baixo, de onde seriam feitas as amarrações, partem elementos circulares, nos quais são adereçados elementos desfiados e três apêndices de material fino indicado com a inscrição de “marabô”, com pelo menos um metro de comprimento<sup>18</sup>. São coloridos com a parte superior, como a seguir: primeiros sessenta centímetros, em branco, uma parte vermelha, mediana, de mais ou menos dez centímetros, em vermelho e, uma parte final, verde, de mais ou menos trinta centímetros.

Todos terminados com um elemento circular adereçado com o que parece um arranjo fibras desfiadas e terminado com a aplicação de uma pena amarela. Em cada braço, as duas primeiras braçadeiras parecem compor um elemento único, encontrando-se adereçadas a uma espécie de tela, de cerca de quinze centímetros, presas ao braço. As três restantes, também são adereçadas em tela, sendo uma perto do cotovelo, uma no meio do antebraço e outra próxima ao punho, separadas umas das outras, por também cerca de quinze centímetros de telas. Todos os elementos acima apontados são adereçados na lateral do braço com penas pequenas, cuja parte inferior é verde claro e as pontas, está em amarelo intenso.

Há, na mão esquerda do croqui, um esboço de lança (o desenho está feito a lápis), com anotação de duas palavras quase ilegíveis, onde podemos supor que a primeira pode ser entendida como “saída”, mas que não faz muito sentido no contexto global da figura.

**Cinto:** Em formato reto, composto de uma faixa fina branca na margem superior, uma faixa verde no meio, seguida de uma linha de elementos circulares dispostos lado a lado, e uma faixa mais larga amarela, com desenhos em zigue-zague pretos. Das margens dessa faixa,

---

<sup>18</sup> Como não há nenhuma indicação de medida das peças ou de partes do corpo desenhado no croqui, tomamos como base um corpo médio adulto projetado pela regra de oito cabeças, com a cabeça medindo cerca de 25 centímetros de altura. Utilizamos essa premissa para basearmos as medidas apontadas proporcionalmente nas descrições das peças.

partem penas brancas apontadas para o chão. Abaixo dessas penas, partem três apêndices de cada lado, idênticos àqueles que foram descritos no cocar. A disposição desses elementos está mediada por uma placa quase idêntica àquela colocada no peitoral, cuja semelhança só é desfeita pela falta dos apliques laterais e pela camada superior de penas terem sido aproveitadas do cinco.

**Perneiras:** Projetadas de maneira semelhante às abraçadeiras, diferindo nos elementos a seguir: a) presença de apenas uma por perna, presa na altura abaixo do joelho; b) inversão das cores das faixas verde e amarela e c) aplicação de pequenas penas brancas, abaixo da faixa amarela, de onde saem sete apêndices, dispostos em arranjo linear no entorno da perneira, com tamanho reduzido (cerca de cinquenta centímetros).

**Sandália:** Com faixa larga sobre o dorso dos pés, disposta da perna para os dedos na seguinte ordem: faixa branca, faixa amarela com desenho zigue-zague em preto, faixa verde mais larga.

A faixa amarela se repete com desenho zigue-zague em preto e termina repetindo a faixa branca, que forma o bico que permite o prendimento entre o hálux e o segundo dedo.

### 3.1.2 Croqui Tribo Kalapalo



Figura 3 - Croqui Tribo Kalapalo  
Fonte: Acervo Pessoal Madson Oliveira.

O croqui demonstrado na Figura 3 representa a etnia Kalapalo, que habita a região do Alto Xingu. Segundo consta no site do ISA (<https://www.socioambiental.org/pt-br>), o que chamamos hoje de "Kalapalo" é uma comunidade composta de uma gente cujos ancestrais foram associados a diferentes comunidades, com uma maioria oriunda ou descendente de pessoas que viveram em Kanugijafiti, aldeia abandonada em 1961, que era localizada a cerca de meio dia de caminhada na direção leste do Kuluene, ao sul da confluência com o Rio Tanguro. Seus últimos remanescentes, de um grupo Karib juntaram-se aos habitantes de Kanugijafiti.

Ao serem demarcadas as primeiras fronteiras do Parque Indígena do Xingu, os Kalapalos foram parte do grupo encorajado a defender o parque, controlando o contato com estranhos. Eles mantêm o costume de retornar ao seu território tradicional para colher pequi nas formações arbustivas encontradas em torno das velhas aldeias, ou para procurar caramujos a fim de confeccionar ornamentos de conchas (uma especialidade deste grupo), pescando e fazendo roças de mandioca, batata doce e algodão em vários lugares no curso do Rio Kuluene.

Em 1999, a população das aldeias Kalapalos foi estimada em aproximadamente 362 pessoas e, em 2002, esse número chegou a 417 moradores.

A prancha do croqui utilizado para representar essa etnia possui em seu lado esquerdo, na parte inferior, a indicação do nome do figurino – “Tribo Kalapalo”. Alguns centímetros abaixo da anotação existe um número 2 escrito, sem qualquer outra referência. No canto inferior direito estão dispostos, junto à borda da folha, os dizeres “Fernando Pinto 1982” (que pode ser a assinatura do artista) e, mais acima, a indicação, no canto superior esquerdo, o número 21, que supomos ser a posição de desfile daquele figurino. Outras anotações existentes são registradas durante a decupagem, por estarem relacionadas às peças do figurino. O croqui é composto por: conjunto de elementos cabeça, colar, pala, punhos, cinto, calça / pintura corporal, perneiras e calçados, que passamos à descrição a seguir.

**Conjunto de elementos de cabeça:** Cocar em semicírculo, composto por uma base de plumagem amarela sobreposta a uma peruca verde de cabelos curtos. De cada lado, na altura das orelhas, existe um brinco cujo formato pode ser interpretado como triangular ou cônico, apontando para a cabeça. A metade superior do adereço está representado em elemento verde com pontilhados escuros e a metade inferior, em material desfiado amarelo. Da base do cocar, em cada lado e em direção ao chão, estão presentes seis apêndices finos terminados com aplicação de um elemento em forma de losango pequeno, onde é adereçada uma pena colorida em gradiente, de verde (base) e amarelo (pontas) sem indicação de material, com

aproximadamente um metro de comprimento. No espaço de papel presente no lado direito do cocar, acima da altura de onde estão os ombros, existem indicações a lápis com partes ilegíveis. A escrita pode ser parcialmente descrita como “trabalho (...) verde e (...) c/ pedras amarelas”.

**Colar:** Colocado no pescoço, é constituído por losangos amarelos ladeados, com um pendente também em formato de losango, de aparência rústica e cor amarela ou dourada, de cujas faces laterais inferiores partem o que parecem ser fibras desfiadas em verde.

**Pala:** Formada por peças pentagonais que intercalam cores amarelo e verde, com apliques triangulares em preto. O encontro das duas partes frontais da pala sobre o corpo forma um V, que deixa à mostra o peito do desfilante. Do contorno em ponta das peças pentagonais, saem estruturas que sugerem fibras desfiadas, de tom gradiente do branco (interior) para o amarelo (pontas). Por baixo destes, saem formatos que estão casualmente indicados nos desenhos de Fernando como “penas brancas”.

**Punhos:** Possuem formato cônico, onde as partes superiores são compostas por uma camada amarela/dourada, com borda em zigue-zague, e apliques triangulares em preto. No punho à esquerda é possível identificar uma fina borda branca separando a primeira da segunda camada, mais abaixo, de cor verde. Logo abaixo, junto à mão, uma camada do que parece serem fibras desfiadas onde, na parte de baixo da mão, há um pendente no mesmo formato daquele utilizado no colar pendurando no pescoço, de onde partem, em cada mão, onze apêndices semelhantes aos demais incluídos no cocar, só que em tamanhos diferentes, possibilitando alturas finais também diferentes.

Os apêndices são terminados com aplicação de um elemento em forma de losango pequeno, na qual é adereçada uma pena colorida em gradiente de verde (base) e amarelo (pontas). Em algumas penas, de forma aleatória, é possível ver indicações de textura desfiada. Há ainda, na mão direita, um esboço à lápis de uma machadinha com cabo de mais ou menos meio metro, em cuja porção final encontram-se pendentes fios sinuosos, com anotação da palavra “celofane” e traço direcionando para os fios. Abaixo, é possível identificar as letras “U” e “A”.

**Cinto:** Contorna a região da cintura com uma faixa-base branca de onde, na parte superior, saem elementos que acima identificamos como semelhantes a fibras desfiadas de cor branca e, na parte inferior, penas verdes com penas amarelas adereçadas em suas pontas. Na parte lateral, estão duas penas semelhantes às indicadas anteriormente como “ema branca”, em ambos os lados. Do cinto também saem apêndices semelhantes àqueles que pendem do

cocar, em forma e tamanho, que apontam em direção ao chão, colocados de uma lateral a outra, mas na parte traseira. Nesses, já se consegue verificar certa indicação das cores verde e amarelo na altura mediana dos fios.

**Calça / Pintura corporal:** Existe, na parte inferior do corpo, uma indicação de grafismo lateral formando losangos que deixam dúvidas se a aplicação seria feita em uma calça branca ou diretamente sobre a pele, através de pintura. A dúvida existe, uma vez que o artista não se preocupou, nos seus desenhos, em colorir a pele do corpo para diferenciá-las de peças brancas, por exemplo.

**Perneiras:** A disposição em que se encontram, sugere duas leituras possíveis. A primeira, onde estariam divididas em: a) perneira em camadas, sendo possível indicar, de baixo para cima, uma camada de material com listras em verde e amarelo, com pontas em zigue-zague em baixo e em cima. Na parte de cima, após as pontas, encontra-se uma camada de material dourado com uma pequena faixa de bainha branca, superposta a uma camada verde com formato de zigue-zague na parte superior, com apliques triangulares em material preto, nas pontas.

Dessa camada, saem aplicações de penas amarelas de tamanho médio, com duas penas grandes pendentes, já descritas como de “ema branca” anteriormente, na lateral exterior de cada perna; b) tornozleira com uma camada de material com listras verde e amarelo, com pontas em zigue-zague apontando para cima. Após essa camada, em direção aos pés, uma linha de desfiados em cor amarela e um aplique triangular que se estende sobre o peito dos pés, com borda branca e interior em material verde com bolas pretas (ou um tecido com estampa imitando pele de onça, padrão hoje conhecido como animal print, com fundo verde).

**Calçados:** A disposição da peça triangular, com uma ponta sobre a entrada entre o hálux e o segundo dedo, assim como as pontas laterais entrando na porção da planta dos pés anterior ao calcanhar dão indicação de fixação tipo sandália, o que permite classificar a peça como polaina.

### 3.1.3 Croqui “Tribo Kaikuru”



Figura 4 - Croqui Tribo Kaikuru (Kuikuro)  
Fonte: Acervo Pessoal Madson Oliveira.

O terceiro croqui, constante da Figura 4, representa a etnia Kaikuru ou etnia Kuikuro<sup>19</sup>, que atualmente forma a maior população do Alto Xingu. Segundo o site do ISA (<https://www.socioambiental.org/pt-br>), o nome que Steinen ouvia e tentava registrar no fim do século XIX era aquele de um grupo que habitava a aldeia Kuhikugu, uma contração de *kuhi ekugu*, “kuhi verdadeiro”, à beira de uma lagoa com muitos peixes kuhi (*Potamorraphis*, fam. Belonidae). Esses habitantes haviam se separado dos outros grupos locais karib do Alto Xingu.

Os Kuikuro habitavam, em 2004, três aldeias, sendo a principal Ipatse, pouco distante da margem esquerda do médio Kuluene, onde viviam mais de 300 pessoas. Em 1997, surgiu a aldeia de Ahukugi, com cerca de 100 pessoas e, em seguida, formou-se uma terceira aldeia com um grupo familiar de uma dezena de pessoas. Já em 2004, também existia a aldeia Yawalapiti que contava com 30 pessoas.

As aldeias Kuikuro são como todas as aldeias alto-Xinguanas. A organização das aldeias acontece numa planta circular com praça central e os padrões de aldeamento regional são outros elementos da cultura Xinguanas que mostram continuidade da época mais antiga até o presente. Suas casas também se apresentam como grandes malocas de bases ovaladas, nas quais a estrutura e a construção revelam um conhecimento arquitetônico extremamente complexo.

O croqui que representa essa etnia possui em seu lado esquerdo, na parte inferior, a indicação das alas “das Impossíveis” e “Te Conteí?”. No canto inferior direito, estão dispostos, junto à borda da folha, os dizeres “Fernando Pinto 1982” (que pode ser a assinatura do designer) e, mais acima, a indicação do nome do figurino – “Tribo Kaikuru”. No canto superior esquerdo, o número 22, que entendemos indicar a posição de desfile do figurino. Outras anotações existentes são registradas durante a decupagem, por estarem relacionadas às peças do figurino. O croqui é composto por elementos de cabeça, gargantilha, braçadeiras, punhos, saia, perneiras e calçados.

**Elementos de cabeça:** Da camada superior (amarela), saem conjuntos plumários também dispostos em camadas, detalhadas a seguir: a) um contorno sugerindo ser confeccionado com “peninhas [de] galinha branca”, que possuem aplicações de penas azuis; b) três arranjos (dois em posição lateral da cabeça, na altura dos ouvidos e um no alto da cabeça) formados individualmente de três penas grandes (sugeridas como “pena [de] peru grande”) com efeito crômico de gradiente vertical de amarelo para laranja; e c) um conjunto plumário de penas menores, na cor verde, de tamanho menor, que abraçam a parte de trás das penas anteriores,

---

<sup>19</sup> No croqui há indicação de nome “Tribo Kaikuru”, sendo notada uma correção da vogal “o” para “u” no final da palavra. Já no samba, a palavra é cantada e escrita “Kaikurú”, com acentuação na última vogal. Porém, o nome correto da etnia é Kuikuro, como pode ser notado inclusive no mapa constante da Figura 1.

compondo o arranjo, que possui uma anotação em sua direção, que parece sugerir “ema verde”. O desenho sugere um toucado ou peruca verde com tranças dispostas até a altura dos ombros, onde são colocadas contas ou sementes marrons ao final das tranças. Também há um conjunto de fios ou fitas que saem da cabeça, formando apêndices junto ao corpo, como uma capa. Esses apêndices indicam uma espécie de material trançado com indicação a lápis “corda fina”, colorido de forma a intercalar as cores verde e amarelo, separadas por aplicação de elementos esféricos em número indeterminado, que, por sua vez, trazem a aplicação de uma pena pequena na cor branca. Possuem um comprimento longo, que pode chegar a um metro e meio, já que partem da base do cocar e seguem até a altura dos joelhos. É possível inferir a altura total da cabeça em torno de setenta centímetros de altura por um metro e meio de envergadura, levando em consideração a proporção do tamanho da cabeça (que tem aproximadamente 30 centímetros).

**Gargantilha:** Também projetada em camadas que indicam sobreposição e profundidade. É possível interpretar o desenho de duas maneiras, na qual a primeira, parece ser aplicação de uma gola fina representada por uma fita branca com meio preto, adereçado a um material verde que apoia uma camada branca com bordas apontando para o pescoço, em formato zigue-zague, com apliques ou vazamentos de forma triangular contornada por fita ou outro material branco. Segue-se um com acabamento sobreposto de cor ocre ou dourada com formato zigue-zague que termina em ponta triangulares, também com apliques ou vazamentos de forma triangular, apontados para fora do corpo, de cor ocre ou dourado. Uma última camada sobreposta, exterior ao conjunto e em verde, onde, mais uma vez, estão presentes apliques ou vazamentos de forma triangular, e apontados para fora do corpo. A segunda possibilidade de interpretação do desenho seria a aplicação de uma gola fina representada por uma fita branca com meio preto, aplicado a uma camada verde cuja borda possui movimento de zigue-zague formando triângulos apontados para fora do corpo, sobreposta à camada branca e, a partir daí, a descrição repetiria as indicações anteriores. Sobrepostas à camada verde da gola, partem elementos que sugerem o mesmo tipo de material e cor utilizados no cocar com a seguinte anotação: um contorno de “peninhas [de] galinha branca”, que possuem aplicações de penas azuis.

**Braçadeiras:** São duas, uma para cada antebraço, confeccionadas com elementos que possuem traços em zigue-zague desenhados sobre fundo em tom terroso, com aplicação de material cujo formato indica as “peninhas [de] galinha branca” já utilizadas anteriormente, colocadas na borda que aponta para a parte inferior do braço.

**Punhos:** De formato circular, são apoiados a partir do punho, de modo a contornar a parte inferior do braço. Possuem semelhantes apliques de camadas àqueles utilizados nas cabeças e gargantilhas, diferindo na disposição de cores, onde a camada exterior é de cor amarela ou dourada, com elementos vazados ou em apliques triangulares brancos. Existe uma camada verde circular sobreposta à camada externa, com desenhos de zigue-zague, circundada por um acabamento branco. Embora não haja possibilidade de descrever o centro da peça, o punho esquerdo do croqui indica a presença da cor branca no elemento central, o que aproxima da programação visual dos demais elementos componentes do croqui. De sua parte superior, saem tufos que se assemelham às “peninhas [de] galinha brancas”, mas pelo menos com o dobro do comprimento daquelas indicadas no cocar. Na parte inferior, se projetam oito apêndices semelhantes àqueles que se projetam da cabeça, com material trançado semelhante ao já indicado a lápis como “corda fina”, colorido de forma a intercalar as cores verde no segmento superior e amarelo, no segmento inferior, sem indicação de separação por aplicação de elementos esféricos. Na ponta desses apêndices, são aplicadas penas brancas que partem de um elemento verde de forma triangular, que aponta para o alto. Seu comprimento é menor que os apêndices que partem do cocar, podendo ser inferido em torno de meio metro.

Há um esboço de lança projetado junto à mão esquerda do figurino, numa posição que indicaria o desfilante segurando-o.

**Saia:** Projetada em semicírculo, parte de um cós que sugere material fibroso desfiado, de cor terrosa e semicírculo verde com borda com movimento de zigue-zague formando triângulos apontados para fora do corpo com indicativos de apliques ou vazamentos de forma triangular. Da borda surge um acabamento que também sugere fibras desfiadas em tons terrosos. No meio há um semicírculo branco superposto, com apliques de onde se pode notar triângulos verdes alinhados em duas camadas, apontados para cima, intercalados por uma camada de material com desenho zigue-zague, em cor amarela ou dourada, embora se aproxime do tom terroso do material fibroso do cós e da borda. Da parte inferior da saia, parte um arranjo de cinco penas longas de cor branca, sem indicação de sua origem. Por trás do arranjo, se projeta um conjunto de elementos de apêndices semelhantes àqueles projetados para o punho em cor, número e acabamento, sendo possível indicar um comprimento pelo menos vinte centímetros maior, dada sua necessidade de aparecer após o arranjo de penas brancas acima descrito.

**Perneiras:** Semelhantes aos elementos de punho em sua forma, cor da camada externa e disposição dos apêndices. A diferença está na substituição da camada verde por uma camada que forma um elemento central circular branco, com disposição de duas linhas de modo a

sugerir a aplicação de uma fita ou galão branco nas suas partes superior e inferior, horizontalmente. No centro, há a aplicação de elementos triangulares verdes em duas alturas, em direções opostas, sendo a superior apontando para cima e, a inferior, para baixo.

**Calçados:** Há uma sugestão de calçados, no lugar dos pés, onde se pode notar a presença de dedos e de um desenho de formato zigue-zague, que pode sugerir o uso de sandálias e pinturas de pele, sandálias de tira grossa decorada com os elementos adereçados, ou ainda, sandálias com elementos desenhados em meias ou na própria pele. Embora improvável nos dias de hoje, era comum os desfilantes fantasiados de indígenas não se utilizarem de calçados durante o desfile, o que aumenta as possibilidades de leitura dessa parte do croqui.

Na lateral da folha, existe uma indicação a lápis, que seria dirigida aos punhos e perneiras, onde não foi possível indicar o que estava escrito, sugerindo apenas a utilização das cores escritas, “preta” e “verde”.

### 3.2 Sobre a utilização de referências para o projeto dos croquis

Ao analisar o processo criativo de figurinos carnavalescos, Cláudio Almeida (2020) detalha nuances desse método de utilização de referências e coloca que:

No planejamento do projeto, o conceito central de cada setor é traduzido em referências visuais, captadas a partir do tema, servindo como fio condutor para o desenvolvimento das fantasias de ala daquele setor. Geralmente, os carnavalescos se utilizam da ferramenta de *briefing visual*, construindo painéis imagéticos ou colagens de inspiração, com imagens que servem de referencial estético-conceitual, para a elaboração dos figurinos. A partir de uma prancha de referências visuais, feita de colagem de imagens, ícones e símbolos, o carnavalesco seleciona quais elementos serão apresentados em cada um dos figurinos carnavalescos (ALMEIDA, 2020, p. 29).

O figurino carnavalesco é projetado a partir de métodos comuns ao universo de figurinos, quer sejam cênicos ou carnavalescos, que geralmente partem de um referencial. Essas inspirações podem ser baseadas em: tema, época, localidade etc. para gerar o enredo, que depois será adaptado à linguagem visual do carnavalesco.

No caso dessa pesquisa, quando buscamos pelo referencial xinguano, estamos tentando identificar as referências iconográficas das três etnias que se tornaram objeto dessa pesquisa, comparando os croquis com imagens fotográficas colhidas em diversas fontes, para apontar o método projetual que coloca o trabalho do carnavalesco em fina sintonia com as práticas aproximadas ao campo do Design. O projeto carnavalesco de Fernando Pinto parece atravessar o campo das linguagens, das significações e de tantos outros aspectos culturais que envolvem a comunicação.

Até aqui, nossos esforços foram realizados para captar as intenções do carnavalesco sobre como representar de maneira didática e visual, o universo xinguno e suas peculiaridades, em um desfile carnavalizado, a partir do observado nos croquis.

Terminadas as descrições, partimos para uma análise da utilização referências (diretas ou não) das etnias indicadas nos croquis, sendo importante destacar algumas observações: a primeira é que o conjunto iconográfico encontrado apresenta, muitas vezes, imagens mais contemporâneas, o que é importante frisar na análise de um projeto realizado há pelo menos quarenta anos, lembrando que o desfile ocorreu em 1983 e os desenhos, ao que tudo indica, foram feitos em 1982.

Tais registros iconográficos só se popularizaram mais tarde, mediante ao advento da fotografia em seu aspecto digital, que não necessitava de altos custos de revelação e manutenção de imagens, além do surgimento de sítios repositórios de registros imagéticos para além dos trabalhos acadêmicos. Portanto, o conjunto de imagens fotográficas que usamos nessa dissertação pode ser muito diferente do que teria sido acessado por Fernando Pinto, no início da década de 1980.

A segunda questão, diz respeito às peculiaridades da indumentária de cada etnia: embora sejam encontradas algumas imagens relativas aos vestíveis particulares a cada grupo, a indumentária mais fotografada é, sem dúvida, aquela utilizada nos rituais de Quarup<sup>20</sup>. Por isso, podemos considerar que nas representações dos indígenas de Fernando Pinto, as etnias possivelmente estavam em trajes cerimoniais ou festivos. Outro fato importante é que para o dia a dia, os povos da mata parecem não se utilizar de vestimentas muito elaboradas, apresentando partes do corpo descobertas com pinturas efetuadas na pele, além de poucas peças em cordões trançados e mesmo sem cocares.

Em outras ocasiões, é possível encontrar imagens onde os indígenas se utilizam de roupas e acessórios urbanos, próprios de grupos que já possuem um contato maior com o homem branco. Por isso, adotamos entendimento de que seria mais lógico que Fernando se utilizasse das referências cerimoniais ou ritualísticas, uma vez que naqueles momentos os cocares, os colares, as cintas e as pinturas corporais eram mais evidenciadas.

---

<sup>20</sup> **Quarup** é o nome mais utilizado para o ritual de celebração à ancestralidade dos grupos, através de totens em madeira, pintados com grafismos, representando cada um dos ancestrais mais relevantes. É um espaço de fronteira, proximidade e troca cultural dos povos do Alto Xingu, apontado como “um dos mais importantes meios de consolidação do sistema interétnico pacifista da região, sobretudo após a aproximação forçada das aldeias no começo da década de 1960” (GUERREIRO, 2015, p. 382).

A análise das referências utilizadas no projeto para os figurinos carnavalescos propostos por Fernando Pinto foi o passo seguinte à descrição dos croquis, por representarem primeira possibilidade de apontar a semelhança ou o afastamento semiótico entre a intenção do artista em comunicar determinada mensagem e a capacidade de quem assiste ao desfile de realizar a leitura dos figurinos no enredo desfilado.

Ainda sobre os métodos utilizados neste estudo imagético, reconhecemos existirem diversos aspectos e categorias para o estudo e comparação de imagens, que vão desde a análise de diferentes fontes até a consideração de discursos subscritos.

O croqui ou desenho projetual de um figurino carnavalesco é dirigido à representação que, como anteriormente colocado, possui interpretação das referências pesquisadas pelo designer (neste caso, carnavalesco) que pode levar a resultados que vão desde uma identificação direta com o referencial até uma subversão total da representação, incluindo no croqui signos intencionais, restando sua visão particular, carnavalizada, fabulada e até anacrônica do artista sobre aquele tema.

Já uma fotografia é um registro visual que possui um recorte contextual e temporal efetuado com determinada intenção, ou seja, também pode ocorrer sob diversos aspectos e objetivos de quem a registra. Pode produzir simbolismos e mensagens linguísticas incontáveis, cuja leitura dependerá sempre do diálogo entre a fotografia e a pessoa que a observa, que nesse caso, receberá tantas mensagens quanto possíveis dado o conhecimento.

Embora conhecidas essas peculiaridades neste estudo, é necessário perceber que a análise das imagens fotográficas aqui proposta se realiza para comparação referencial com os croquis investigados e leva em consideração um aspecto menos simbólico ou mais denotativo.

A validade desse método mais simples ou menos carregado de suporte semiótico pode ser justificado se entendermos em Roland Barthes (1990), que:

(...) para passar do real à fotografia, não é absolutamente necessário dividir esse real em unidades e transformar essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto cuja leitura propõem; entre esse objeto e sua imagem não é absolutamente necessário interpor um *relais*, isto é, um código (BARTHES, 1990, p. 01).

Em outras palavras, o intuito de comparar é identificar elementos visuais que se repetem, dialogam ou se ausentam entre os croquis investigados e as fotografias (neste caso, as imagens capturadas que demonstram o uso de indumentária xinguana) trazendo um conjunto referencial da etnia que cada croqui buscava representar. Iniciando as comparações, apresentamos alguns exemplos das indumentárias das etnias, ao lado das imagens dos croquis projetados para representá-las.

Na Figura 5 a seguir, ao comparar o croqui, primeira imagem, com um flautista Kuikuro em seus trajes típicos, segunda imagem, notamos que existem semelhanças nas braçadeiras, quanto ao formato, mas as cores remetem a um conjunto que pode ser identificado como cores nacionais (aquelas presentes na bandeira nacional) ou até mais próximas à bandeira da Mocidade (verde e branco). As demais peças não guardam semelhanças, com exceção de algum diálogo na disposição de peças pelo corpo, com a presença de cocar, braçadeiras, colares e cintos.



Figura 5 - Croqui Tribo Kaikuro e Flautistas Kuikuro  
Fonte: a) Acervo Pessoal Madson Oliveira e b) [www.gov.br/funai/pt-br](http://www.gov.br/funai/pt-br)

Quanto aos exemplos de grafismo corporal presentes na figura, é notável que o croqui não traz nenhum apontamento referencial em relação à essa prática ou, pelo menos, não demonstra alguma instrução sobre maquiagem ou de execução de uma segunda pele<sup>21</sup> pintada.

A seguir, na Figura 6, ao continuar a comparação entre o referencial contido no croqui Tribo Kalapalo, primeira imagem, com os exemplos de indumentária e grafismo corporal na segunda imagem, também notamos um afastamento entre o possível referencial e o risco traçado pelo designer, tanto em relação às formas, quanto às cores presentes, mantendo algum diálogo apenas na disposição de peças pelo corpo, com a presença de cocar, braçadeiras colares e cintos.

---

<sup>21</sup> Entendendo como segunda pele o elemento tipo macacão ou conjunto de calça e camisa de manga comprida, geralmente, construído em lycra, malha, tule ou outro material que permita certo ajuste às formas do corpo a vestir. Este recurso é utilizado para cobrir o corpo do desfilante, por sobre onde se aplicam pinturas a mão ou serigrafadas para reproduzir grafismos, tatuagens, escarificações ou qualquer outra marcação direta sobre a pele do indivíduo que se quer carnavalesar.

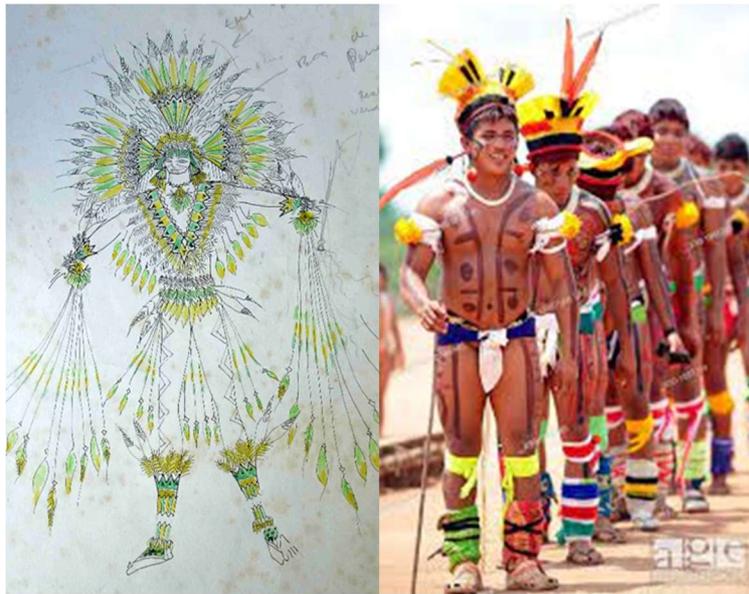


Figura 6 - Croqui Tribo Kalapalo e Kalapalos no Quarup  
Fonte: a) Acervo Pessoal Madson Oliveira e b) [www.oregional.net](http://www.oregional.net).

Da mesma maneira que na Figura 6 acima, não há nenhum traço referencial em relação ao grafismo corporal.

Na Figura 7 a seguir, também fica evidente o afastamento entre o croqui na primeira imagem, e a indumentária Kamaiurá, ao lado, guardando os mesmos diálogos presentes nas comparações anteriores dos outros dois croquis. Notamos, particularmente, que as fibras utilizadas nas perneiras, além de poderem ter constituição mais contemporânea, já possuem tonalidades mais atuais, para além daquelas conseguidas com as polpas de jenipapo (preto, amarelo e verde), pequi (amarelo) e urucum (vermelho).



Figura 7 - Croqui Tribo Kamaiurá e Kamaiurás no Quarup  
Fonte: a) Acervo Pessoal Madson Oliveira e b) [www.gov.br/funai/pt-br](http://www.gov.br/funai/pt-br).

Neste caso, repete-se também a ausência de traços referenciais que indiquem representação do grafismo corporal que é notado nos corpos dispostos na fotografia.

Continuando em uma análise mais abrangente, quanto à materialidade que seria utilizada na execução dos figurinos, conforme apontado nas descrições anteriores, é possível alertar que também pouco se aproximam daquele presente nas peças fotografadas.

As penas utilizadas no vestuário xinguano são de aves locais, enquanto nos croquis, temos aplicações de plumas de avestruz, pena de galinha, cegonha e peito de peru (conforme anotações observadas nas pranchas).

As fibras utilizadas no trançado dos croquis não estão especificadas, mas dificilmente seriam do mesmo material utilizado na indumentária tribal, como o algodão local que se apresenta nas fotografias em cor branca, ou tingidos conforme já colocado acima.

Na figura 6, também foi possível verificar que os componentes masculinos do grupo se utilizam de sungas o que indica uma adequação ao vestir catequisado, para esconder as partes mais sexualizadas do corpo. Além das mudanças produzidas pelos processos dinâmicos de cultura alertados anteriormente, é importante levar em conta que as fotografias aqui utilizadas para comparação junto aos croquis, como referencial, representam a indumentária na época em que foram captadas, quase quatro décadas após o desfile. Assim, o tempo cronológico também seria um elemento a se considerar em uma análise imagética mais aprofundada.

Mas, ainda que tais modificações ocorressem, entendemos que elas ainda reproduziriam traços muito próximos, dada a manutenção de significados e da ritualística envolvida nesses momentos, alvo de preservação e tradições coletivas. Isso nos leva a não considerar tais fatos como causa do distanciamento da indumentária originária com o conjunto de traços presentes nos croquis dos indígenas de Fernando Pinto, conforme Madson Oliveira (2018) nos orientou a perceber anteriormente.

Terminada esta etapa de análise, pudemos constatar que existe um distanciamento entre a indumentária tribal e aquela proposta pelo carnavalesco nos croquis, a partir das comparações realizadas com fotografias contemporâneas.

### 3.2.1 Semelhanças imagéticas entre os indígenas de Fernando e o universo de povos indígenas: para além da região do Xingu

Em busca de entender as possibilidades de leitura dos figurinos carnavalescos objetivada pelo designer, optamos por perseguir registros que sustentassem ao menos a

hipótese da utilização de um conjunto referencial que resgatasse apoio ao imaginário popular e com isso foi possível encontrar proximidades visuais com significações diversas em outros grupos espalhados pelo país.

É importante observar que, como o projeto de Fernando Pinto se propunha a apresentar a região do Xingú e seus povos e que isso resvala diretamente nos limites de nossa investigação, com relação aos três dos croquis daquele projeto.

A pesquisa traz alguns exemplos de como há espaço para interpretações multidisciplinares ao buscarmos dialogar com as significações e formas dos croquis de Fernando Pinto em outros conjuntos iconográficos, inclusive externos ao ambiente xinguno, mas de origens indígenas.

Na Figura 8 abaixo, apresentamos reunidos três recortes de partes dos croquis investigados, nos quais buscamos alguns elementos semelhantes, repetidos no projeto, para basear uma investigação que aponte alguma justificativa ou diálogo para a representação.



Figura 8 - Detalhes dos croquis Tribo Kamaiurá, Tribo Kaikuro e Tribo Kalapalo  
Fonte: Acervo Pessoal Madson Oliveira

Na primeira imagem seu primeiro recorte, estão cinco braçadeiras dos croquis Kamaiurá que possuem um elemento gráfico em forma de vai-e-vem ou zigue-zague desenhado em preto sob um fundo verde, onde assinalamos um deles, circulando em vermelho. No segundo recorte, imagem central, que remete ao croqui da Tribo Kaikuro, o mesmo elemento é desenhado na braçadeira, mas com fundo amarelo, que também assinalamos em vermelho. No terceiro recorte, imagem à direita, algo semelhante ocorre como desenho que se pode ler como aplicado

à pele da perna ou a uma calça, dessa vez, estilizado com linhas duplas em preto, novamente assinalado por nós em vermelho.

Quando à forma, o grafismo é chamado “Haru”, que os autores colocam como sugerindo triângulos, formação que também pode ser encontrada nos croquis acima (FILHO & SILVA, 2012, pp. 6-8). Um grafismo semelhante foi encontrado também em dois outros momentos de nossa investigação. O primeiro deles é apresentado na Figura 10, presente nas panelas da etnia wauja, nas quais a abordagem de Aristóteles Neto (2006, p. 5) procura entender a simbologia das panelas peculiares a cada tipo de cozimento de alimento, mas sem objetivar a significação do grafismo.



Figura 09 - Panela Wauja tipo Kamalupo Weke  
Fonte: Neto (2006).

Um segundo exemplo, encontrado na cestaria guarani, cuja Figura 10, foi retirada do trabalho de Alexandrina da Silva (2015), no qual o significado se refere ao leito dos rios, aplicado no balaio que seria utilizado em um ritual de agradecimento a Nhanderu, pelas águas e fontes que existem na aldeia.



Figura 10 - Grafismo Ipara Rixikaré em cestaria guarani  
Fonte: Silva (2015).

Como exemplo da diversidade de significado das formas semelhantes, o que é conhecido como quimerismo em alguns estudos, trazemos de uma consulta aos estudos de Manuel Filho & Telma da Silva (2012), um exemplo de geometrismo semelhante pode ser encontrado nas bonecas confeccionadas pela tribo Karajá, como assinalado na Figura 11, onde o grafismo é denominado “Koé-koé”, que remete a movimentos em zigue-zague, dado continuidade das formas triangulares unidas.

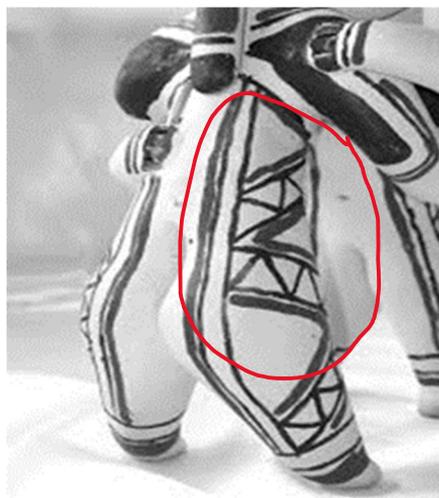


Figura 11 - Conjunto de grafismos Koé-koé em boneca Karajá  
Fonte: Filho & Silva (2012).

Abaixo, trazemos outros exemplos em que a pesquisa encontrou semelhança em traços de outras etnias não Xinguanas. Na Figura 12 podemos notar o elemento triangular com pintas pretas projetada no croqui Kalapalo para cobrir a superfície do que chamamos de peito dos pés, que em nossa descrição apontamos serem calçados em forma de sandália.



Figura 12 - Recorte do Croqui Tribo Kalapalo  
Fonte: Acervo Pessoal Madson Oliveira.

Tal item encontra algum diálogo com a forma abaixo, exemplo de grafismo designado como xexeteré, traduzido por arraia, constante na Figura 13, retirada do trabalho de Sabrina de Menezes (2016, p. 89), que objetivou entender o hibridismo na cultura e estética indígena na pintura Parkatêjê.

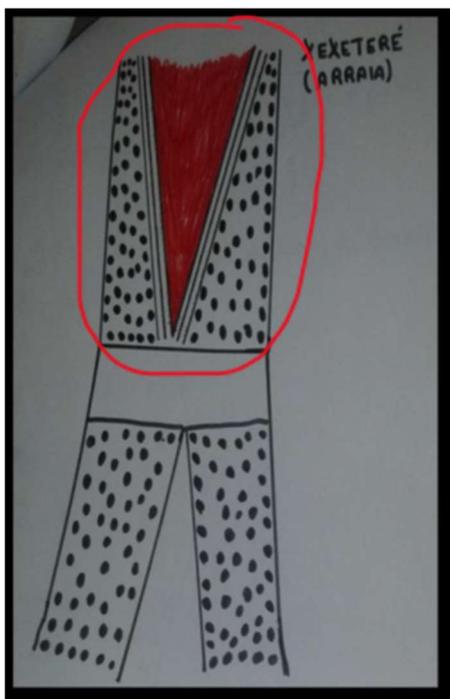


Figura 13 - Desenho infantil reproduzindo padrão "arraia" do grafismo Parkatêjê  
Fonte: Menezes (2016).

Diante de nossa investigação iconográfica e seus resultados, terminamos esse capítulo chegando a um parecer provisório de que os croquis de figurino projetados por Fernando Pinto não se pretendiam cópias fiéis da indumentária e adereços de qualquer uma das três etnias Xinguanas. Ao invés disso, o carnavalesco produziu suas próprias representações em figurinos carnavalescos resultantes da sua reflexão carnavalizada sobre o tema, como Madson Oliveira (2018) nos chamou atenção, observando tais croquis que vieram estar em sua posse:

Os indígenas de Fernando Pinto não são os mesmos que habitavam o Alto Xingu, mas fruto das inspirações liquidificadas numa imaginação intencionalmente carnavalizada para se comunicar com o público e com os jurados que assistiram àquele desfile. O enredo foi o mote para o projeto plástico-visual que adaptou materiais inusitados e ressignificou os símbolos e as cores, a partir do entendimento dos usos e costumes daqueles povos (OLIVEIRA, 2018, p. 19).

Assim, descobrir as nuances do processo projetual dos croquis de Fernando Pinto depende mais de uma investigação no seu contexto de formação e identidade artística do que da sua opção de utilização de referências diretas da iconografia xinguanas em seus desenhos.

#### 4. O FAZER PROJETUAL DE FERNANDO PINTO, SUA TRAJETÓRIA ENTRE AS ARTES E SEUS MÉTODOS

Um projeto de desfile é construído com base em métodos peculiares a cada designer, como já apresentamos anteriormente, e que é construído a partir de saberes absorvidos na prática do fazer, nas técnicas observadas nos barracões e, quando há a chance, no conjunto de conhecimento organizado em cursos como Artes Cênicas, mais precisamente Indumentária e Cenografia, conforme são oferecidos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ou em outros cursos de pós-graduação que oferecem qualificação *lato* ou *stricto sensu* que possuem linhas de pesquisa ligadas aos temas carnavalescos.

Buscando um registro acadêmicos de método de criação de um desfile, Cláudio Almeida (2020) pesquisou em dois momentos distintos projetos de figurinos com uma mesma temática, demonstrando justamente como a capacidade de fabulação, a identidade artística e os métodos peculiares a cada designer se traduzem em um resultado ímpar para cada projeto.

Como resultado, construiu o infográfico abaixo, Figura 14, onde adequa tais etapas a um esquema baseado em Design Thinking:

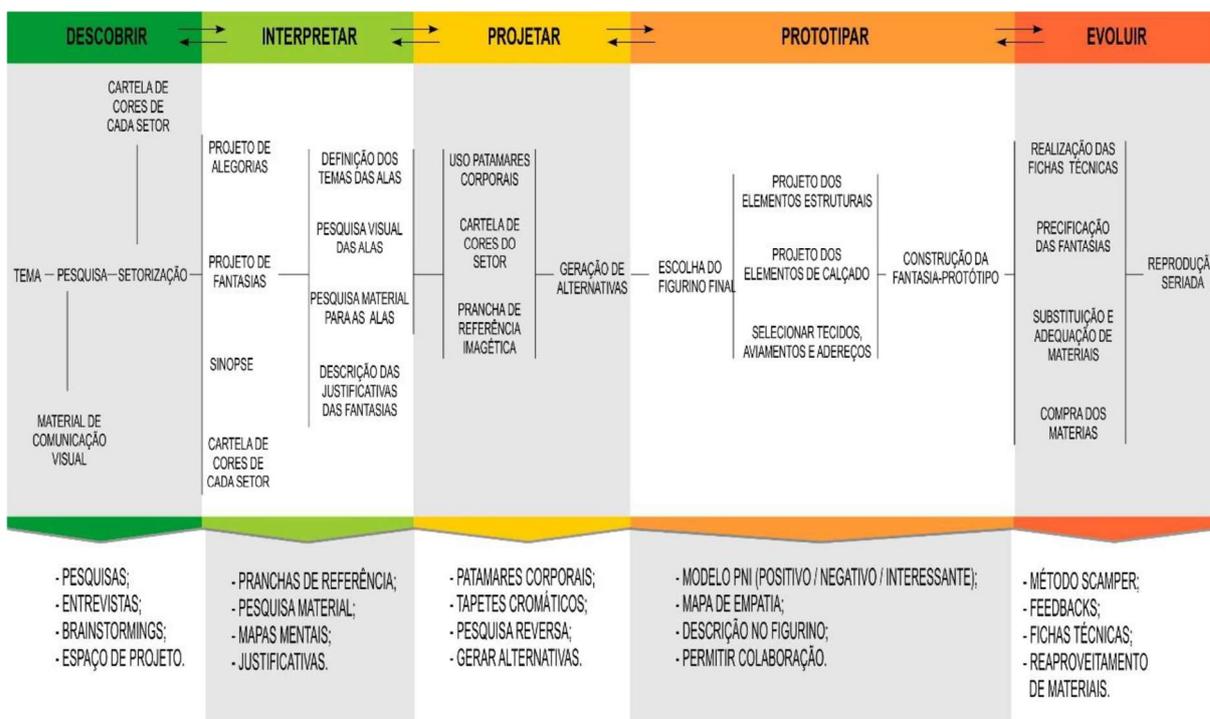


Figura 14– Infográfico de etapas do processo criativo  
Fonte: Cláudio Almeida (2020).

Embora seja possível entender que tais etapas poderiam ser apontadas no projeto de Fernando Pinto, descrevê-las com suas especificidades demandaria acesso aos dados projetuais do designer para este desfile, o que não foi possível.

Na etapa anterior, buscando dialogar com os referenciais direto e indireto de tribos xinguanas ou outras etnias para atender à etapa *Descobrir*, de onde se iniciaria seu processo criativo, concluímos que o designer manteve certo afastamento do referencial, mas utilizou-se de uma estética original e particular para seus indígenas.

Tornou-se então necessário conhecer todo o universo que envolveu Fernando Pinto para validar qualquer esforço na direção de justificar ou entender suas escolhas. Isso compreenderia investigar Fernando Pinto de maneira mais profunda, passando pelos espaços sociais de convívio até as contribuições que formaram sua bagagem artística, resvalando ainda nas relações de poder, de construção de identidade e de mediação que o indivíduo Fernando Pinto desempenhou ou experimentou até ocupar seu lugar no campo do desfile das escolas de samba.

Portanto, este capítulo vem oferecer tal iniciativa, que acabou por nos levar a um contexto multidisciplinar que, de uma maneira ou de outra, nos levou a um perfil mais completo do designer, criador, executor e artista, ora apresentando argumentos referenciais, ora apontando caminhos que podem ser explorados em pesquisas que venham a estudar Fernando Pinto sob outras óticas.

Embora cada pesquisador encontre sua maneira de apresentar seu objeto de pesquisa, é importante destacar que, acompanhando Pierre Bourdieu (2006, p. 186), os fatos e a cronologia apresentados, embora posicionados de acordo com as fontes, não tem intenção de biografar Fernando Pinto e sim apresentar a lógica temporal e a visão de fatos que nós utilizamos para construir e orientar nossa argumentação no sentido de identificar como o indivíduo Fernando Pinto interagiu nos diversos campos e espaços sociais existentes no conjunto de mundo carnavalesco.

#### **4.1 As muitas faces de Fernando Pinto**

Como indicado na contextualização inicial, a história de Fernando Pinto com a Mocidade começou em 1980, quando ele encontrou a agremiação carregada de “brasilidade”, herança de Arlindo Rodrigues, que havia desenvolvido na escola enredos que aproximam o carnaval da história de sua gente. Fernando, então, passou a adequar essa brasilidade às suas características próprias, desenvolvendo enredos com mais leveza, mas carregados de críticas e irreverência, conforme será colocado mais adiante.

A trajetória artística de Fernando Pinto se iniciou muito antes de entrar para o carnaval carioca. Fernando nasceu em Recife, em 1945, e viveu o caldeirão cultural pernambucano das décadas posteriores, de acordo com informação divulgada por Mara Cabalero, sobre suas referências:

Influências “subjetivas” de carnavalescos como Arlindo e Joãozinho, Fernando diz que teve, mas tudo vem principalmente de sua formação carnavalesca das ruas de Recife, as troças, os maracatus e a forte imagem de sua avó, Dona Santa, espírita reverenciada pelos blocos da capital pernambucana (CABALERO, JB, edição 316, de 22/02/1985, p. 05).

Em 1968, já participando do grupo de Teatro de Picadeiro de Recife, Fernando desembarcou no Rio de Janeiro como figurinista do espetáculo “Prometeu Acorrentado”, para participar do I Festival Brasileiro de Teatro Amador, ocorrido no Teatro Jovem, conforme citado por Van Jafa, na coluna “Lançamento”, do jornal Correio da Manhã, em sua edição de 05/07/1969, sobre a participação do designer na montagem de outro espetáculo, “O Caldeirão”.

Daí, entendemos que o sucesso alcançado em 1968 foi decisivo para que o artista retornasse ao Rio de Janeiro, para tentar engrenar sua carreira, inclusive seguindo os passos de tantos outros profissionais que se estabeleceram no espetáculo do desfile das escolas de samba, oriundos da cena teatral.

Em 1971, Fernando foi convidado a fazer o carnaval do GRES Império Serrano, também conhecido como Império, iniciando sua carreira no carnaval com o projeto intitulado de “Nordeste – Seu Povo, Seu Canto, Sua Gente”. Na sequência, Fernando Pinto assinou, ainda no Império, os seguintes projetos: “Viagem Encantada Pindorama Adentro”, em 1973; “Dona Santa Rainha do Maracatu”, em 1974; “Zaquia Jorge, a Vedete do Subúrbio, Estrela de Madureira”, em 1975 e “A Lenda das Sereias, Rainhas do Mar”, em 1976.

No mesmo ano, ele também dirigiu o espetáculo “Romance”, na nova fase do grupo performático Dzi Croquettes<sup>22</sup>, que estreou em São Paulo em 1976 e viajou em turnê com o grupo para Paris, o que o retirou do carnaval para o ano de 1977.

Em 1978, de volta ao Império, Fernando assinou o projeto intitulado de “Oscarito, Carnaval e Samba: Uma Chanchada no Asfalto”. Ele, concomitantemente, experimentou outras formas artísticas, sendo responsável por: cenografia para o show “Feitiço”, de Ney Matogrosso;

---

<sup>22</sup> **Dzi Croquettes** foi um grupo artístico e performático que ocupou a cena cultural brasileira entre os anos de 1972 à 1976 com espetáculos cênicos e de dança que ocorriam em importantes teatros e casas noturnas do eixo Rio-São Paulo. Com visual exuberante e andrógino e maquiagem pesada, o grupo chocou o regime de ditadura instaurado no período, no Brasil.

direção corporal de “Ópera do Malandro” e o figurino de “Caia na Gandaia”, de As Frenéticas, junto com Juan Carlo Berardi.

Em 1979, mais uma vez Fernando se dedicou aos palcos, dirigindo o show de lançamento do disco *longplay* “Ave de Prata”, da cantora Elba Ramalho, ocorrido no Teatro Alaska.

Na década de 1980, Fernando Pinto passou a assinar muitas das cenografias dos bailes carnavalescos que ocorriam no Morro da Urca. E foi em 1980 que Fernando Pinto chegou ao GRES Mocidade Independente de Padre Miguel para desenvolver o projeto “Tropicália Maravilha”, deixando a escola após o desfile para um ano sabático, em 1981. Em 1982, ele assinou o projeto de desfile da GRES Estação Primeira de Mangueira, com o enredo “As Mil e Uma Noites”.

Em 1983, Fernando retornou à Mocidade Independente de Padre Miguel, para desenvolver o enredo “Como Era Verde o Meu Xingu”. A Mocidade recebeu o troféu Estandarte de Ouro no quesito “Comunicação com o público” neste que é o último ano de desfile antes da alteração da estrutura espacial do desfile. Também por conta deste desfile, Fernando Pinto foi considerado pela crítica como o primeiro artista plástico reconhecido por um trabalho carnavalesco, tendo ministrado palestras sobre seu trabalho e exposto várias peças de seu desfile na galeria César Aché, ainda em 1983.

Em 1984, Fernando Pinto e a Mocidade apresentaram o enredo “Mamãe, Eu Quero Manaus”, no qual sua crítica irreverente mais uma vez foi direcionada à realidade brasileira, por meio do comércio de artigos do exterior, em virtude da Zona Franca de Manaus.

Em 1985, Fernando conquistou para a Mocidade o primeiro lugar, ganhando o campeonato com o desfile “Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas”, no qual levou a dinâmica de um desfile de escola de samba para o espaço, inspirado na ficção científica que envolveu sua infância. O sucesso de sua plástica rendeu outra exposição, desta vez com peças de vários de seus carnavais, no Studio Babilônia. No mesmo ano, Fernando assinou a direção de arte do programa “Chico Anysio Show”, na Rede Globo e a direção do show “Oitavo na Peneira”, ambos de Chico Anísio. Além desses, foi responsável pelo show de lançamento do disco *longplay* “Fogo na Mistura”, de Elba Ramalho, na casa de espetáculos Canecão.

Como narrado por Tiãozinho da Mocidade, em depoimento para esta pesquisa<sup>23</sup>, Fernando tinha paixão pela música e canto e, em 1986, ele lançou seu primeiro disco *longplay*, batizado de “Estrelas”, com músicas de sua autoria e em parceria com o próprio Tiãozinho,

---

<sup>23</sup> Depoimento de Tiãozinho da Mocidade, 2021, Anexo B.

tendo revelado certa intenção em se aposentar do carnaval para enveredar de vez na música, para a qual já havia reservado material para seu segundo disco (Depoimento de TIÃOZINHO DA MOCIDADE, Anexo 2).

Em 1987, Fernando apresentou “Tupinicópolis”, uma ode ao antropofagismo que dava continuidade à crítica do enredo desenvolvido por ele no desfile de 1983, simulando uma metrópole oriunda do contato do povo da floresta com o universo urbano. Em novembro deste mesmo ano, Fernando Pinto morreu em um acidente automobilístico, deixando iniciado o projeto para o desfile de carnaval da Mocidade, para o ano seguinte (1988), curiosamente intitulado “Beijim, beijim, bye, bye Brasil”.

## **4.2 Fernando Pinto e sua relação com a Tropicália e o Desbunde**

### **4.2.1 Tropicália e Tropicalismo**

Por seu estilo plástico e artístico, Fernando Pinto foi apontado como seguidor do movimento Tropicália, apontamento este justificado pela imprensa e críticos de carnavais até hoje pelas referências nacionais e pelo enfoque crítico que, por algumas vezes, ele buscava justamente uma reflexão à hibridação resultante do legítimo nacional e do enlatado “gringo”, que aportava por aqui via televisão e cinema, tudo banhado com muita irreverência.

Porém, numa análise de suas entrevistas, pudemos perceber que Fernando citava o movimento como mais um dos componentes de sua formação como artista, ou simplesmente como uma atribuição à sua atuação nas escolas de samba. Algo que Fernando acabou aderindo e até entendendo que era o que se esperava de seus projetos.

Dois exemplos dessas falas podemos encontrar em ocasiões nas quais Fernando Pinto respondia a entrevistas sobre o carnaval de 1980, cujo enredo “Tropicália Maravilha”, fazia uma referência direta à iniciativa de contracultura. Na primeira ocasião, ao ser indagado sobre o que tinha criado como enredo a ser desfilado, Fernando começou sua explicação com a frase “De certa forma, sou filho estético da Tropicália, aquele movimento maldito-maravilhoso” (O Globo, 15/12/1980, p. 34). Em outra ocasião, Fernando afirmava que “se o enredo é ‘Tropicália Maravilha’, é por que eu sou um pouco filho da Tropicália” (Folha de São Paulo, 08/02/1980 *apud* ANTAN, 2017, p. 2).

Essas frases acima nos trouxeram certa provocação, pois há outro termo que encontramos em entrevistas que passamos a considerar como algo identitário ao artista: desbunde. O termo parece aproximar o estilo dele como deboche e que foi muito pontuado pelo artista plástico Carlos Feijó, em um depoimento dado à pesquisa, mas que, por falha de

equipamento, foi perdido. No entanto, ele nos forneceu um norte para apurar algumas dúvidas, uma vez que o desbunde impactou, em muito, a trajetória artística e carnavalesca de Fernando, cujos croquis analisamos, projetados três anos depois do enredo “Tropicália Maravilha”.

Para começar a discussão, orientamos a percepção dos dois primeiros termos: Tropicália e Tropicalismo. O termo Tropicália apareceu, pela primeira vez, na instalação executada por Hélio Oiticica (1937-1980), exposta na mostra “Nova Objetividade Brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967, e que fazia parte do manifesto chamado “Nova Objetividade Brasileira”, encabeçado pelo artista.

Segundo o site Memórias da Ditadura, a obra era constituída por um labirinto de madeira, forrado com areia e pedras que, ao ser percorrido pelo espectador, colocava-o em contato corporal com diversos elementos naturais e culturais do Brasil, como plantas tropicais e araras nativas, num percurso que terminava em frente a um aparelho de televisão ligado. A obra acabaria por fomentar o nome a todo um movimento cultural, o tropicalismo, que abarcou diversas expressões artísticas, e que teve na música produzida naquela mesma época, por Gilberto Gil e Caetano Veloso, a sua expressão mais conhecida.

Partindo para o contexto musical, Diniz (2017) recorre ao conceito de Ridenti, ressaltando que: “Como sugere o próprio nome tropicalismo – que se refere à utopia de uma civilização livre nos trópicos –, sua preocupação básica continuava sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo autônomo, afinados com as mudanças no cenário internacional” (RIDENTI, 2000 *apud* DINIZ, 2017, p. 53).

O contexto histórico da época demonstra que o termo Tropicália, já estava ligado ao movimento musical, e surgiu no cenário carioca como resposta a tudo o que era praticado até então, perceptivelmente direcionado a críticas contra a Ditadura Militar, por excelência, nas obras que se enquadravam como Música Popular Brasileira. Ou seja, aquelas cujas origens não eram vistas como erudita, as músicas preferidas nas rodas da elite e de simpatizantes do governo.

O movimento despontou como uma terceira via, uma iniciativa de contracultura onde se buscava a liberdade de criação pelo artista, independente de ideologia, o que levou a muitos classificarem como ambígua, portadora de um estilo como alienado, principalmente pela utilização de guitarras, em detrimento aos violões, fato que justifica para Di Carlo porque “a Tropicália deixa de ser vista como uma resposta criativa a questões colocadas pela própria MPB” (DI CARLO, 2017 *apud* DI CARLO, 2019, p. 743).

Também Di Carlo (2019) considera o movimento como uma iniciativa artística que começou a dar os primeiros passos em direção à pós-modernidade brasileira, período cuja iminência já vinha sendo apontada no decorrer da década de 1960. Um de seus argumentos para tal vem justamente de um dos expoentes musicais, Caetano Veloso:

Em entrevista concedida ao jornal Zero Hora, em 1990, Caetano afirmou que “o tropicalismo” foi uma ação de pessoas, que trabalhavam com entretenimento para as massas, já no final do século XX, depois que todas as vanguardas já eram velhas. Então era uma situação já pós-moderna (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 250 *apud* DI CARLO, 2019, pp. 743-744).

É possível notar que é nesse período que os termos tropicália e tropicalismo se confundem, passando a ser usados de acordo com o que seria mais usual para quem os quisesse citar. O autor também apontou entender que a Tropicália permanece atual e contemporânea, graças à sua natureza ambivalente, escrutinada.

Outro fator importante para essa contemporaneidade foi o resgate do antropofagismo modernista, cuja prática entendemos estar perpetuada na contemporaneidade, repaginada inclusive em obras que hoje podem ser confundidas como frutos de apropriação cultural, o que por si só, já fomenta outras discussões e estudos mais aprofundados.

As análises do período indicam que o movimento se encerrou em 1968, sucedido pelo pós-tropicalismo, quando artistas de várias vertentes passaram a ser apontados pela imprensa como seguidores do movimento, como afirma Diniz (2017):

Em 1969, o Tropicalismo musical, tal qual se constituiu entre 1967-68, havia se esgotado. Seu legado, incontestemente, fez com que pesquisadores e jornalistas renomados – e o que eles escreveram são reflexões incontornáveis<sup>2</sup> – propagassem, ao longo da década de 1970, o termo “pós-tropicalismo”. Ainda que utilizado como um marco temporal – para identificar tanto os tropicalistas num momento posterior quanto os que se relacionavam com eles mais diretamente e com suas propostas (como Jards Macalé, Waly Salomão, Luiz Melodia, Walter Franco, para citar alguns) –, o “pós-tropicalismo” acusava uma dificuldade de nomear, ou mesmo de etiquetar, experiências plurais e heterogêneas que surgiram no pós-68 (DINIZ, 2017, p. 16).

Outro aspecto interessante é aquele que se apresenta nas discussões que tentam definir se a Tropicália foi um movimento ou um momento, um período de contracultura, dado o fato de não possuir objetivos ou um manifesto claro.

Quando chega definitivamente ao Rio de Janeiro em 1969, Fernando se instalou no Solar da Fossa<sup>24</sup>, apresentado por Diniz (2017) em sua tese da seguinte maneira:

---

<sup>24</sup> **Solar da Fossa** foi um casarão de dois pavimentos situado no bairro de Botafogo, onde hoje está o Shopping Rio Sul. A pensão possuía 85 apartamentos e, no final dos anos 60, foi refúgio de jovens idealistas que encontravam

“Alegria, alegria” foi criada no famoso Solar da Fossa, “território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias” tal qual Toninho Vaz definiu a pensão carioca, que, nos anos 1960, abrigou uma porção de jovens artistas, dentre eles Caetano, Torquato, Paulinho da Viola, Gal, Rogério Duarte, o poeta, escritor e letrista baiano Duda Machado, o pernambucano Naná Vasconcelos e o fluminense de Niterói, letrista da turma do Clube da Esquina, Ronaldo Bastos. Milton Nascimento, Gil, Capinan, Macalé, Oiticica e o dançarino estadunidense radicado no Brasil Lennie Dale eram uns do que, de tão assíduos, se passavam por moradores. No Solar, entre 1967-68, anfetaminas, maconha e ácido lisérgico circulavam escondido entre alguns. Recém-instalado, Fábio compôs “Lindo sonho delirante”. Juan Zenón Rolón, nome verdadeiro do cantor paraguaio, era ligado à Jovem Guarda e empresariado por Carlos Imperial, que não perdeu a chance de assinar, com ele, a canção que remetia à [música] dos Beatles “Lucy in the sky with Diamonds”. O compacto em que foi lançada, em 1968, não teve repercussão tampouco sofreu censura, embora estampadas na capa, em letras garrafais, estivessem as iniciais LSD. Para o músico Zé Rodrix, outro residente. (...) A maioria dos habitantes e agregados do Solar compareceu à Passeata dos 100 Mil em junho de 1968, o maior e mais importante ato contra a ditadura até então realizado (DINIZ, 2017, p. 49).

Esse contexto já nos orienta a entender que, embora chegando ao Rio de Janeiro já numa época posterior ao ápice do movimento tropicalista, Fernando foi banhado por sua aura.

Ainda hoje, Fernando é constantemente apontado por uma característica muito associada à Tropicália, a de se utilizar do antropofagismo, uma vez que pesquisadores consideram aquele movimento como uma releitura do Modernismo. No nosso entendimento, o antropofagismo foi relido pela Tropicália, mas não se encerra naquele momento.

Confesso artista de espetáculos, a carreira de Fernando Pinto é antes de tudo, uma demonstração de sua atuação como artista visual, ligado ao teatro, à televisão e à música, o que não o impediu de se apaixonar dos desfiles das escolas de samba e, ainda mais, ser reconhecido como um dos carnavalescos emblemáticos. Mas a vivência tropicalista e o apontamento da imprensa o levaram a adotar o tropicalismo como parte de sua identidade, ao que busca responder justamente, em 1980, com o enredo “Tropicália Maravilha”, no qual suas palavras indicavam ter compreendido o que se esperava dele como diferencial no espetáculo dos desfiles carnavalescos, amadurecendo a ideia de uma veia tropicalista.

Mas se analisarmos o conjunto de sua obra, podemos afirmar que o estilo não segue dando o tom em seus projetos. Um olhar para seus primeiros enredos aponta quase sempre para um artista preocupado em fazer leituras de temas voltados para suas origens, para as origens das escolas de samba e para o mundo do espetáculo.

---

no espaço um lugar de criação e farras intermináveis. O nome Solar da Fossa foi atribuído por Fernando Pamplona, um dos hóspedes temporários da pensão.

Já para além de “Tropicália Maravilha”, de 1980, e depois de sua adoção à fama de herdeiro da Tropicália, o desfile de 1983, cujos croquis investigamos, é notoriamente seu trabalho menos antropofágico e de certa forma, o menos aprumado aos motivos da Tropicália, embora seja o desfile de 1980 o que acaba suscitando críticas ao artista. Curiosamente, foi o carnaval de 1983 que lhe rendeu o reconhecimento como artista visual, tendo suas esculturas celebradas e expostas em galeria, reconhecido pela execução de suas peças de escultura, além do reconhecimento pelo júri do prêmio Estandarte de Ouro.

Em 1985, após o sucesso de “Ziriguidum 2001, um carnaval das estrelas”, ainda na mesma entrevista à Mara Cabalero, citada anteriormente, Fernando Pinto confessou querer retornar ao seu viés tropicalista, abandonado naquele ano (CABALERO, JB, edição 316, de 22/02/1985, p. 05).

Assim, depois de mais um ano sabático, em 1986, Fernando Pinto de fato só resgatou a potência de seu antropofagismo em 1987, quando a Mocidade desfilou “Tupinicópolis”, ainda que esse carnaval possuía questões de materialidade que nos fez também repensar e discutir sua intenção tropicalista, o que compõe nossa análise posterior de Fernando Pinto, enquanto designer temático.

Em seu relato sobre o designer, Eduardo Gonçalves, em depoimento à nossa pesquisa<sup>25</sup>, quando questionado sobre a inclusão de Fernando Pinto no rol de representantes do tropicalismo, respondeu:

Sim, claro. Mas eu... Na brasilidade, né? Mas eu acho que mais da brasilidade do tropicalismo, eu acho que ele também é pioneiro no questionamento político. Com o enredo da “Tropicália Maravilha”, quando ele bota o carro da anistia, quando ele questiona ali a coisa das terras indígenas, né? Em “Como era verde o meu Xingu” (...) como carnavalesco da crítica, da política, eu vi muito mais o Fernando Pinto questionar isso de uma forma de enredo e de fantasia, e alegoria, e de carnaval. Por exemplo: quer questão mais interessante do que essa do cravo que brigou com a rosa por causa da margarida gostosa? Ele já questionava a coisa do poderio da mulher, porque a rosa tem que ser sempre a rainha, né? Ele fala isso inclusive na entrevista que tem no Youtube, né? O questionamento da rosa. Por que a rosa, né? Então e... A rosa flor, eu acho que o Fernando tem essa ligação tropicalista, óbvio por tudo o que ele viveu, né? A inspiração dele artística não só no cinema, mas nos discos e na música do (...). Principalmente do Gilberto Gil, “Expresso 2222”, “Cérebro Eletrônico”, todas essas informações que têm dentro da bagagem artística de MPB, de Caetano, de Gal, de Bethânia, porque também ele convivia, né? Ele participava, ia a shows, né? Tava ali naquele meio (Depoimento de EDUARDO GONÇALVES, Anexo 1).

Assim, essa fala acabou vindo ao encontro de nossa leitura sobre a contribuição de Fernando Pinto para o panorama artístico da época, baseada em tudo o que aqui apresentamos.

---

<sup>25</sup> Depoimento de Eduardo Gonçalves, 2020, Anexo A.

Ainda que qualquer que seja o fruto de sua contemporaneidade e escolha sempre como se adequar a tudo o que experimentou e testemunhou, Fernando teve uma contribuição muito mais voltada para mostrar o Brasil de fato, do que um Brasil relido, engolido e regurgitado.

Ao citar a importância do carnavalesco no cenário plástico do desfile da GRES Império Serrano no carnaval de 1972, Helenise Guimarães (1992) apontou que:

Fernando Pinto colocou na avenida mulatas fantasiadas de sereias e índios estilizados, demonstrando que sua proposta era explorar ao máximo a fantasia, aliada a uma visão crítica que sempre marcou seu trabalho – a crítica irreverente. As alegorias e figuras leves e de extremo bom gosto, numa composição cenográfica que privilegiava o tropicalismo brasileiro, foram aplicadas a história de Carmem Miranda, revelando um Carnavalesco ousado e criativo (GUIMARÃES, 1992, p. 75).

Para fechar o entendimento sobre os vocábulos, então, podemos dizer que o termo Tropicália nasceu da obra de Oiticica, tem sua ideologia adotada e relida pelo movimento artístico que o sucedeu, o tropicalismo, e que ambos acabaram por envolver Fernando Pinto como designer temático do carnaval, que apostava numa releitura do antropofagismo para suas inspirações, o que nos leva a entender por que os termos se misturam e se confundem vez ou outra.

Para além de um herdeiro da Tropicália, Fernando se ocupou não só da veia tropicalista, como também da crítica bem pontuada dialogando com as características que, se de um lado eram mais íntimas do povo brasileiro; por outro, transitava por traços que povoavam o senso comum mundial sobre o cenário natural que era encontrado no Brasil, e que ainda hoje podemos perceber em animações de cinema contemporâneo que acabam por retratar o Brasil como um lugar onde o urbano está cercado de matas, símios, aves coloridas e bananas.

Embora possa parecer uma comparação fantasiosa, tal alegoria pode ser compreendida se relativizarmos o que um estrangeiro encontra ao passear na zona sul do Rio de Janeiro, em locais, como: o Horto, a Floresta da Tijuca, o Parque Lage, as encostas do Joá, onde a mata atlântica ainda atrai micos, macacos-prego e aves diversas para dentro das residências, nos dias de hoje.

#### 4.2.2 O artista do desbunde

Em diversos momentos de pesquisa, o termo desbunde sempre rondou o nome de Fernando Pinto, quando comentado pelas pessoas que viveram seu universo.

Sempre que estivemos diante da palavra desbunde como categoria, ela nos soou como algo que remetesse ao deboche, à provocação e ao acinte, um comportamento que embatia com

uma outra posição, conservadora, tradicional, regrada por excelência. Uma certa pré-disposição de quebrar paradigmas e reverter a ordem em nome da liberdade. Não por menos, essa expressão sempre veio ligada a algo que remetia a uma juventude tresloucada que permeou a cena das décadas de 1960, 1970 e, um pouco, dos anos 1980.

Os maiores exemplos estavam ligados a grupos musicais, como: João Penca e seus Miquinhos Amestrados<sup>26</sup> e Os Novos Baianos<sup>27</sup>, performáticos como Dzi Croquettes e As Frenéticas<sup>28</sup>, artistas como Ney Matogrosso, e até mesmo algo do *rock'n roll* de Raul Seixas (1945-1989). Artistas que atuavam de maneira menos comum, expressando manifestações mais libertárias e alternativas, apresentados por Diniz (2017) em sua tese, como:

De um lado, estaria o “engajado”, herdeiro da “hegemonia nacional-popular dos anos [19]60”, e alinhado, em larga medida, à chamada esquerda ortodoxa. De outro, estaria o “massificado”, “marcado pela presença da indústria cultural amplamente capitalizada (editorial, fonográfica, televisual), que impunha aos produtos certas fórmulas e situava o artista dentro do star-system” (DINIZ, 2017, p. 16).

É fácil associar que essa alternativa seria a Tropicália e assim, se torna necessário também apontar Caetano Veloso e Gilberto Gil, nomes que seriam precursores do desbunde, dada sua importância nesse momento de iniciativas ligadas “tanto à herança das vanguardas, quanto às novas subculturas jovens que explodiram no Brasil” (DINIZ, 2017, pp.16-17), como a pesquisadora define esse movimento.

O termo desbunde surgiu na década de 1970, ou seja, no alvorecer da pós-modernidade já apontada anteriormente e, embora após o fim da Tropicália, pode-se apontar que seguiu os seus passos, ramificando-se em expressões para além das vertentes artísticas, adjetivando um modo existencial e comportamental (DINIZ, 2017, pp.16-17).

Assim, ouvir o termo associado a Fernando Pinto, não nos soa estranho, uma vez que ao adentrar o Solar da Fossa, em 1969, o jovem de vinte e poucos anos estava se colocando imerso em toda aquela maneira de viver a liberdade não só criativa, mas de convívio e ação no

---

<sup>26</sup> **João Penca e seus Miquinhos Amestrados** foi uma banda brasileira de rockabilly, doo-wop e surf music, formada nos anos 70, inicialmente com o nome *Zoo*, desponta em 1982 para o estrelato acompanhando o cantor Eduardo Dussek. Tinha como características o bom humor e as roupas e topetes dos anos 50, inspirados em astros como Elvis Presley e Chuck Berry.

<sup>27</sup> **Novos Baianos** foi um conjunto musical brasileiro originário da Bahia, que teve seu auge entre os anos de 1969 e 1979. Marcou a MPB e o rock brasileiro dos anos 70, utilizando-se de vários ritmos musicais brasileiros que iam do samba ao *rock n'rol*, passando por bossa nova, frevo, baião, choro, afoxé e ijexá, influenciados pela contracultura e pela emergente *Tropicália*.

<sup>28</sup> **Frenéticas** foi um girl group brasileiro, formado no Rio de Janeiro em 1977 por Dhu Moraes, Edyr Duque, Leiloca Neves, Lidoka Martuscelli, Regina Chaves e Sandra Pêra, que se destacou como um dos maiores sucesso da disco music brasileiro.

mundo, algo que marcou toda uma juventude com estereótipos ligados a bebidas, festas, drogas, deboche e sexo irresponsável, muitas vezes imputados por autoridades para se utilizarem de investidas de repressão.

Se, por um lado, essa característica a princípio não nos pareceu ser um fator capaz de interferir diretamente no processo criativo que investigamos; por outro lado, estar situado em um dos pontos de efervescência social e cultural contra hegemônicos facilitaria a ele as conexões com pessoas que entendessem e compartilhassem do mesmo fervor crítico e ideológico. Isso acabaria por dialogar com sua identidade visual, principalmente podendo trazer para sua equipe de projetos alguns desses jovens expoentes.

A participação de Fernando em diversas formas de expressão artística atesta a transdisciplinaridade de seu trabalho e sua posição de interlocutor com sua contemporaneidade, o que o levou ao que podemos chamar de amadurecimento natural, ao longo dos anos, sem perder seus valores celebrados: irreverência e desbunde.

Nos depoimentos do artista em diversos vídeos de entrevistas que acompanham sua carreira, é possível verificar o quanto ele amadureceu nas falas, nas quais buscava explicar seus enredos no início da carreira, partindo de colocações vacilantes, quando fica clara a intenção de não adiantar suas intenções, algo normal no meio carnavalesco, uma vez que é esperado que a apresentação impacte os espectadores pela surpresa do que é mostrado na avenida. Mas, nas falas realizadas nos seus últimos projetos, suas colocações já são percebidas como de um profissional consciente da importância de expor informações para aguçar a curiosidade do espectador e fazê-lo assistir ao espetáculo, por exemplo, algo muito valioso no papel da televisão na transmissão dos desfiles.

### **4.3 O mediador**

Dada a natureza gerencial de seu trabalho, o designer que projeta o desfile de escola de samba precisa transitar em diversos espaços da produção, geralmente compreendidos entre o barracão, a quadra da escola de samba, os ateliês, as lojas de materiais que fornecem itens muitas vezes exclusivos para a festa momesca e, também, espaços íntimos, como a moradia de pessoas da escola, envolvidas direta ou indiretamente na execução dos figurinos. Essa última foi uma das características que pudemos observar e apreender nas nossas investidas, em alguns projetos anteriores à pesquisa.

Mesmo atualmente, onde as atividades são muito descentralizadas, há aspectos que o designer temático só consegue avaliar presencialmente, assim como também há dificuldades no

processo logístico que podem ser facilitadas com seu próprio capital social, aqui entendido como a rede de relacionamentos que o profissional desenvolve com fornecedores de bens e serviços, independente da escola em que estiver atuando.

Em paralelo, é preciso apontar que o designer temático e sua equipe são pessoas externas à comunidade da agremiação. Sua atuação se dá por um período que envolve a satisfação da escola com o seu trabalho. As relações de valorização não são só objetivas de sua atuação, mas também lhe rende pagamentos e premiações, capazes de afastarem o profissional de possíveis ofertas de outras escolas de samba, que estejam interessados em tê-lo à frente de seus projetos. No entanto, alguns valores subjetivos também são considerados, como no trato interpessoal, que se deseja ser capaz de despertar certa admiração e cooperação como fruto de um magnetismo do artista ou algo próximo de uma maneira que muitas vezes se alinha com a importância do carisma, como atributo pessoal trazida por Max Weber (1981), ao tratar do conceito das dominações.

Quando verificando esse lugar estrangeiro em seu estudo, Nilton Santos (2009) dialoga com outros autores para entender o lugar de atuação desse profissional do carnaval que não faz parte do corpo fixo da comunidade, mas que, uma vez em seu interior, possui em seu conjunto de funções, a de possibilitar trânsitos e atuações que intermediam conflitos e dificuldades nos espaços sociais.

A primeira barreira a ser quebrada pelo designer temático no carnaval é aquela que se apresenta numa contratação recente, numa escola por onde o profissional ainda não desempenhou sua função. Na linguagem dos barracões, o “saber chegar”, o “pisar em ovos”, dá essa ideia de bom senso, sensibilidade, percepção e respeito, necessários para ser aceito como o *outsider* que todo profissional é ao chegar numa nova agremiação.

Sobre essa capacidade de mediação, Nilton Santos (2009) já havia contribuído com alguns autores, apontando as características desses estrangeiros possuidores de uma mobilidade que os garante sair e/ou ficar, num trânsito conveniente entre os espaços sociais que se colocam diante de seus olhos. Sobre essa condição no carnaval, o autor coloca que:

Destacamos o fato de o estrangeiro operar como “um intermediário ideal” pois que este transita entre mundos sociais particulares, importando “ideias e mercadorias” de um lado para outro, na medida em que entendemos o papel do carnavalesco, também como realizador desta mesma operação, de mediação sociocultural. O carnavalesco surge, então, como aquele que realiza múltiplas mediações sociais, possibilitando com seu trabalho, o vínculo entre os níveis de cultura, popular e erudita, catalisados pela festa carnavalesca (SANTOS, 2009, p. 109).

Em continuidade, o autor acima cita Gilberto Velho (2001) que, ao comentar a tese de Maria Laura Cavalcanti, destacou o carnavalesco como “um mediador por excelência, trazendo informações e procurando traduzir e interpretar preferências e padrões do mundo, do samba tradicional e de setores das camadas médias que passam a frequentar e, também, a julgar as escolas” (VELHO, 2001, p. 24 *apud* SANTOS, 2009, p. 109).

Essa nuance da atuação dos designers temáticos se aproxima do daquilo que Helenise Guimarães (1992) apontou como uma importante contribuição do então recém-chegado Fernando Pinto para a modernização do Império, apontando que seus carnavais ali “resultaram na plena adaptação do Império Serrano ao novo modelo de desfile das Escolas de Samba, sem em nenhum momento descaracterizá-lo, o que foi um dado importante” (GUIMARÃES, 1992, p. 77).

Sobre sua primeira vez no Império Serrano, o próprio Fernando Pinto falou em entrevista ao caderno “Depoimento”, do Jornal O Globo, na edição de 18/02/1973:

Eles não me conheciam, não tinham confiança em mim, mas consegui as coisas pedindo com meu jeito, sem impor nada. Tive que pedir muito que não usassem aquelas caudas enormes, que não eram bonitas e faziam um buraco entre as alas. Aos poucos foram aceitando o que eu dizia e a escola saiu toda verde e branca, sem ouro nem caudas. Poucas alas saíram com fantasias diferentes das que eu desenhei. É que em vez de mudarem detalhes, eles faziam outra fantasia, que não tinha nada a ver (O GLOBO, 18/02/1973, p. 2).

Essa fala de Fernando demonstra o profissional sensível à necessidade de reconhecer-se como externo à comunidade, à escola e até mesmo à festa momesca, pois aquele era o momento em que debutava na função de criar e executar um projeto de desfile carnavalesco, no caso: “Nordeste: seu canto, seu povo, sua gente”, pelo qual alcançou o terceiro lugar na disputa do campeonato. Na mesma entrevista, ele já apontava a diferença percebida na sua relação com a agremiação, no projeto de 1972, ano em que Fernando Pinto conseguiu mostrar sua versatilidade artística na escola, com o enredo “Alô, Alô, Taí Carmen Miranda”, trabalho que trouxe o campeonato à escola:

No ano seguinte, não houve concorrência: eu faria novamente o carnaval. Mas caí na besteira de dizer, uma semana depois da vitória, que o tema seria Carmen Miranda. Não entenderam como era possível porque não conseguiam visualizar um enredo que não fosse histórico ou folclórico. E este problema continuou até o fim (O GLOBO, 18/02/1973, p. 2).

Mais especificamente em relação aos figurinos carnavalescos, essa mediação e trânsito entre espaços sociais foi percebida por Felipe Ferreira (1999), inclusive atribuindo à própria

fantasia esse poder de acolher e engajar os setores da escola ao enredo e ao desfile, seduzidos pelo destaque que o vestível é capaz de despertar a cada componente no momento do desfile:

Ela irá situar a “posição relativa de cada um no conjunto do desfile” articulando “os espaços importantes de confecção de um carnaval: barracão, quadra e alas”. A fantasia irá produzir um envolvimento de todos os setores de uma escola de samba, “trazendo-os de forma mais ou menos consciente para dentro do enredo” (CAVALCANTI, 1994, p. 171 *apud* FERREIRA, 1999, p. 103).

A mediação entre relações humanas como função do designer, foi observada por Rafael Gomes e Tiago Silva (2015) que concluíram seu artigo indicando o seguinte:

Mediar relações humanas é parte fundamental do trabalho de um designer. É dever do designer ser gestáltico em empatizar e entender as informações contidas nas relações que irão surgir entre a sua equipe e seu usuário. Com isso, é possível perceber e filtrar os valores que surgem dos choques positivos e negativos dessas relações (GOMES & SILVA, 2015, p. 1714).

Ainda que estreante no contato entre o artista e a comunidade, o designer Fernando Pinto soube perceber essa necessidade e negociar com a agremiação sua intervenção no que a escola entendia ser sua identidade visual peculiar, dentre as outras agremiações ao desfilar, apresentando outras possibilidades de materiais e de abordagem dos temas e enredos. Essa capacidade de negociação se reproduziu por sua carreira e pôde ser notada inclusive na Mocidade.

Porém, é notório que, ao contrário do que persiste no discurso comum, Fernando não era um artista somente carnavalesco. O Fernando Pinto que encontramos em relatos e notícias se revelou, ao longo de sua história, um artista audiovisual, que passeava por diversas modalidades artísticas, todas elas ligadas de certa forma às suas origens e, mais tarde, ao teatro e/ou à televisão.

Mais uma vez falando de seu desfile no GRES Império Serrano, em 1972, Helenise Guimarães (1992) indicou que a atualização promovida pelo designer de maneira sensível à identidade da escola e naquele enredo, provinha de “seu conhecimento de manifestações folclóricas do Nordeste, principalmente as de Recife, como o maracatu, as caboclinhas, as cirandas e pastorinhas” (GUIMARÃES, 1992, p. 77).

As artes cênicas também serviram de fonte para vários de seus trabalhos profissionais, inclusive no carnaval, como confidenciou-nos o artista plástico Carlos Feijó, em conversa que indicamos anteriormente ter sido perdida.

Ainda falando do projeto de 1972 no GRES Império Serrano, ele mais uma vez deixou explícita sua veia artística, oriunda da linguagem alinhada com modalidades visuais

encontradas na tela: “Este ano, o enredo não é dividido como no ano passado, é uma coisa global, mais cinematográfica que teatral. É uma viagem, passando sem parar por diversos locais. Eu estava ligado em teatro, mas agora, que tenho certa vivência de avenida, senti o que posso usar” (O GLOBO, 18/02/1973, p. 2).

Essa predileção se repetiu em sua carreira, em termos de enredos e de linguagem e faz parte de nossa discussão mais adiante, quando queremos justamente provocar a reflexão sobre ser possível rotulá-lo apenas como um seguidor da Tropicália.

Em depoimento ao canal Carnavalize, em vídeo já referenciado no capítulo 2, Tanit Galdeano cita que Fernando foi convidado para assinar cenários e figurinos de espetáculos na Broadway, assim como para projetar vitrines em grandes lojas americanas de departamentos, tudo com temática ligada a motivos brasileiros e a Carmen Miranda.

Tiãozinho da Mocidade, em depoimento para esta pesquisa, apontou Fernando Pinto, que havia conhecido no início da década de 1980, como uma pessoa ética e íntegra, que tratava com seriedade os compositores, incapaz de beneficiar um ou outro.

Eduardo Gonçalves, designer temático que estreou no carnaval justamente numa equipe que substituiu Fernando Pinto, imediatamente após a morte dele, e deu continuidade ao projeto de desfile da Mocidade para o ano de 1988, relata<sup>29</sup> que, segundo o que as pessoas comentavam, o designer parecia preocupado em conhecer as práticas e atuar nas camadas de produção.

No depoimento de Eduardo Gonçalves, encontramos a seguinte afirmação:

Tem coisas, é..., distintamente emocionantes porque foi no barracão que ele vivenciava muito aquilo, aquele espaço, não é? Quando ele volta pra Mocidade e ele, ele... Literalmente eu acho que a Mocidade compra a cara dele como arte, como artista. E ele frequentava muito casa de presidente de ala, frequentava feijoadas, frequentava festas, lembro de uma... Da ala mil e uma noites, da Lina Jorgete, que ela conta de Fernando várias vezes na (inaudível) dela, vendo o andamento, o acompanhamento das fantasias, na época as fantasias eram feitas pelos presidentes de alas, dentro das casas, né? Que o marido costurava, a irmã costurava, a sobrinha costurava, a filha colava... Fernando, ele vivenciou tudo isso de uma forma visceral ali na Mocidade, entendeu (Depoimento de EDUARDO GONÇALVES, Anexo 1)?

Em outro momento, o depoente citou a entrada de Fernando Pinto no circuito de *High Society*, “onde poucos artistas do carnaval entraram (...). Amigo de Ricardo Amaral, amigo de Guilherme Araújo, ele fazia a decoração do Morro da Urca” (Depoimento de EDUARDO GONÇALVES, Anexo 1).

---

<sup>29</sup> Depoimento de Eduardo Gonçalves, 2020, Anexo A.

Reunindo tais argumentos, é possível apontar Fernando Pinto não só como mediador nas relações existentes no cenário da profissão, como também no diálogo entre diversas linguagens e veículos por onde essas linguagens trafegavam, aproveitando-se das facilidades e particularidades de cada uma delas para complementar sua visão de mundo carnavalizada.

#### **4.4 O designer como produto do seu meio**

Eu vinha com fantasias que não tinham ligação com o que eles estavam acostumados. Usava um material mais barato, mas de maior efeito e a Império sempre gostou de sair luxuosa, com muito ouro. Consegui um meio-termo, uma originalidade suntuosa (FERNANDO PINTO, O Globo 18/02/1973, Caderno de Domingo, p. 2).

Para encerrar este capítulo de maneira a entender esse conjunto de influências que marcaram a carreira de Fernando Pinto, passamos para discutir o processo criativo de figurinos carnavalescos. Iniciamos por apresentar a definição de Cíntia Luderer sobre o assunto, para realizar nossas pontuações:

O processo criativo é um dos principais recursos no desenvolvimento de produtos e cabe aos profissionais da área de criação buscar subsídios para o melhor incremento de seu trabalho, a fim de suprir as constantes necessidades de inovação de seu mercado consumidor. Ele não tem uma única receita, tão pouco acontece de forma linear, mas para que se dê o processo metodológico em design é necessário que haja pesquisa, diálogo criativo, estímulo visual, questionamentos e análise (LUDERER, 2007, p. 43).

Na década de 1980, a cena carnavalesca podia ser dividida em alguns grupos, levando em consideração a categoria “estilo de processos criativos”. Um, composto por Fernando Pamplona, Maria Augusta, Rosa Magalhães e Arlindo Rodrigues, como artistas de base acadêmica. Outra composta por carnavalescos que buscavam linguagens artísticas próprias em enredos não tão ousados como Júlio Matos, Viriato Correia e Oswaldo Jardim.

Havia ainda a produção de enredos mais críticos ao contexto da época, carnavais mais críticos como os de Luís Fernando Reis. E, por fim, dois nomes eram considerados como usuários de processos criativos baseados em narrativas delirantes ou fabulosas: Fernando Pinto e Joãosinho Trinta. O que diferenciava os dois era justamente a linguagem visual e o nível de fabulação com que produziam seus trabalhos.

Joãosinho Trinta tinha predileção por projetar carnavais luxuosos e de carros altos com temáticas que apresentavam releituras de clássicos hibridizados a fatos e realidades brasileiras, inovando nas formas de figurinos e alegorias. De outro lado, Fernando primava por uma estética ligada ao cenário tropical e reflexões que buscariam apresentar enredo e plástica mergulhados em tropicalismo e antropofagismo, com doses de inovação em formas e materialidade.

Joãosinho tinha passado pelo balé clássico, além de ter trabalhado no Salgueiro com Fernando Pamplona, o que o aproximava da “escola academicista”. Fernando, por sua vez, inclinava-se ao oposto: um afastamento proposital de intenções acadêmicas, buscando uma linguagem muito peculiar e proximal ao entendimento que dialogava com o senso comum, com a realidade do espectador que não se preocupava com movimentos artísticos, com linguagens ou com tendências. Era como se produzisse apenas para encantar e divertir ao povão que esperava anualmente pelos sonhos carnavalizados desfilados na avenida.

Quanto à sua prática de pesquisa, existem muitas informações conflitantes a respeito do empenho de Fernando nessa etapa do projeto. Alguns colaboradores entrevistados apontam Fernando como despreocupado, avesso a projetos mais elaborados ou a pesquisas referenciais. Outros, por sua vez, relatam o contrário, mostrando um designer que consultava livros e buscava compor seu trabalho de fabulação com uma base bibliográfica e referencial.

Para ilustrar as divergências que encontramos, primeiramente trazemos a fama de Tiãozinho da Mocidade, em depoimento quando perguntado sobre conhecer algo sobre prática de pesquisa de Fernando Pinto:

É, ele lia muito. Fernando lia muito... Quer dizer, pra ser carnavalesco não pode ser uma pessoa que lê pouco, né? Chegava na casa dele e era cheio de livros, era cheia de informação. Era... A gente... Eu frequentei a casa dele com alguns amigos e, é, era uma casa que tinha livro pra tudo que era lado, e ele (inaudível) se informava (...) Quando ele pegava um enredo ele lia tudo o que tinha a respeito daquele enredo, é pra enriquecer cada vez mais, né? Ele era uma pessoa cuidadosa a esse nível, quer dizer, eu creio que ele não era, não era um carnavalesco de, assim, de... Que era o sonho dele ser carnavalesco, e deu certo. Ele foi e deu certo (Depoimento de TIÃOZINHO DA MOCIDADE, Anexo 2).

Em ocasião posterior, Rita de Cássia<sup>30</sup> que, por muitos anos, foi sua contramestra, revelou, sobre o mesmo tema:

Se eu presenciei alguma parte do processo de criação? É... Pensando nos figurinos, ele lia alguns livros e tal, né? A criação ini..., Mas a criação inicial mesmo vinha... Surgia da mente brilhante que ele tinha, não tem como eu precisar uma coisa dessas (Depoimento de RITA DE CÁSSIA, Anexo 3).

Mais tarde, seu diretor de carnaval<sup>31</sup> à época, Jorge Francisco, vulgo Chiquinho do Babado, quando perguntado<sup>32</sup> sobre a prática de pesquisar seus trabalhos ou se Fernando era autodidata, categoria que alcança a vários profissionais do carnaval, relatou que:

---

<sup>30</sup> Depoimento de Rita de Cássia, 2021, Anexo C.

<sup>31</sup> Diretor de carnaval é uma atribuição ou cargo comum nas escolas de samba. É o responsável por executar e gerenciar a execução do projeto desenvolvido pelo designer temático. É desejável que suma importância que haja um relacionamento em fina sintonia entre esses profissionais, para uma evolução harmônica dos trabalhos.

<sup>32</sup> Depoimento de Jorge Francisco, 2022, Anexo D.

Não... autodidático (sic). Ele não era muito de pesquisa não, ele não gostava muito de pesquisa não, eu também sou autodidático (sic), totalmente... tanto é que quando dava uma doideira nele ninguém podia chegar perto dele, parecia que ele recebia um santo entendeu? (...) Tava criando... E do nada, do nada... As vezes era muito difícil a gente entender o que ele queria... Que, por mais que ele explicasse, a gente não pegava, entendeu (Depoimento de CHIQUINHO DO BABADO, Anexo 4)?

Num segundo momento, Jorge Francisco também trouxe a fala a seguir, que utilizamos para complementar: “Então ele sempre dizia... eu prefiro arriscar com a minha cabeça... então, tudo que ele inventava era da cabeça dele, entendeu? Ele não era muito de pesquisa. Ele sonhava, ele dava as de... As doideiras dele e vinha que vinha” (Depoimento de CHIQUINHO DO BABADO, Anexo 4)!

Como não foram encontrados dados do projeto carnavalesco de 1983 ou depoentes que tivessem participado ativamente dos seus instantes de criação e produção direta, o que podemos apontar é que, embora afastado do referencial direto, o trabalho de Fernando Pinto seguia uma lógica “antropofágica”, que colhia o referencial imagético do senso comum a respeito do ser indígena e o mesclava com os referenciais nacionais e da agremiação, adicionando uma materialidade própria e oriunda das diversas linguagens contemporâneas, pelas quais o designer transitava.

Tudo isso, tomava forma a várias mãos, executado principalmente por uma equipe que compartilhava das mesmas influências, e que ele coordenava, num primeiro momento, em seu ateliê pessoal. Nesse processo de criação em equipe, os depoimentos colhidos nos levaram a perceber que o papel do designer de figurinos é o mesmo lugar da mediação antes apontado, mas que nesta realidade, ora dialoga com seu microcosmo íntimo, ligado às práticas da cultura audiovisual; ora se expande aos demais profissionais que executam seu projeto, abrindo espaço inclusive para a cocriação, conceito que é cada vez mais contemporâneo, conforme afirmou Rita de Cássia em depoimento à pesquisa:

Agora, agora, na criação, na execução do trabalho, sim, a gente fazia parte, né... pois muitas vezes era criado na costura, porque dificilmente tinha figurino, [como era mais conhecido o desenho], riscado assim como um figurino... Era mais assim um rabisco, né... que ele fazia, e quando ele queria explicar uma coisa que a gente não entendia, ele gesticulava assim, com os braços, né... explicando o que é que ele queria. Era mais fácil a gente entender. Uma vez ele desenhou, deixou desenhado na minha mesa uma capa evasê, e no outro dia quando eu cheguei ele disse que não era aquilo. Eu falei “meu filho, o que é que tá errado?” Aí, ele disse o que que ele queria. Ele começou gesticular fazendo umas ondas na parte de baixo, não precisou nem acabar! A gente já entendeu que ele queria uma capa godê. Entendeu como é que era o processo? Era assim que era o processo com ele (Depoimento de RITA DE CÁSSIA, Anexo 3).

Mais tarde, também Jorge Francisco relatou que:

Ele não gostava muito de desenhar, entendeu? Aí sim que entrava o pessoal... entendeu? mais craque nisso, de televisão e tudo mais, ele dizia o que queria, os caras vinham passando até chegar na mão dele. Dali, passava para dentro do barracão, onde o pessoal ia tocar, aonde que eu entrava em realizar, materializar, entendeu? toda a loucura deles. (...) A doideira dele, ele botava no papel. Ele botava no papel. Até porque a doideira dele ia conseguir botar no papel não fosse ele, entendeu? ninguém, ninguém, ninguém, ninguém. Ele é que botava todos os rascunhos no papel, depois as vinham limpando, entendeu? Trazendo para mais uma realidade. Sabe, como quando ele colocou os caciques tudo de terno. Tá o clube de caciques de índios tudo de terno. A cabeça do cara era genial (Depoimento de CHIQUINHO DO BABADO, Anexo 4)!

Por costume, o barracão de uma escola de samba já é um espaço que se apresenta setorizado. Grupos de profissionais de mesma área, acabam por traduzir sua proximidade em um determinado nível de familiaridade e coleguismo, aspectos que vão categorizar tais grupos como turmas ou tribos, cada uma com suas peculiaridades, familiaridades e interesses.

Ainda sobre a produção do desfile, Luderer (2007) aponta que:

Para produzir as 4.000 fantasias, que vestirão os foliões, podemos multiplicar esse número pelo trabalho dos muitos profissionais que se envolvem nesta produção: os chapeleiros, sapateiros, costureiros, bordadeiras, aramistas e aderecistas entre outros, de acordo com a necessidade. O resultado é uma enorme população que se imbrica numa rede que envolve os que usufruem, produzem ou orientam o trabalho. Uma realidade compatível com o espaço urbano e metropolitano do qual elas e o carnavalesco fazem parte (LUDERER, 2007, p. 37).

Na maioria das vezes, cada profissional que chega ao barracão contratado para executar seu projeto, tem por hábito trazer sua equipe de profissionais de confiança. De certa maneira, começamos a experimentar isso desde a chegada de Fernando Pamplona e seus discípulos, conforme apresentamos na contextualização sobre os desfiles, no Capítulo II. Aquela incursão, dada sua importância e acentuada iniciativa, marcou também o diálogo das linguagens do teatro com o carnaval.

Tais aproximações são naturais, de acordo com o hibridismo cultural, levando em conta conceitos tão caros para nossa cultura, como: mestiçagem, miscigenação, mistura de raças. Não se pode estranhar que, tal como a língua, com base em afinidades e congruências, linguagens e traços culturais também se aproximem e ofereçam novas formas híbridas de arte (BURKE, 2006, p. 81). Esse hibridismo, além de alicerçar sua identidade, fomentou sua intenção de explorar uma materialidade própria para o carnaval, fruto dos diálogos de suas produções em outras modalidades audiovisuais, possibilitando experimentações e a exploração de materiais que ainda não tinham sido vistos em figurinos e em alegorias, algo que agora entendemos também facilitado pela formação de uma equipe também multidisciplinar, conforme já citado anteriormente, que acabou indo trabalhar num ateliê que o artista dispunha no centro da cidade

do Rio de Janeiro, onde confeccionava seus projetos. Ponto importante para começarmos a entender a materialidade que Fernando trouxe para o espetáculo, foi o depoimento que Eduardo Gonçalves deu a seguir:

Alguns presidentes de ala que eu conversei e relataram a questão da... dessa associação dele como artista figurinista tão criativo, de implantar nas fantasias coisas que a gente não via em outras escolas de samba, né? Como tachas, ilhoses, argolas, o próprio courvin... Você não via! Você via lamê... você via renda... você via... Agora plástico, tachas, ilhoses, courvin, né? (...) (Depoimento de EDUARDO GONÇALVES, Anexo 1).

Também em depoimento, a contramestre de Fernando Pinto, Rita de Cássia também se referiu às diversas atividades para além do carnaval, exercidas naquele local: “

Aí me convidou pra fazer assim um trabalho fora. Eu nem hesitei, eu fui! Ele alugou uma sala ali na Senhor do Passos, 105... montou um ateliê e me deixou como responsável do espaço. Fizemos vários trabalhos ali. Ele fez trabalho pra televisão, ele fez pra grupo, pra amigos, teatro, ele gravou disco... Ali, ele fez um monte de coisa, né?(...). (Depoimento de RITA DE CÁSSIA, Anexo 3).

A respeito das peculiaridades sobre como a folia trata sua materialidade, é mais uma vez Helenise Guimarães (1992) que nos alicerça para tratar do assunto, demonstrando a vanguarda de seu estudo, apontando a busca de Fernando Pinto por uma materialidade alternativa, perseguida pelos carnavalescos ou designers temáticos como parte de suas identidades plásticas e visuais:

Materiais alternativos, no contexto das Escolas de Samba, são aqueles que tem a sua forma e função revertida para a utilização técnica no carnaval. Não constituem materiais especificamente produzidos pela indústria para a confecção de fantasias, adereções e alegorias, sendo escolhidos através de observação e experimentação pelos resultados que produzem (GUIMARÃES, 1992, p. 84).

No caso de Fernando Pinto, essa busca por novos materiais se mostrou mais intensa em seus últimos desfiles, nos quais passou também a determinar certa exclusividade para seus projetos, buscando inclusive imprimir estampas exclusivas para seus figurinos, trabalhadas artesanalmente, conforme relatou Eduardo Gonçalves:

Se você pegar a própria camisa que ele desfila em Tupinicópolis, o tecido era o mesmo que o te... Era o mesmo tecido da camisa da bateria, era o mesmo da camisa lá da bateria, né? e é um tecido todo trabalhado, com aplicação de *richelieu*, depois eu tive oportunidade de ver esse tecido lá no barracão, alguns tecidos que ele mesmo fazia, e ele... ele era uma pessoa que criava, né? Eu acho que é um artista de processo... João [Trinta] também tinha muito isso, de processo de não usar o que a maioria dos artistas usam (Depoimento de EDUARDO GONÇALVES, Anexo 1).

No decorrer da pesquisa e em nossas revisões bibliográficas, um dado que ficou claro foi que o apontamento da similaridade entre o fazer do carnavalesco e as práticas de um designer não é um fato recente. Ainda que tenhamos aqui utilizado o termo designer temático, que Cláudio Almeida cunhou em 2020, Helenise Guimarães (1992) já havia reconhecido tais diálogos, e ainda que não tenha categorizado os profissionais cujas práticas revelou como designers, entendemos que isso foi devido às resistências existentes da época de seu estudo na própria academia, no início dos anos 1990.

Mas sua pesquisa contribuiu para entendermos Fernando Pinto, profissional criador de desfiles carnavalescos, como um designer abraçado pela aura contemporânea na sua passagem pela cena audiovisual e, também, como capaz de estabelecer diálogos e transversalidades entre uma série de referências, linguagens e movimentos culturais.

Fernando Pinto aos poucos implementou não só uma nova estética no carnaval, mas uma maneira de rejuvenescer e repaginar as intenções do movimento tropicalista através de sua criação carnavalesca.

Sobre isso, ao estabelecer um entendimento sobre os conjuntos plásticos que adentraram os anos 1980, Helenise Guimarães (1992) apontou três escolas: uma proveniente de Arlindo Rodrigues, a Escola da Forma “caracterizado pelo absoluto cuidado com a ‘forma’, seja ela individualizada (...) seja pelo conjunto que configura a totalização dos desfiles por ele criados (GUIMARÃES, 1992, p. 193). Uma outra, proveniente de Joãozinho Trinta, a Escola da Aparência, onde a “improvisação de elementos decorativos através do uso de materiais remodelados” (GUIMARÃES, 1992, p. 193), que traziam uma aparência de riqueza e luxo numa ressignificação de forma e função. Já a terceira escola, a Escola do Conteúdo, era aquela proveniente do trabalho de Fernando Pinto. Da efervescência cultural recifense para o caldeirão de desbunde e tropicalismo, passando pelo teatro, espetáculos e televisão, o designer terminou marcando para sempre o desfile das escolas de samba, que ainda hoje nos permite encontrar em um ou outro artista, o toque tropicalista inspirado no designer e em sua obra, ainda que ele não tenha deixado discípulos diretos, como é comum acontecer nos bastidores do espetáculo. Helenise Guimarães (1992) apontou que:

... a capacidade de estilização da forma, conjugando informações diversas para uma solução que ultrapassasse a forma privilegiando a própria mensagem, foi uma característica de seu trabalho que se confirmou na década de [19]80, nos carnavais da Mocidade Independente de Padre Miguel. Este trabalho estilizado da forma faz com que a plasticidade do carnaval de Fernando Pinto não se detenha em detalhes ou sofisticação era gerada no uso dos materiais, explorando, menos a forma trabalhada do que o resultado de sua composição, Fernando Pinto realizou carnavais de extrema leveza e grande impacto GUIMARÃES, 1992, p. 192).

Não seria demais apontar que Fernando era arredo ao saber acadêmico como algo instituído no desfile. Não por discordar do conhecimento trazido pelos profissionais oriundos da Escola de Belas Artes, mas por pensar o carnaval mais ligado a um fazer mais próximo do povo, da realidade das comunidades, até mesmo mais artesanal e embebido na manifestação do pensamento crítico. Quando perguntado sobre substituir Arlindo Rodrigues, que embora não fosse um profissional da Escola de Belas Artes possuía uma linha de enredos mais ligados à temas acadêmicos e elaborados com base em uma bibliografia mais sofisticada, Fernando respondia com sua usual sinceridade para falar de sua maneira de fazer carnaval:

Eu acho que é responsabilidade. Agora, eu quando, eu, Arlindo é uma pessoa que eu gosto, inclusive me telefonou e lá, lá, lá...eu acho que a responsabilidade maior é substituir uma escola que ganhou em primeiro lugar, do que substituir o Arlindo, porque o Arlindo tem um trabalho excelente mas, não tem nada a ver com o que eu faço. Então minha responsabilidade é fazer o carnaval pra Mocidade Independente (FERNANDO PINTO, Youtube 27/08/2016),

Também Eduardo Gonçalves incrementa a discussão quando relata sobre carnavalescos mais críticos e sobre aqueles mais “eruditos”, depois de exemplificar Rosa Magalhães como erudita:

É que eu acho que como ela tem a academia, isso é verdade, né, gente? A pessoa que conclui a academia, faz o mestrado, estuda... enfim, tem essa propriedade, obviamente (inaudível) pode falar isso de uma forma, até pra ela, mais nítida e pro público, fica subentendido. Agora o Fernando, como ele é muito autodidata, como ele é muito instintivo, inaudível) era criado... Acho que pro Arlindo teve isso... Eu conversando com o Ricardo que fez o (inaudível) que Arlindo era intuitivo. E eu acho, concordo, Fernando, também... Eles não tinham a explicação técnica, nem embasamento acadêmico, a arte do Fernando, de enredo, só você pegando os sambas de enredo, dos compositores, ele tinha uma linguagem direta com os compositores, sabe? Os compositores entendiam aquilo imediatamente, né, porque (Depoimento de EDUARDO GONÇALVES, Anexo 1)...

Do caldeirão recifense à cena urbana carioca, dos espetáculos mambembes à ribalta internacional, do tropicalismo ao desbunde, Fernando Pinto foi resultado de seus espaços e sua contribuição para a festa momesca era uma resposta a todos os diálogos que ali experimentou, nos quais misturou materiais e linguagens às suas práticas, entrelaçando comportamentos e saberes.

Assim, tentar desvendar Fernando Pinto nos fez caminhar por uma colcha de retalhos costurada por diálogos e transversalidades, cujo resultado é um projeto de design carregado de hibridismo, não só para ser desfilado na avenida por uma escola de samba, mas que também o capacitou no diálogo das práticas projetuais dos carnavalescos com as outras formas de

linguagem artística, como quando atuou na montagem de espetáculos, exposições e festas pela cidade.

## 5. FAZER PROJETUAL BASEADO NA PESQUISA

O Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD/EBA/UFRJ se configura em caráter prático-teórico, com relação ao trabalho final dos estudantes. Isso significa que, além da pesquisa escrita, é parte da apresentação final dos trabalhos a elaboração de um elemento que caracterize a experimentação prática alinhada à pesquisa.

Em nosso projeto, propusemos que, a partir das conclusões alcançadas com a investigação do processo criativo sobre o qual nos debruçamos, baseado nos croquis projetados por Fernando Pinto para o desfile do enredo “Como era verde o meu Xingu”, de 1983, na GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, intencionávamos fazer uma nova leitura de um indígena carnavalesco, mesclando as referências utilizadas pelo próprio Fernando Pinto. Assim, pensamos na elaboração, configuração e execução de um figurino carnavalesco, dessa vez criado por nós, mas impregnado com as imagens plásticas dos indígenas do Xingu imaginado por Fernando Pinto.

Essa construção poderia ser efetuada levando em consideração duas hipóteses. Uma primeira, tratada como uma reprodução o mais fiel possível, com base nas mesmas indicações do designer, mas se utilizando materiais contemporâneos, por conta dos quarenta anos passados desde o desfile. A segunda hipótese seria a elaboração de um novo projeto, com referenciais que remetessem diretamente ao Xingu, com materialidade e proporção contemporâneas, o que alcançaria o patamar monumental, de homenagem tanto ao Designer, como aos nossos objetos de pesquisa.

Antes dessa decisão ser fechada em conjunto com a banca de avaliação responsável pela qualificação da pesquisa, houve ainda um exercício de projeto e execução proposto na disciplina Design, Matéria e Produto, cursada no primeiro semestre do mestrado, ministrada pela professora Ana Karla Freire.

Dada nossa experiência como designer temático e designer de figurinos no carnaval carioca, em um primeiro momento tais preocupações foram anestesiadas pela certeza de que, de certa maneira, estávamos “pisando em lugar seguro”, por nos considerarmos sabedores de métodos de execução que nos garantiria alcançar tais objetivos sem percalços. Mas, hoje, podemos dizer que cada certeza deste momento inicial foi derrubada por uma série de dúvidas e desconstruções, importantes de tal forma que não foi mais possível pensar em um figurino, sem ter executado o outro.

Assim, dois construtos acabaram sendo executados com base no cenário carnavalesco e crítico que Fernando Pinto nos trouxe. E são essas construções e reflexões que estão aqui presentes, que apresentamos como registro prático, alinhado com a pesquisa investigativa.

### **5.1 Kamukuaká Contemporâneo – Uma experimentação em Design**

Produzir um artefato antes da proposta final contida no projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD/EBA/UFRJ, como colocado anteriormente, partiu de uma provocação sobre opções de materialidade, adquirida na disciplina Design, Matéria e Produto, do mesmo programa, conduzida pela professora Ana Karla Freire que, utilizando como base o artigo a respeito de outro exemplo de experimentação nessa disciplina. Esse artigo foi escrito em conjunto com Anielizabeth Cruz e indicou sua busca em promover: “(...) por meio da ideia de *handmade*, um entendimento dos métodos criativos do design com suporte na experimentação material, entendendo e analisando o designer enquanto produtor de cultura material a partir de experimentações autorais” (CRUZ & OLIVEIRA, 2021, p. 6).

A opção por construir um figurino carnavalesco foi uma escolha alinhada ao nosso objeto de estudo e visava possibilitar, primeiramente, nossa participação na VII Bienal da EBA/UFRJ, cujo tema em 2021 teve como mote a ideia de “Mutações”. A Escola organiza essa exposição a cada dois anos, buscando reunir jovens artistas e designers (Área de Artes e Design) com a participação de alunos dos diversos cursos de graduação e pós-graduação. É sempre uma oportunidade desses estudantes mostrarem seus trabalhos, linhas de criação e pesquisa.

No caso do PPGD, em que o resultado da pesquisa acadêmica deve contemplar uma parte prática, aproveitamos a oportunidade de produzirmos um artefato relacionado à pesquisa. Nesse sentido, a experiência comportou-se como uma espécie de protótipo que demonstramos nesse subcapítulo, para depois desenvolver uma versão definitiva e completa, como parte prática de nossa pesquisa.

A partir disso, algumas reflexões foram propostas para adequar o processo a um diálogo tanto com a linha de pesquisa, quanto com nosso projeto de pesquisa. Outras contribuições surgiram das disciplinas que fomentaram preocupações em perseguir tentativas de percepção e imaginação que buscassem resultado que justificasse o tema “Mutações” e fizesse diálogos com o figurino carnavalesco e algumas ressignificações contemporâneas.

O processo também foi orientado e acompanhado pelo professor Madson Oliveira, orientador dessa pesquisa, primeiramente denominada “Os figurinos carnavalescos de

Fernando Pinto, no enredo ‘Como era verde o meu Xingu’ – Um estudo sob a ótica projetual do Design”, de onde partiu o diálogo inicial com a obra.

De início, pensamos efetuar uma construção de figurino baseado em um dos croquis de Fernando Pinto, na qual seguiríamos algumas possibilidades: a) projetar uma leitura fiel de um dos três croquis pesquisados, com materiais modernos; b) fazer uma releitura, a partir das referências estudadas nessa pesquisa ou c) refazer um dos três figurinos, tentando manter a fidelidade ao desenho e aos materiais.

Como técnica criativa, a professora Ana Karla estimulou o desenvolvimento de um primeiro *brainstorm*, de onde surgiram dois mapas mentais para entendermos o processo. Assim, a partir de palavras-chave e conceitos que já estariam embarcados na nossa pesquisa construímos um primeiro mapa mental, apresentado na Figura 15 a seguir:

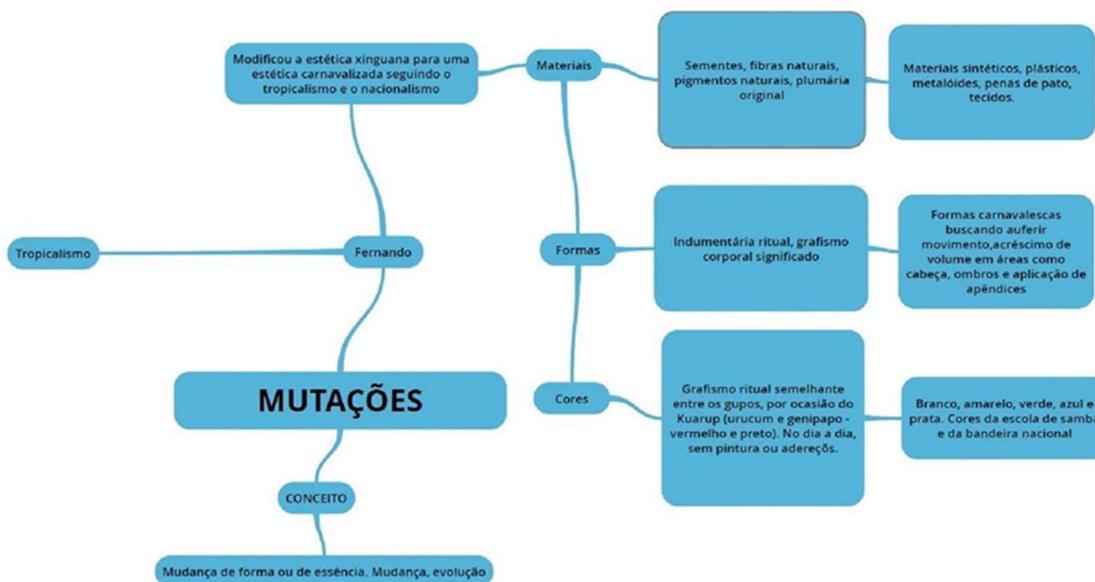


Figura 95 - Mapa mental 1  
Fonte: Acervo pessoal

Enquanto a Figura 15 mostrava uma forma clássica de organização de ideias, por meio de um fluxo de palavras e ações, o segundo foi delineado, numa versão menos sisuda ou mais adaptada à prática carnavalesca, com uma liberdade poética que trouxesse inclusive elementos visuais mais identificados com a ideia, demonstrado na Figura 16:



Figura 16 - Mapa mental 2  
 Fonte: Acervo pessoal

Assim, pareceu-nos inicialmente que o desafio se resumiria a seguir o mapa, promovendo uma adaptação de estilos artísticos e materiais mais contemporâneos. Porém, a profa. Ana Karla optou por provocar a construção de um conceito novo, utilizando como delimitação criativa a materialidade desafiadora do papel.

A proposta da professora, num primeiro momento, funcionou como uma demanda profissional, na qual não temos ideia de onde pretendemos chegar, nem os primeiros passos. Além disso, a falta de domínio do papel e a conhecida efemeridade dos figurinos carnavalescos nos assustaram de início, mas nos foi sugerido fazer uma primeira experimentação num formato menor, produzindo um figurino miniaturizado que vestisse uma boneca como modelo-base. No entanto, diante do desafio, oferecemos como resposta a proposta de criar um figurino em tamanho natural, capaz de vestir um manequim e que oferecesse a realidade de um construto possível de ser realmente desfilado.

A pesquisa de referencial dentro do processo de criação originado por Fernando Pinto nos empurrou para as lendas xinguanas, buscando adequar o projeto a uma possível aproximação ao enredo de Fernando Pinto.

Acabamos por conhecer a lenda de Kamukuaká que, para os Waurá, era um espírito guerreiro, surgido muito antes do mundo existir em sua configuração que conhecemos, sobretudo antes da criação dos homens.

Entre os povos do Alto Xingú, Kamukuaká teria sido um grande chefe que enfrentou a ira de Kãma, o sol, que tomou a forma de gente e morava num buraco situado no rio Batovi, na margem oposta do lugar onde fica a caverna. A história relata que Kãma, com inveja da beleza e força de Kamukuaká, decidiu acabar com ele flechando as suas orelhas e as dos outros índios. Depois disso, o líder foi levado para a caverna, onde ficou por duas semanas com seu povo. Kãma resolveu prender a todos e ordenou que periquitos os comessem. Kamukuaká teria usado de esperteza e deu comida aos pássaros, pedindo em troca que eles abrissem um buraco das paredes da caverna. Logo depois, o chefe e seu povo conseguiram se libertar por esta abertura.

A partir disso, concebemos um projeto de figurino carnavalesco para um desfile imaginário. Uma resposta contemporânea na qual Kamukuaká se transmutasse em um ser contemporâneo, conhecedor do que se pensa sobre o Alto Xingú. Porém, esse indígena seria detentor da legitimidade de sua cultura e sabedor da contribuição dos povos indígenas para a construção do país, caçando todos os que ainda insistem em desrespeitar e não reconhecer o direito indígena no seu solo original. Nesse sentido, o nosso caçador resgata simbolicamente a mensagem enviada por Fernando Pinto, de 1983, referente à importância da preservação do meio ambiente, em especial o Parque Nacional do Xingu e seus povos.

Finalmente, as preocupações aqui elencadas tentam resguardar os dois primeiros elementos do trinômio forma / funcionalidade / materialidade, com o qual costuma-se orientar um projeto em Design na construção de um artefato. Definidos então o significado e a composição das peças e referências, assim como a utilização do figurino, nos resta tecer os argumentos sobre a materialidade, como a seguir.

#### 5.1.1 A Materialidade: o papel

Para um designer de figurinos carnavalescos, a ideia de utilizar papel não é de todo absurda. Nos primeiros anos dos desfiles carnavalescos, esse composto fibroso serviu como sustentação de vestíveis, mais tarde sendo substituído por armações de arame. Também havia técnicas de tingimento efetuadas a partir de papel crepom, com transferência da cor por meio líquido, quase sempre realizado com a diluição do corante em água. O papel também é base para desenhos de croquis, projetos de alegoria, empastelamento de esculturas, forração de interiores etc. Além disso, podem ser impressos em papel motivos e ilustrações que se transformam em adereços para os figurinos, que podem ser impermeabilizados para resistir à chuva. São inúmeras as aplicações possíveis utilizando o papel.

Em seu artigo escrito em parceria com Anielizabeth Cruz, Ana Karla Freire pontuou que: “O papel, recurso amplamente utilizado por designers e artistas na produção de suas obras, [e] foi adotado no sentido de propor uma reflexão sobre suas diferentes propriedades e capacidade de se transmutar e conter significados na composição de objetos diversos” (CRUZ & OLIVEIRA, 2021, p. 5). Assim, ficou decidido que o papel seria o material em comum utilizado por todos, para propor um projeto criativo, mesmo que esta fosse uma limitação.

Nosso estranhamento inicial passou pelos receios na execução do figurino e nos desafios de experimentação que essa utilização viria a apresentar, pela falta de intimidade com o material e pela expectativa de responder à altura das exigências do PPGD e da exposição, quando colocaríamos em xeque nossa capacidade, enquanto designers. A primeira ação seria preciso desenvolver um croqui viável, tentando reproduzir as formas usuais do universo carnavalesco referente do figurino e ao adereçamento, simulando os efeitos da festa utilizando o papel como matéria-prima principal.

Depois dessa primeira fase, é necessário pensar na seleção de tipos de papel para cada etapa e, por fim, a escolha das cores possíveis de serem aplicadas, para dar vida a um figurino que representasse as cores da Mocidade Independente de Padre Miguel, verde e branco, agremiação original do projeto desenvolvido por Fernando Pinto, como inspiração.

Como sugestão provocativa, a profa. Ana Karla Freire nos ofereceu como referência o livro *Texturas em papel: técnicas de design de superfícies* (2017), de Paul Jackson, do qual partimos para experimentar novas texturas, a fim de apresentar soluções de adereçamento para além daquelas comumente encontradas no meio carnavalesco.

Então, nosso trabalho se orientou numa pesquisa de diversos tipos de papel e experimentação de novas possibilidades de uso para cada um deles. Num primeiro momento, essa utilização se prendeu às necessidades de manipulação e estruturação, separando o material por texturas e gramaturas. A partir desse ponto, o projeto começou a interagir com o mote da exposição, a mutação, considerando a materialidade do papel, elemento estranho à contemporaneidade do carnaval, que nos obrigou a abandonar o lugar de conforto para propor outras texturas, novas possibilidades e processos ainda inéditos, dialogando com a linguagem carnavalesca.

Buscamos por variados beneficiamentos, como: trançados, dobraduras, emaranhados, amassamentos, capitonês, além de outros tipos convencionais e comercializados, como: forminhas para doces de festas e papéis picotados para embalagem de balas, uma vez que a proposta desse figurino carnavalesco deveria preocupar-se com a reprodução dos protótipos e

toda a peculiaridade de uma linha de produção de artefatos que devem obedecer a um tempo de execução, facilidade de logística e de custos próprios, sem é claro, esquecer também o importante cuidado com a ergonomia e conforto de um desfilante.

#### 5.1.2 A cor-mutação: ausência ou pregnância?

Também quando da definição do projeto, a escolha da paleta cromática nos levou a pensar nas cores próximas aos desenhos feitos por Fernando Pinto, que remetiam à brasilidade e à bandeira da Mocidade (verde, amarelo, azul e branco). Mas, durante as reuniões de alinhamento, os professores envolvidos sugeriram também que partíssemos em uma direção diferente, nos adaptando ao tema da Bienal.

As primeiras reflexões levaram pelo predomínio de uma só cor, o efeito monocromático pode causar impacto e direcionar o olhar do espectador. Nesse caso, o verde seria uma boa possibilidade, pois é comum à Mocidade e à bandeira brasileira. Depois, pensamos em manter as características naturais do papel cru, rico em tonalidades, que nos proporcionaria também certa continuidade pela manutenção de um só tom cromático. Num terceiro momento, a profa. Ana Karla Freire sugeriu a aplicação de respingos multicoloridos, para dialogar com a riqueza de cores da festa momesca. Mas, a diversidade de texturas aplicadas às peças acabava por prejudicar a incidência de gotas gravitacionais e a formação de manchas que oferecessem uma qualidade visual e artística mínimas.

Então, permanecemos com a ideia de utilizar apenas a cor oferecida pelo material, em escalas próximas do branco e do cru. Assim, a mutação necessária alcançaria a linguagem policromática do carnaval e se transmutaria na utilização da pregnância do branco, buscando diversidade de texturas, gramaturas e processos, a mais diversa nuance de tons da cor, em direção ao potente trabalho de Fernando Pinto, que revolucionou a materialidade dos desfiles de carnaval na década de 1980.

Também estaria alinhada nessa opção, a ausência do colorido carnavalesco que o momento de tristeza nos forçava a pensar, diante da tragédia pandêmica de Covid-19 e da suspensão da festa carnavalesca no ano de 2020, período em que foi gestado o projeto apresentado na VIII Bienal da EBA.

#### 5.1.3 O croqui para Kamukuaká Contemporâneo

Como colocado anteriormente, por Cláudio Almeida (2020) sobre as etapas de construção de um projeto de figurino carnavalesco, o desenho do croqui precede a pesquisa

imagética e um exercício de colagem capaz de reunir as informações em uma ou mais pranchas e possibilitar a reflexão sobre a utilização das referências e a forma como vão contribuir para a leitura.

Mas ao iniciarmos esta pesquisa, desde sua fase embrionária na bolsa de iniciação científica e artística (PIBIAC), já estávamos familiarizados por um sem-número de referências iconográficas, o que nos fez descartar essa etapa, pelo menos de maneira a executar a colagem em prancha física, pois as reflexões necessárias a iniciar o desenho já aconteciam em nossa fabulação, de onde originou o traço abaixo, na Figura 17:



Figura 17 - Primeiro croqui para o figurino Kamukuaká Contemporâneo  
Fonte: Acervo pessoal

Então, para desenhar o croqui, nos baseamos no mito do guerreiro xinguano e o que seriam suas vestes de batalha para atender ao chamado de luta no século XXI, dotado de tecnologia e conhecedor de todos os diálogos possíveis com a contemporaneidade.

Seria necessário perseguir a leitura objetiva, a partir das ideias de representação existentes no senso comum, tanto para a imagem de um indígena, quanto para a noção de tecnologia moderna, beligerante.

Em paralelo, as peças deveriam possuir leveza de modo a possibilitar um desfile confortável se fosse utilizado para tal, com formas compactas e com poucos componentes e adereços, mas mantendo sobretudo a linguagem carnavalesca, trazendo para o figurino todos os elementos necessários a um diálogo com o espectador da exposição sobre quais eram os universos e questões consideradas naquela obra.

Orientados por esse desenho, começamos a pesquisar sobre a construção das formas de maneira a esquecer a lógica de reprodução em série e da necessidade de uma certa resistência necessária para guarda e transporte das peças, até o momento do desfile que muitas vezes requer a utilização de estruturas em arames, no meio carnavalesco.

Diante de uma série de dúvidas e da necessidade de fazer experimentações, decidimos por não engessar a visão do croqui à orientação estética da obra, como aconteceria normalmente, mas sim do contexto de construção e descobertas que se descortinava, no qual o papel como materialidade, poeticamente, iria orientar as formas de acordo com suas limitações e peculiaridades, e abraçar os significados que o construto também poderia embarcar como resultado das experimentações futuras.

Outro fator importante para o resultado foi a dificuldade em encontrar materiais disponíveis, por estarmos em plena pandemia e em lugar afastado dos grandes centros, na cidade de Saquarema, no Rio de Janeiro.

Muitas vezes, foi necessário substituir nossas escolhas por conta da dificuldade de entrega que as lojas sofriam, dado o isolamento compulsório e a falta de mão-de-obra nas indústrias. A cada nova substituição, analisávamos a necessidade de realização de testes, principalmente aqueles que demonstrariam como o adesivo utilizado iria reagir com esse ou aquele tipo ou qualidade de papel, principalmente no que diz respeito à alteração da cor ou da textura originais, inclusive com a passagem de tempo entre sua construção e a finalização da exposição, ainda que alguma alteração fosse aceitável por estar abarcada pelo tema da exposição, Mutações.

Refletindo sobre todas as etapas do processo de criação e execução, podemos dizer que chegamos ao croqui abaixo, Figura 18, sendo esse um desenho daquilo que resultou a partir da orientação visual do primeiro croqui e do diálogo dessa orientação com as práticas e processos experimentados na construção.



Figura 18 – Desenho do figurino Kamukuaká Contemporâneo  
Fonte: Acervo pessoal

#### 5.1.4 Os processos de construção do figurino

A decisão sobre o tamanho ideal para a obra precedeu às etapas de construção. Inicialmente, como projeto para a mostra, a profa. Ana Karla Freire sugeriu a confecção de um protótipo que poderia ser fotografado e apostado à ficha de inscrição no concurso que possibilitaria a participação na VIII Bienal da EBA.

Porém, dois fatores foram importantes para decidir sobre a utilização do formato em tamanho natural: a) o primeiro, diz respeito à falta de fidelidade na produção em escala de decoração do figurino, o que poderia prejudicar a avaliação da peça, uma vez que a decoração utilizada nesse tipo de figurino muitas vezes encontra sua riqueza na reprodução de peças muito pequenas, dispostas em conjunto; b) O segundo ponto remete justamente ao trabalho de se tentar alcançar tal fidelidade, sendo mais prático e nem tão mais custoso já produzir uma peça final.

Somado a isso, utilizar o tempo de execução passaria a ser maior, uma vez que o mesmo projeto iria se estender até o dia da Mostra.

Para além das questões práticas, também havia pontos de reflexão que ajudaram na decisão de fazer a peça em tamanho em escala real: a imponência do figurino em tamanho natural (em um manequim de 1,80 m de altura) e que são inerentes à riqueza de detalhamento em um figurino de carnaval, além da força estética de um construto carnavalesco, fora de seu espaço comum. Ainda assim, é necessário apontar que não existe uma configuração padrão para os figurinos e que num mesmo grupo, representações de um mesmo tema podem oferecer figurinos leves, pesados, altos, baixos, com adereços de mão ou não, com sustentação em ferro ou vime, e um sem-número de diferenças.

Nessa proposta, escolhemos um figurino leve, confortável e de custo baixo, com utilização de materiais recicláveis, pedraria em resina, penas naturais e penas falsas, papel paraná, tecidos de forração e decoração de custo baixo e materiais que estavam presentes em setores de liquidação das lojas onde visitamos. Um ou outro item não permite esse tipo de pesquisa, como a pelúcia, que, para atender a determinadas exigências de padrão, só são encontradas em lojas especializadas; e as ferragens, que demandam, antes do custo, a qualidade de execução, o que envolve o tipo de arame e de solda utilizados, para que a estrutura não desmonte, nem deforme com facilidade.

Se tivesse existido no contexto de um desfile, o figurino carnavalesco seria parte de um todo, com a função de oferecer leitura sobre determinada parte do enredo de maneira clara e didática. Logo, a potência de cada roupa seria diluída na potência de apresentação de um conjunto compacto em evolução. Também em desfile, um espectador comum conheceria o figurino sentado na arquibancada do Sambódromo, a pelo menos vinte metros da avenida, ou pela televisão. Nessas ocasiões, não seria capaz de experimentar a proporção do vestível sobre o corpo, em exposição, não só a proporção real seria percebida, como o detalhamento das peças e o trabalho envolvido na execução delas. Some-se a isso a curiosidade de verificar um figurino executado em papel.

A continuidade do processo de execução do figurino envolveu outras questões que envolviam de certa forma a linguagem poética visual e as relações de significação que existiriam, a partir das peças projetadas e executadas com o contexto do mito original e de todo o contexto de leitura objetivada com aquele realmente alcançado pelo figurino prontificado.

Foi confeccionado um calçado estruturado em tecido com solado em borracha do tipo EVA, adereçado com simulacros de ramos, folhas e flores, como origem a tudo que a natureza reuniu para dar vida à armadura, conforme Figura 19.



Figura 19 - Etapas de produção do calçado e seus adereços  
Fonte: Acervo pessoal

A partir do calçado, pelas pernas, foram pensados galhos e ramos que continuavam a subir pela armadura, mantendo a continuidade de formas orgânicas e com referência aos elementos naturais existentes na cultura dos povos indígenas, como fibras trançadas e outros elementos de cestaria. Na figura 20 abaixo, é possível observar a construção dos galhos com papel de seda molhado em cola branca e álcool, modelados sobre uma base de papel seda seco. À esquerda, a base já recortada no formato desejado.



Figura 20 - Montagem de base dos ramos de papel  
Fonte: Acervo pessoal

Para sustentação desses simulacros de ramos, foi confeccionado um conjunto de peças em tule de armação branco, constituído por calça, blusa e manga comprida presa à blusa por abotoadura. Na Figura 21 abaixo, é possível verificar detalhes das etapas de modelagem, corte e acabamento das peças.



Figura 21 - Etapas de modelagem e montagem de blusa, mangas e calça  
Fonte: Acervo pessoal

Para a cintura, foi confeccionado um cinto apensado a uma tanga, também com formato e adereços que remetesse à cestaria, cujos detalhes iniciais estão na Figura 22, abaixo, mostrando a cobertura em forminhas quadradas, contornado em franjas de papel de seda e

tranças em papel crepom, numa referência aos torçais, que são chamados de samuelitos, pelo designer de figurinos Samuel Abrantes, que criou artefatos reaproveitando tecidos.



Figura 22 - Detalhes do cinto adereçado  
Fonte: Acervo pessoal

Em seguida, na Figura 23 abaixo, podemos verificar outros detalhes que complementaram à execução do cinto. Pendente ao cinto, além das partes da tanga, um cesto comporta um simulacro de livro, com o título “O Bom Selvagem”, cujo intuito era simbolizar que Kamukuaká conhecia a ideia equivocada que este fazia dos povos floresta de todo o mundo.

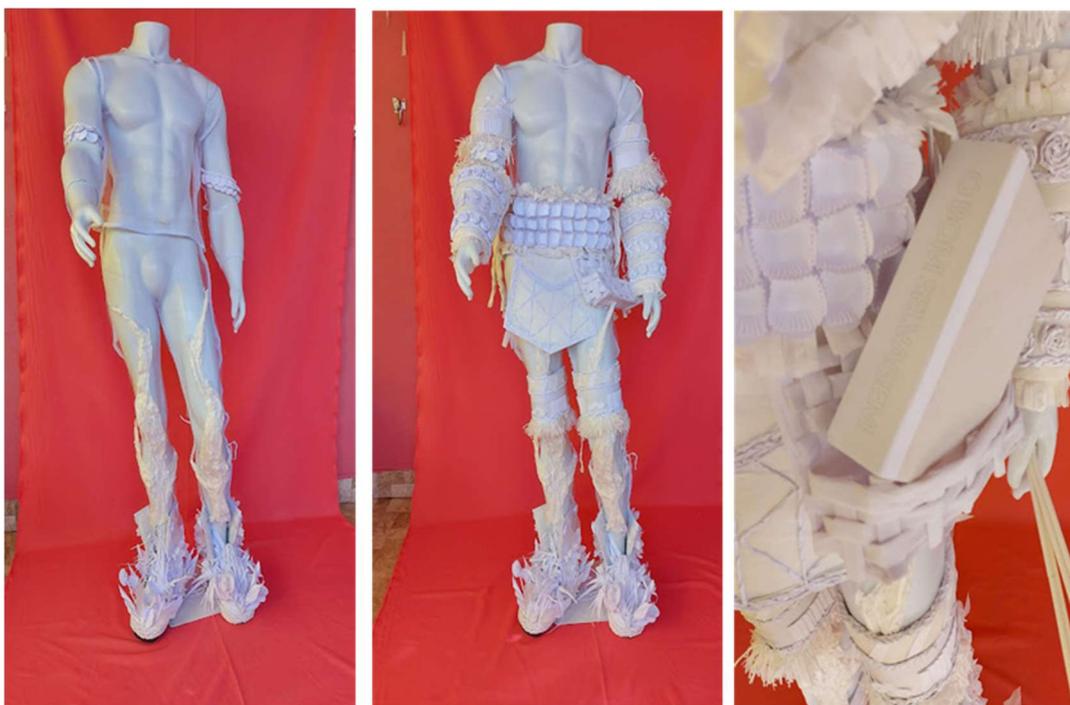


Figura 23 – Coletânea de detalhes do conjunto de cinto, calçado e roupa de sustentação adereçados  
Fonte: Acervo pessoal

Sobre o tronco, foi pousada uma gola, cuja forma remetia a armaduras de batalha modernas, mas mantendo as texturas próximas às cascas de árvores e fibras naturais.

Conforme pode ser notado na Figura 24 a seguir, a peça foi modelada usando papel pardo e cortada em papel paraná, em duas partes, frente e costas, conforme pode ser observado nas duas primeiras imagens.

Mais tarde unidas por uma peça onde se apoiariam nos ombros. Na imagem a seguir, demonstramos a forração em papel alumínio que posteriormente foi sobreposta por papel vegetal. Já a última imagem, revela detalhes das peças criadas para contornar a gola, construídas também em papel paraná, recebendo forração em papel crepom liso.



Figura 24 - Etapas de produção da estrutura de ombro/peitoral  
Fonte: Acervo pessoal

Na Figura 25 a seguir, estão demonstradas outras etapas de continuidade da montagem da gola. Em sentido horário, a primeira imagem remete à forração em papel crepom branco e a aposição de franjas cortadas em sobras retiradas dos papéis de seda comumente utilizados para embalar balas, cujas partes picotadas foram reservadas para a montagem da peruca.

Na imagem à direita, aparecem detalhes da construção das placas de peitoral aplicadas sobre a gola, confeccionadas em papel paraná, forradas em papel crepom e margeadas com tranças de papel sulfite. As placas foram ladeadas por duas peças redondas construídas com papel sulfite trançado, pousadas sobre duas camadas de flores recortadas em papel manteiga.

Abaixo, à esquerda, a imagem da parte de trás da gola, que recebeu a mesma forração e adereçamento, com detalhe para a aplicação de uma placa de fecho tipo velcro, utilizada para

fixar o resplendor. Também duas peças redondas construídas com sulfite trançado e pousadas sobre duas camadas de flores recortadas em papel manteiga foram adereçadas nas laterais.

Na última imagem, à direita, detalhes da construção do resplendor com canudos de papel, colados sobre uma base em prato de papel laminado prata, de 40 centímetros, mais tarde adereçada e onde foi pousada uma fotografia de Fernando Pinto, em sua homenagem, com os dizeres *Valeu, Fernando!*

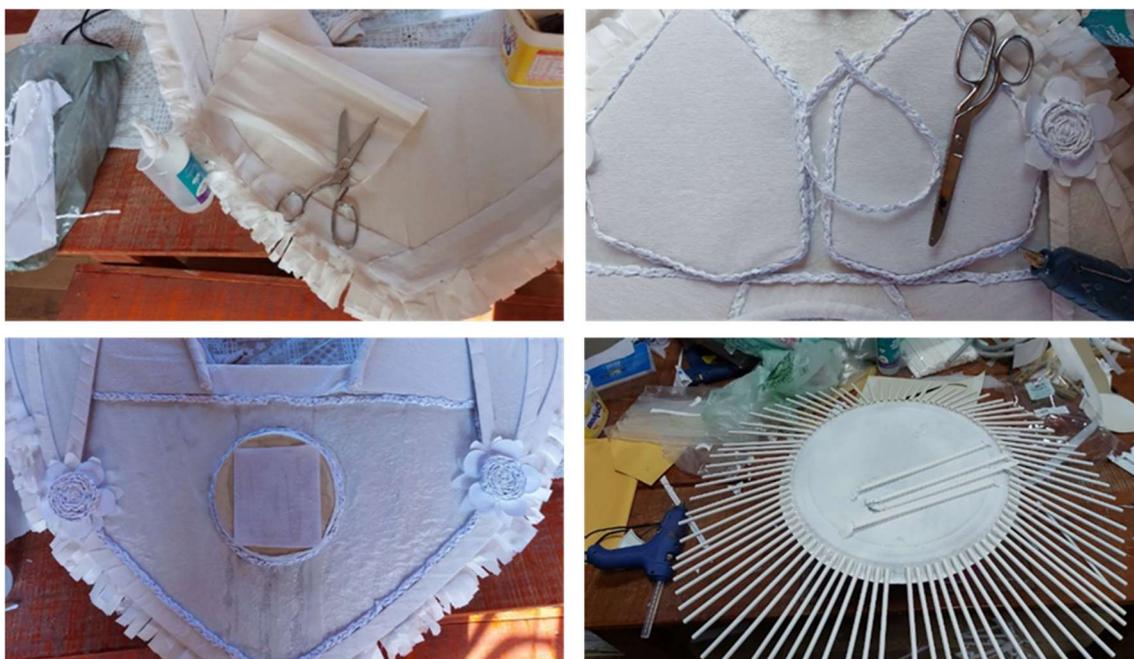


Figura 25 - Etapas de adereçamento e execução de peitoral e resplendor  
Fonte: Acervo pessoal

Na Figura 26 a seguir, demonstramos inicialmente a execução de adereçamento para elementos de segunda pele dos braços.

Foram construídas escamas estilizadas, utilizando o recorte de forminhas desmontadas, sem a parte de fundo, esticadas e coladas lado a lado formando linhas, que desciam pelas mangas como que enroladas no braço do guerreiro, coladas à peça de filó, simulando escamas de cobertura como em uma serpente, remetendo ao sentido de proteção e flexibilidade à pele do guerreiro.

Foram confeccionadas duas carreiras dessas escamas, sobrepostas, para cada uma das mangas, emolduradas por tranças em papel sulfite para dar melhor acabamento.



Figura 106 – Etapas de produção das escamas sobre a manga  
 Fonte: Acervo pessoal

Em continuidade à demonstração do processo de montagem dos elementos dos braços, na Figura 27, demonstramos algumas etapas do adereçamento dos punhos.

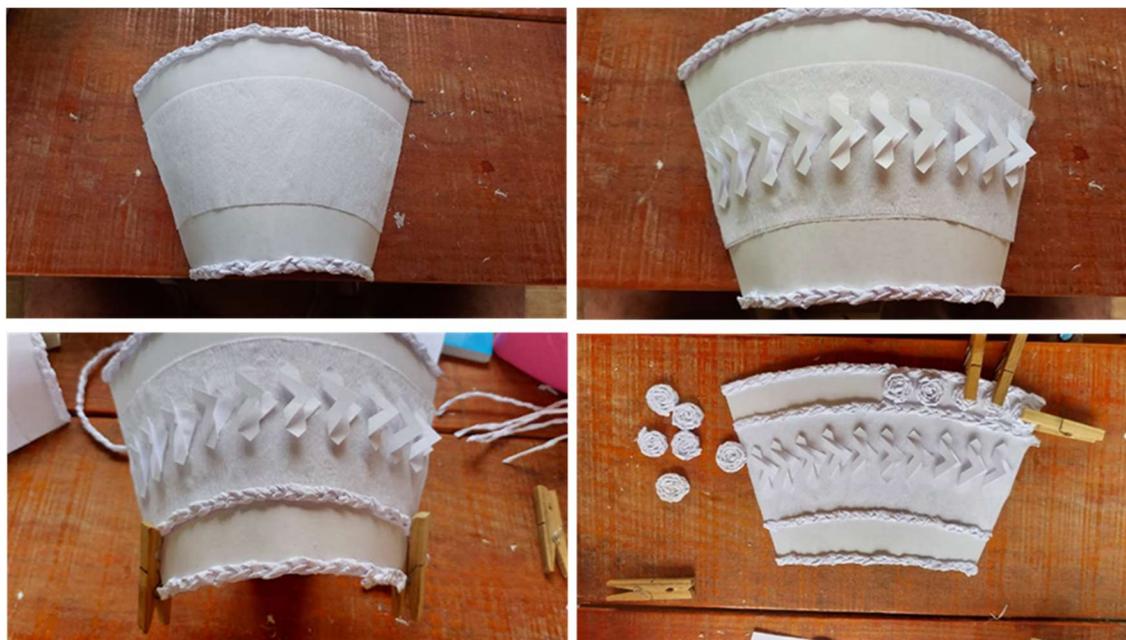


Figura 27 - Etapas de adereçamento de punhos  
 Fonte: Acervo pessoal

Em sentido horário, a primeira imagem mostra um punho que recebi forração em papel camurça liso, sobreposta a uma forração intermediária em papel camurça corrugado e com bordas adereçadas com tranças em papel sulfite. A imagem à direita mostra a aplicação dos

elementos estilizados em sulfite, criados para remeter às flechas do guerreiro, projetados para estarem suspenso à peça, como flechas em voo.

Na Figura 28, mostramos as etapas de montagem da base do elemento, mais especificamente a trizeta e a coroa. Inicialmente montamos a trizeta, peça composta de três peças responsáveis por acomodar o chapéu ou tocado à cabeça.

Este artefato foi projetado com volume robusto, como é usual nos figurinos carnavalescos, adereçado com camadas de trançado que remetiam à riqueza cultural da arte tribal, intercalando discos e tranças, emoldurados com franjas de recorte.

A imagem abaixo, à esquerda, demonstra a continuidade do processo de adereçamento, também executado com contorno das peças utilizando trança em papel sulfite. À direita, a continuidade da decoração da peça, utilizando como adereço os elementos circulares construídos também com tranças de papel sulfite.

Na cabeça, o formato de cocar com penacho dialoga com as formas orientais de elmos encontrados nas armaduras de samurais, guerreiros também conhecidos pela lealdade e dedicação à causa de suas famílias.

Na primeira foto, ocorre o fechamento da cinta de cabeça, primeira parte da trizeta. Na foto posterior, à esquerda, a colagem da alça da testa e do suporte, peças restantes, formando o encaixe para o cocar.

Abaixo, a fixação dos suportes para a coroa, parte do cocar que receberá adereçamento e penas, que está demonstrado na foto à esquerda. Por último, a base para o cocar montado e pronto para decoração e adereçamento, assim como fotos que apresentam a maneira com que ele irá segurar o conjunto na cabeça do manequim.

Todo o conjunto foi desenvolvido em papel paraná, dada a rigidez e estrutura necessários ao artefato. O encaixe dessas peças foi realizado com fixação a partir do uso de cola de silicone, com reforço de grampos em áreas suscetíveis a rompimento.

A partir de então, a peça partiu para adereçamento e decoração.

Em seguida, foi executada a forração e adereçamento da peça, além de execução de uma peruca remetendo ao toucado indígena confeccionado com papéis de embrulhar balas, assim como a produção de penas de papel, nas quais foram utilizados dois tipos específicos de material: o papel 40 kg, para as penas comuns e o papel vegetal, para as que simulavam penas de gavião, maiores e dispostas no centro da peça, à testa.



Figura 28 - Etapas de construção da estrutura de cocar  
 Fonte: Acervo pessoal

Essas penas foram também marcadas com caneta sem tinta de modo a criar marcas d'água para formar o padrão em "V" no padrão cromático da pena original.

Algumas das etapas do trabalho com plumária em papel estão presentes na Figura 29 abaixo. Na primeira linha de fotos, à direita a colagem das penas já modeladas em estrutura plástica tipo canudo. À esquerda, picote de franjas usadas como decoração. Na linha de baixo, a forração da parte superior do cocar em papel camurça e papel crepom. À esquerda, modelagem da peça que sustentaria penas laterais e os brincos do figurino. Abaixo, o acabamento da parte superior do cocar em trança de papel sulfite. À esquerda, a colagem das penas laterais na peça de sustentação. Na última linha, à direita a montagem das camadas da peruca em papel de bala picotado, e à esquerda, o resultado da montagem da parte superior do cocar.



Figura 29 - Etapas de construção e adereçamento da cabeça  
 Fonte: Acervo pessoal

Complementando o conjunto do figurino, na mão direita, o Kamukuaká portava um conjunto de flexas, confeccionadas em canudos de papel com ponteiros em cartolina, remetendo à sua função de caçar e abater os inimigos dos povos indígenas. Na mão esquerda, esses inimigos são representados pelo cartaz contendo a silhueta da fotografia do então ministro de Estado de Meio Ambiente (entre 2019 e 2021), Ricardo Salles, notório por se esquivar de sua função de proteção à floresta e à sua gente, além de facilitar os diversos ataques que várias etnias sofreram em sua gestão, que terminou em meio aos escândalos de corrupção.

Por fim, nas costas do figurino foi executado um resplendor em forma de sol, cujo centro era formado por uma fotografia de Fernando Pinto e palavras de agradecimento ao designer temático, que foi objeto de nossa pesquisa.

Na Figura 30, mostramos à direita detalhes do cartaz e das flechas no figurino executado, vestido no manequim e, à esquerda, detalhe da foto constante de seu resplendor, fotografados no espaço utilizado como ateliê.



Figura 30 - Detalhes do figurino pronto  
Fonte: Acervo pessoal

O figurino montado foi exposto em outubro de 2021, na cavalaria I do Parque Lage, no bairro de Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, onde aconteceu a VIII Bienal da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Figura 31.



Figura 31 – Detalhes do Kamukuaká Contemporâneo em exposição  
Fonte: Acervo pessoal

Este mesmo figurino também esteve exposto no Espaço Inovateca/Petrobrás, localizado na Ilha do Fundão, junto ao Campus da UFRJ, em agosto de 2022, como esforço da EBA/UFRJ em popularizar a produção dos diversos níveis de formação de seus cursos nas áreas de Design, Artes Visuais e Utilitárias, em todos os níveis.

## 5.2 – Design a partir de uma proposta carnavalesca

Como exercício prático, numa pesquisa que se debruçou sobre figurinos carnavalescos e cambiando entre o papel de pesquisador e designer de figurinos, sempre esteve claro para nós que a prática final deveria ser orientada a este tipo de produção.

Como designer, Fernando Pinto desenvolvia seu projeto de figurinos e alegorias para apresentar esse conjunto de informações ao público de uma maneira didática. Esse conjunto de informações surgia de um tema e, deste tema, era elaborado um enredo com sinopse e ordem de alas e alegorias em desfile.

Com o passar dos tempos, esses saberes acabaram revelando um conjunto de métodos desenvolvido por cada profissional, que acaba sendo seguido por seus aprendizes ou assistentes.

Também cada profissional dispõe de materiais próprios de sua preferência e de várias maneiras de experimentar materiais para formar sua identidade artística, plástica e visual.

Atualmente, reconhecemos as atividades que compõem um projeto de um desfile de escola de samba como atividades próprias do Design, que passaram a compor o conjunto genuíno de saber desenvolvido em território nacional. Assim, o outrora carnavalesco, hoje designer temático, é entendido por nós como um profissional que dispunha de materialidade própria para alcançar uma função de comunicação com o público espectador. Partindo deste estado de arte que começamos a pesquisar o processo de criação de Fernando Pinto que nos trouxe até aqui.

Nossa atuação no carnaval como designer temático nos coloca a par de uma metodologia dos barracões sobre o fazer carnaval, associada àquela aprendida nas salas de aula da Escola de Belas Artes, mais precisamente no curso de Artes Cênicas – Indumentária. Deste ponto, o aperfeiçoamento trazido pelo Programa de Pós-Graduação em Design nos traz as reflexões necessárias para realizar esta pesquisa em Design e nos encaminhou a produzir o conteúdo prático da pesquisa.

Nossa proposta começa por se utilizar do mesmo mote que é objeto de estudo da pesquisa, o enredo “Como era verde o meu Xingú”, e propõe atingir a mesma função de comunicação visual e didática de determinada parte do tema, especificamente apresentar a cultura xinguana.

Após percebermos o conjunto iconográfico xinguano e as intenções plásticas de Fernando Pinto, resolvemos desenvolver um figurino carnavalesco que reunisse todas essas informações e fosse capaz de dialogar com a figura mítica trazida da primeira atividade prática, com o desenvolvimento do figurino “Kamukuaká Contemporâneo”.

Para compor nosso projeto, resolvemos orientar a materialidade para o que está disponível atualmente como recurso material de carnaval, e uma linguagem visual de elementos de composição da fantasia que também permitisse um diálogo entre os anos de 1983 e 2023, de maneira a condensar cerca de quatro décadas de evolução do figurino carnavalesco. Com essas premissas, começamos a esboçar um croqui para execução do projeto.

#### 5.2.1 – O Croqui para o figurino releitura dos indígenas de Fernando Pinto

Nossa intenção era chegar a um projeto de figurino que concentrasse pontos considerados interessantes na representação da iconografia xinguana. Como passo seguinte, foi necessário atentar à necessidade de materiais, assim como a Mocidade Independente de Padre

Miguel, ao projeto de Fernando Pinto e ao Xingu, de maneira a orientar as intenções de leitura a tudo que se debruçou nesta pesquisa, remetendo também aos elementos desenvolvidos em papel para o trabalho e à figura do Kamukuaká, propondo assim um diálogo paralelo com o figurino apresentado na VIII Bienal da EBA.

Assim, chegamos a dois croquis iniciais. O primeiro, apresentado na Figura 32 fazia menção à necessidade beligerante da defesa do Xingu, com a presença de flechas e uma lança como adereços de mão. Apresentava uma opção cromática mais próximas daquelas utilizadas na pintura corporal e nas fibras que enfeitam os corpos xinguanos em suas roupas cerimoniais do Quarup. Em presença pontual, o verde marcava as cores da Mocidade e, junto com os tons amarelos, mantinham o ideal tropicalista brasileiro de Fernando Pinto.

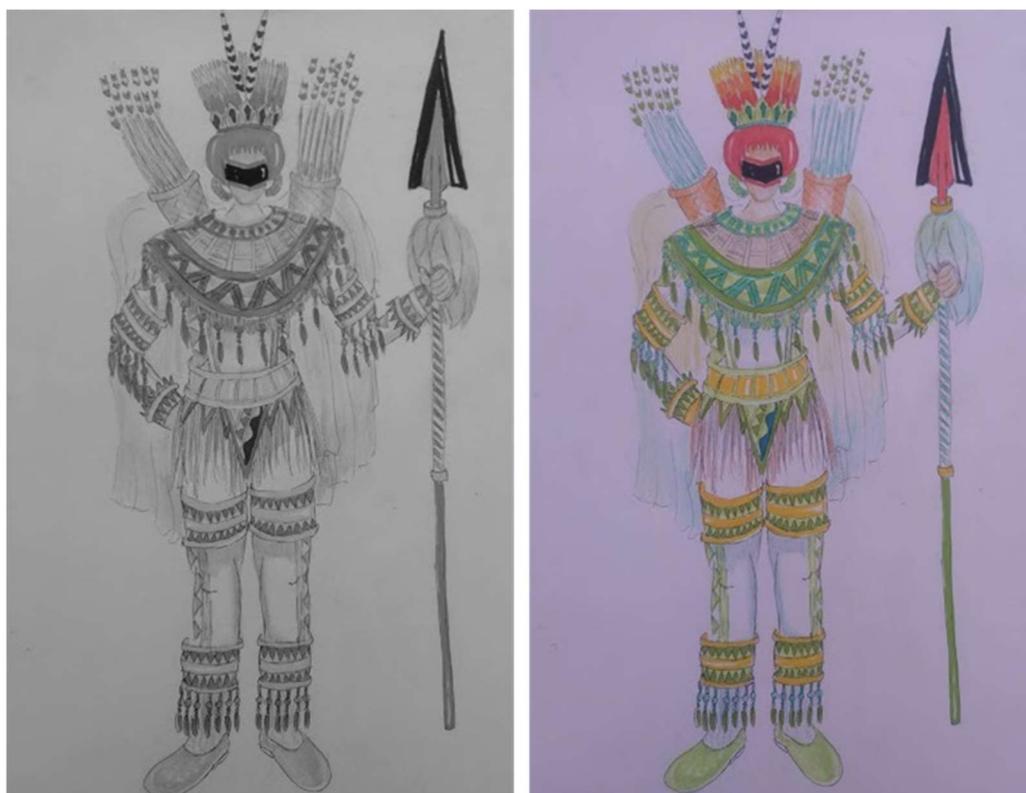


Figura 3211 – Primeiro croqui projetado para o figurino  
Fonte: Acervo pessoal

Os elementos corporais do vestível não ofereciam um volume muito alto, mas a plástica era enriquecida por elementos apensados às peças, remetendo a miçangas e à arte plumária. Nesses elementos, seriam aplicadas peças executadas em papel trançado e enrolados, de maneira a formar um elemento circular, conforme presente no Kamukuaká Contemporâneo.

O segundo croqui, apresentado na Figura 33, oferecia uma referência mais direta ao Quarup, trazendo como elemento da gola plana com um dos grafismos utilizados nos troncos que representavam os mortos, também reproduzido na peça de cocar, em um simulacro emoldurado por arte plumária.

As cores do figurino são mais neutras, predominando o branco com aplicações em verde e amarelo, para remeter às cores nacionais e às da Mocidade, com pontuais utilizações de grafismo tribal, em certa evidência.



Figura 33 - Segundo croqui projetado para o figurino  
Fonte: Acervo pessoal

A proporção da peça de cabeça que concentrava o simulacro de cocar e outros elementos de arte plumária era beneficiada pela aposição de penas laterais sobre os brincos, remetendo àquelas penas longas que alguns indivíduos utilizam aplicados às orelhas, semelhante ao encontrado no Kamukuaká Contemporâneo,

Observados os dois croquis, optamos por reavaliar o projeto de figurinos e direcionar os esforços para uma terceira versão, Figura 34, cuja intenção do projeto de figurino deveria concentrar pontos considerados interessantes de serem reproduzidos em ambos os desenhos anteriores, que apresentamos a seguir.



Figura 34 - Croqui final projetado para o figurino  
Fonte: Acervo pessoal

Assim, do primeiro croqui foi aproveitada a intenção beligerante, principalmente na aposição do flecheiro como costeiro e a aplicação referencial de flechas, também em elementos corporais que não um adereço de mão. Além disso, aproveitamos a linguagem geométrica do grafismo e a concentração de cores quentes, mais precisamente nos pontos amarelos e partimos para um aumento dos tons de verde, concentrando neles uma certa alusão às cores das bandeiras, do Brasil e da Mocidade. Do segundo croqui, consideramos a proporção e o desenho da peça de cabeça, com certa adequação de cores aos materiais já pensados, assim como a disposição de elementos mais distribuídos pelo corpo, como: perneiras e braceletes, para além dos punhos e tornozeleiras.

Para este figurino, que chamamos de Guerreiro Xinguano, pensamos em apresentar um croqui masculino, evidenciado pelo dorso desnudo, por se tratar de um guerreiro. No caso de

uma versão feminina para o figurino, seria necessário o acréscimo de uma peça que cobrisse o busto, a fim de garantir a mesma liberdade de movimentos e o conforto. A calça comprida foi mantida, a fim de manter a ideia de grafismo corporal. Foram seguidas as preocupações, indicadas no Capítulo II, quando tratamos das peculiaridades do figurino carnavalesco.

Já em atenção aos quesitos mais práticos, houve a preocupação de alcançar o menor custo possível, assim como o uso de materiais que pudessem ser, de alguma maneira, reaproveitados ou reaproveitáveis, assim como aqueles que fossem em algum grau biodegradáveis.

Esteticamente, além da intenção de criar um artefato agradável aos olhos do desfilante, estariam presentes a função de comunicação visual da representação de um indígena xinguano e seus traços, buscando oferecer uma leitura didática do figurino, assim como as preocupações com a compreensão de todas as representações anteriormente discutidas, trazidas pelos diálogos entre a intenção carnavalesca e o senso comum associado ao imaginário popular sobre a figura indígena.

Em paralelo, ratificamos que há uma função simbólica de homenagear o objeto de nossa pesquisa, contemplando o designer temático, a agremiação e a chance de se reviver a história carnavalesca.

### 5.2.2 Produção e Execução

A execução do figurino foi precedida pela determinação das necessidades materiais. A primeira delas diz respeito às ferragens necessárias para a estrutura de cabeça, ombro e costeiro. Depois, aquelas de ordem plástica, artística e visual, que viria considerar efeitos, texturas ou trabalhos artesanais propostos pelo designer do figurino.

Para suportar todos os adereços e oferecer não só uma sustentação resistente, além de uma estrutura segura para transporte e utilização, é comum que essas peças sejam construídas sob uma base volumétrica que pode ser executada em materiais, como: vime, papel couro, papel paraná, EVA ou arame, sendo este último o mais usual pela praticidade e durabilidade, assim como a possibilidade de reaproveitamento.

Com base no desenho, foi efetuado um projeto para apresentar ao ferreiro, referente a três peças, conforme a Figura 35 a seguir:

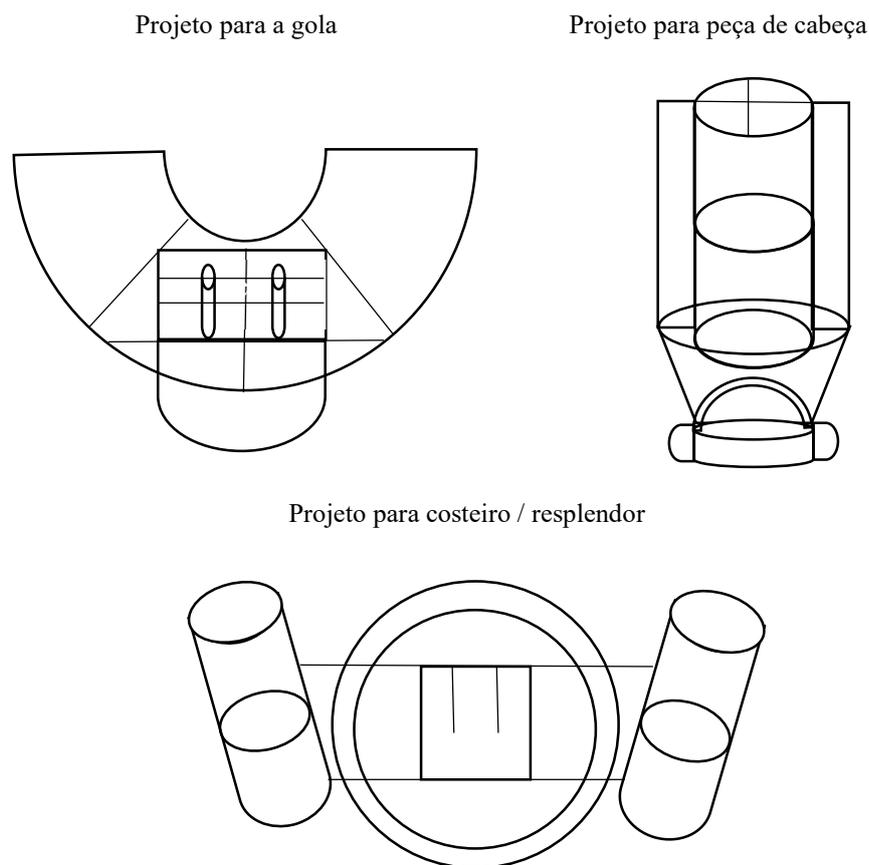


Figura 35 – Esboço de peças de cabeça e conjunto de gola e costeiro, para execução em ferro.  
 Fonte: Acervo Pessoal

Uma vez explicado o projeto, foi necessário também mostrar o croqui artístico para o ferreiro e discutir com ele as possibilidades e intenções plásticas do figurino. Uma vez que o profissional escolhido era bastante experiente na produção de peças carnavalescas, ele esclareceu que precisava entender bem as necessidades para a confecção e assim produzir a estrutura mais adequada em termos de ferragens.

Dirimidas todas as dúvidas, o ferreiro confeccionou uma estrutura de base, sem solda definitiva para que fosse aprovada por nós, havendo apenas necessidade de se adequar a estrutura de cabeça que sustentaria o cocar.

Assim, em duas semanas, recebemos as peças estruturais para execução do figurino, dispostas no manequim, na Figura 36 abaixo, exatamente nos lugares em que ocuparão após o processo de execução de forração, adereço e decoração:



Figura 36 - Estrutura em arame para cabeça, pala e costeiro  
Fonte: Acervo pessoal

O passo seguinte foi a modelagem plana das peças componentes do figurino, apresentadas na Figura 37 a seguir, onde pode-se ver a modelagem para cinto na primeira imagem, e para punhos e perneiras na imagem posterior, todas executadas em papel pardo.



Figura 37 - Modelagem das peças não estruturadas  
Fonte: Acervo pessoal

Essa modelagem é necessária para padronizar o tamanho e o formato do corte das camadas de tecidos a serem utilizados no figurino, durante as etapas de reprodução, principalmente no caso de o figurino ser executado em quantidade para atender à uma ala. Em

paralelo, foram adquiridos os materiais apontados como necessários para atender à proposta visual, dispostos na ficha técnica (Anexo 06). É importante apontar que o mercado de materiais que atende à indústria do carnaval sofre certa sazonalidade, que terminou por afetar nossas aquisições devido à pouca variedade de itens, já que as compras ocorreram no mês de dezembro de 2022, quando quase tudo já havia sido comprado pelas agremiações para a produção dos desfiles carnavalescos, em fevereiro de 2023. Também consta anexa uma tabela de preços dos itens (Anexo 05), para que se tenha noção do custo da produção do figurino.

Definidos os materiais, foi iniciada a forração das peças de arame com nylon dublado<sup>33</sup>, para possibilitar a decoração e aposição de adereços. Na Figura 38 a seguir, podemos notar a forração do elemento de cabeça e a preocupação em reforçar os vãos que receberiam o tecido-base para confecção do simulacro do tronco com tirantes em EVA preto, para garantir formato cilíndrico o mais perfeito possível.



Figura 38 - Forração do elemento de arame que sustentará a peça de cabeça  
Fonte: Acervo pessoal

As peças de forração foram cortadas a partir das ferragens e vestidas nelas, com a fixação nos arames efetuada com cola de silicone quente. Há também a possibilidade de construir as peças forrando a ferragem com nylon dublado enrolado e depois, aplicar os cortes modelados, garantindo a melhor aderência dos materiais e fixação que dê segurança para a decoração, em etapa posterior.

---

<sup>33</sup> Diz-se que um tecido está dublado quando a ele foi adicionado um outro material, geralmente em sobreposição. Aqui, o nylon recebe uma adição de camada fina em espuma, para utilização em forração de sapatos, bolsas e, neste caso, materiais carnavalescos.

A seguir, na Figura 39, podemos verificar a forração da gola, também realizada em nylon dublado de mesma cor, verde limão, em que fica evidenciado que o nylon está sendo colado diretamente no arame. Ao efetuar a colagem da parte frontal, as duas camadas acabam por garantir que os tecidos não soltem com o passar do tempo e com os movimentos do desfile.



Figura 39 – Forração da estrutura de peitoral/ombro  
Fonte: Acervo pessoal

Para garantir melhor acabamento e sustentação da decoração, a parte frontal da gola recebeu um anteparo em papel paraná, cortado com o formato da gola e posicionado entre as camadas de forração, para sustentar melhor os adereços, conforme apresentamos na Figura 40 a seguir:

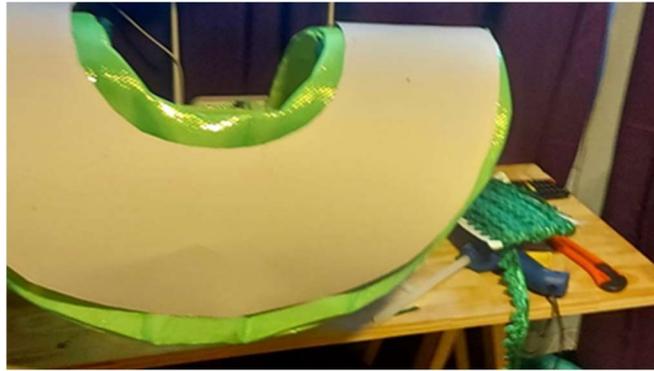


Figura 40 - Detalhe de anteparo utilizado na forração da estrutura de peitoral/ombro  
Fonte: Acervo pessoal

Optamos por não realizar este método entendendo que ele seria ideal para armações mais robustas, numa preocupação com a ergonomia da peça, de maneira a não machucar o desfilante. Essa execução também envolve as noções de construção apreendidas na prática carnavalesca. Realizar um projeto de figurino é algo que termina sendo um saber peculiar a cada escola, cada ateliê e cara designer. Também interfere nisso o ambiente em que a prática está sendo realizada. Nossa prática sempre esteve ligada às escolas dos grupos de acesso, cujos recursos materiais, estruturais e financeiros são muito menores, o que impacta na forma de execução, visando economia e, sobretudo, a viabilidade da execução.

É necessário explicar que este projeto foi desenvolvido com a expertise desta realidade e suas técnicas também vão refletir isso. Desde o projeto de croqui até a execução, mesmo que tenhamos planejado um figurino carnavalesco para desfile na Sapucaí, respeitando os volumes e proporções daquele palco, esse viés termina por pontuar algumas decisões. Abaixo, na Figura 41, apresentamos detalhes da forração do costeiro do figurino, forrados no mesmo material e colagem.



Figura 41 - Forração da estrutura de costeiro  
Fonte: Acervo pessoal

O projeto dessa estrutura dispensou a utilização de anteparos por já contar com a confecção do costeiro a partir de material mais rígido, um prato de papelão. Os flecheiros, por sua vez, foram confeccionados mais tarde com garrafas pet de três litros, também oferecendo boa sustentação.

É imperativo conhecer os materiais que serão utilizados para garantir o conforto ao desfilante, assim como para dirimir as chances de deformação de alguma peça durante manuseio ou transporte para o desfile, o que acabaria por incorrer numa avaliação negativa do desfile pelos jurados do quesito, uma vez que todas as peças devem estar completas e em perfeito estado em todos os figurinos desfilados.

Após essa montagem inicial, foi executada a aposição de materiais que formaram camadas de superfícies sobre a forração, a fim de oferecer textura variada à estética, como nylon dublado, lamê dublado e filó de armação, utilizados em sobreposição uma ou outra vez, fazendo parte da poética têxtil que cada artista imprime na artesanania de suas peças.

Definidas essas camadas, o passo seguinte foi a aplicação de materiais de adereços, como: cordões, paetês, aljofres, passamanarias, galões de rafia, recortes geométricos de tecidos e, neste figurino, a aposição de linhas de algodão que ajudassem a imprimir a estética carnavalesca, mas também reforçam identidade referencial xinguana que conhecemos no decorrer da pesquisa.

A seguir, passamos a demonstrar algumas etapas da construção da peça de cabeça do figurino. Na Figura 42, a primeira imagem mostra a aplicação da primeira camada de adereços, executada com uma faixa de feltro com aposição de cordão verde ladeado por duma fileira de cordão branco de cada lado.

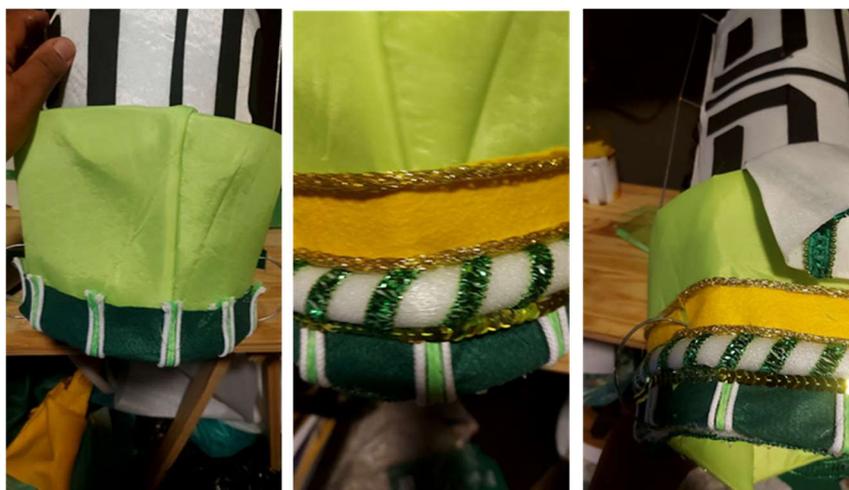


Figura 42 - Montagem e adereçamento da peça de cabeça  
Fonte: Acervo pessoal

A segunda e a terceira imagens, mostram uma etapa posterior, após a aplicação de rabicho em etafom transpassado com galão de ráfia verde. Remetem à aposição da construção da faixa amarela em feltro, decorada com rabicho dourado em fibras metalizadas.

Para garantir o formato uniforme da peça foi efetuado o reforço interno com tubos de etafom com três centímetros de diâmetro, circundando a estrutura interna, entre a ferragem e a forração da camada base do simulacro de tronco.

Dando sequência à demonstração de etapas de montagem, na Figura 43, a primeira imagem mostra o acabamento dos grafismos do simulacro de tronco de Quarup, executado em paetê âmbar. Ao centro, a imagem apresenta detalhes da construção do topo da peça, executado em papel paraná e forrado com nylon dublado. Por último a aposição das penas que formam o contorno do cocar.

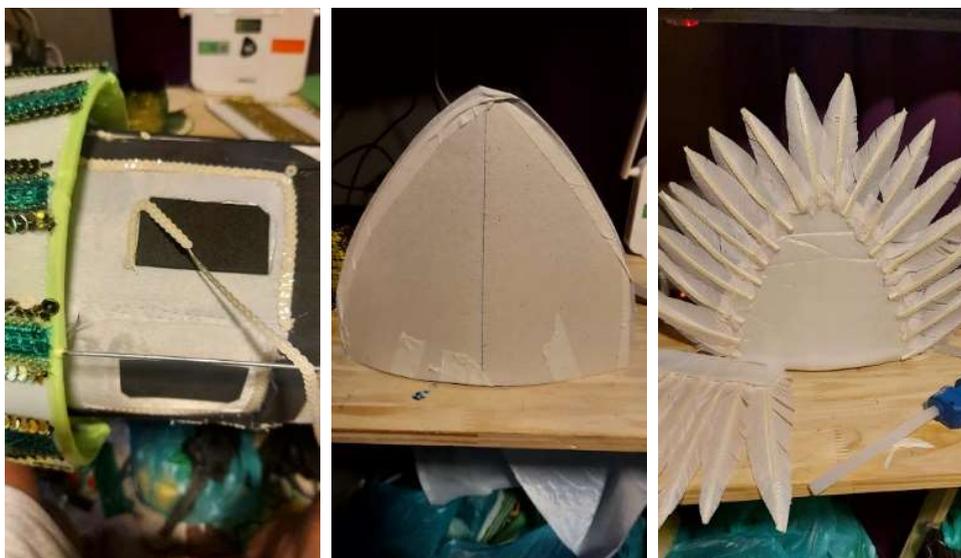


Figura 43 – Mais detalhes de montagem e adereçamento da cabeça  
Fonte: Acervo pessoal

Essa parte foi apensada por meio de fecho tipo velcro no topo da peça de cabeça, já que sua altura poderia vir a dificultar o transporte. Porém, acabou se revelando instável, contribuindo para prejudicar o equilíbrio na cabeça do manequim durante as fotos.

Assim, optamos por fixá-la com adesivo de silicone na apresentação final à banca avaliadora.

As penas de pato utilizadas para montar o cocar foram trabalhadas para garantir a proximidade em forma e tamanho, além de terem suas raques<sup>34</sup> decorados com paetê âmbar.

---

<sup>34</sup> **Raque** é o eixo longitudinal sólido que compõe uma pena, que parte do segmento que perfura a pele da ave (cálamo) até a extremidade, e sustenta as cerdas (vexilos).

Esse tipo de cuidado é comum, dada a irregularidade natural das penas. Também é realizado um trabalho de amaciamento da raque a partir da quebra das suas fibras com a tesoura ou faca, para que se possibilite orientar a retidão ou direcionamento do mesmo, uma vez que é impossível selecionar a compra das penas orientadas somente para um ou outro lado.

A seguir, a Figura 44 mostra a aposição das penas laterais do cocar. Essas penas foram encamisadas em uma tira de nylon dublado branco. Depois, esse artefato vestiu a estrutura de arame. O acabamento dessa peça ficou por conta da utilização de pelúcia baixa tipo pele de ovelha, com acabamento em galão M2 branco e prata. Ao centro, a imagem mostra detalhe da confecção dos brincos, executados com a forração de esferas de isopor de cinco centímetros de diâmetro com veludine verde limão que, posteriormente, foi picotado nas suas bordas. A última imagem, mostra a montagem das peças de plumária que adornam as laterais da cabeça, executadas com penas de faisão sintéticas aplicadas sobre semicírculos de papel paraná, mais tarde adereçados e onde foi aposto fecho tipo velcro, que possibilita a retirada das peças para transporte.



Figura 44 - Outras etapas da montagem da peça de cabeça  
Fonte: Acervo pessoal

Uma vez executadas as peças da cabeça, foram executadas as peças para membros superiores e inferiores. As braçadeiras, os punhos, as perneiras e as joelheiras basicamente seguiram um padrão visual semelhante, conforme é comum em nossa maneira de projetar esses figurinos. A maior diferença entre as peças se dava pela modelagem, na qual o formato e o tamanho definiam a utilização, sendo joelheiras e braçadeiras construídas com uma modelagem

retangular e, punhos e perneiras, seguindo uma modelagem curva, visando um volume que possibilitasse afastamento do corpo.

Na Figura 45, podemos observar algumas etapas da execução como a aplicação de franja executada em tafon, e na imagem seguinte, a aplicação de acabamento em rabicho do mesmo material. Na última imagem, vemos a aposição do grafismo triangular em feltro, sendo margeado por rabicho dourado para acabamento.



Figura 4512 - Adereçamento das peças dos membros inferiores e posteriores  
Fonte: Acervo pessoal

Abaixo, na primeira imagem da Figura 46, vemos a aposição de galão de ráfia entre os círculos de papel trançado, na segunda, a decoração com fita em fibra natural dourada e na última, a colagem de pedraria sintética e acabamentos em paetês.



Figura 46 - Mais detalhes do adereçamento das peças dos membros inferiores e posteriores  
Fonte: Acervo pessoal

Nessas peças, prevaleceu a presença de grafismo geométrico, além da aposição dos elementos em papel, remetendo à textura existente na cestaria tribal.

O cinto e gola também compartilharam com elementos de grafismo geométrico e as mandalas em papel, mas receberam referências às fibras naturais que formam as cintas utilizadas na cintura e nos membros dos lutadores no Quarup.

Na figura 47 abaixo, apresentamos detalhes de execução e adereçamento dessas peças, Na primeira imagem, mostramos a execução da cobertura de fibras que decora cinto e gola, onde foi utilizada linha de tricô, remetendo às fibras naturais presentes nas vestimentas de Quarup. Na foto seguinte, fitas em cetim metálico foram utilizadas nos ombros e no resplendor, para fazer alusão ao grau monumental que o figurino propõe ao homenagear Fernando Pinto. Na última imagem, a aposição dos círculos em papel trançado nos intervalos dos grafismos triangulares feitas em feltro verde bandeira.

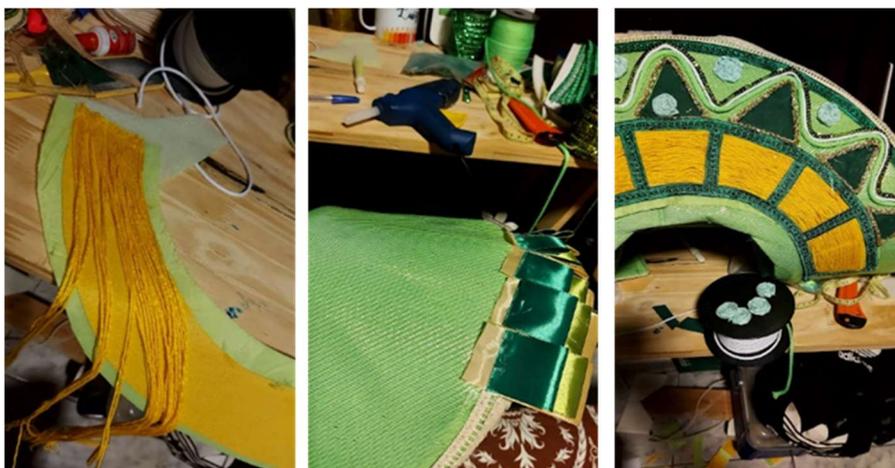


Figura 47 - Detalhes de adereçamento de cinto e gola  
Fonte: Acervo pessoal

Na Figura 48, a seguir, outro conjunto de imagens de detalhes de adereçamento das mesmas peças. A primeira imagem apresenta a aposição de passamanarias verde bandeira na parte traseira da gola.

A segunda imagem mostra detalhes da colagem de cordão de fibra sintética verde limão para decorar o contorno dos intervalos entre os elementos triangulares de grafismo, executados em feltro verde bandeira.

A última imagem também se refere à decoração, mas com a aposição de rabicho dourado na sequência da decoração apontada na imagem anterior.



Figura 48 - Mais detalhes de adereçamento de cinto e gola  
 Fonte: Acervo pessoal

A Figura 49, abaixo, traz outros detalhes sobre adereçamento e decoração de cinto e gola. Na primeira imagem podemos ver detalhes da aposição de passamanaria dupla vazada, cor verde bandeira, para margear a franja de palha do cinto. Após, vemos a execução das flechas que adereção as duas peças. Na imagem do meio, estão as peças cortadas em lamê dublado, executadas com verso em nylon dublado verde limão. Em seguida, vemos a colagem de galão de ráfia verde bandeira.



Figura 49 – Mais detalhes de adereçamento de cinto e gola  
 Fonte: Acervo pessoal

Ainda no detalhamento da execução das peças, passamos ao costeiro. Na figura 50, temos o detalhe do corte da pelúcia baixa em tiras, no sentido do urdume. Tal cuidado é responsável pelo efeito de tubo que se adquire ao puxar as tiras para baixo. Na imagem ao lado,

a colagem da pelúcia nas garrafas pet utilizadas para execução do flecheiro. As garrafas foram aproveitadas tempo sido descartado seu fundo e encaixadas na estrutura de ferro forrada com nylon dublado. Foram utilizados galão de tecido e paetês verde limão para acabamento das bordas. Por último, uma imagem do costeiro quase totalmente executado, encaixado na gola, como em posição de desfile. Nota-se a homenagem a Fernando Pinto, executada com a presença de sua foto na posição central da peça.



Figura 50 - Detalhe de adereçamento e decoração do costeiro  
Fonte: Acervo pessoal

As flechas foram executadas com hastes em fibra de vidro e seus detalhes estão no conjunto de imagens da Figura 51. Na primeira imagem vemos as hastes sendo encaixadas em esfera de isopor para fixação na posição final. A imagem seguinte, demonstramos detalhes da forração das hastes como galão de ráfia verde bandeira. Por último, as hastes finalizadas com penas sintéticas em seu topo.

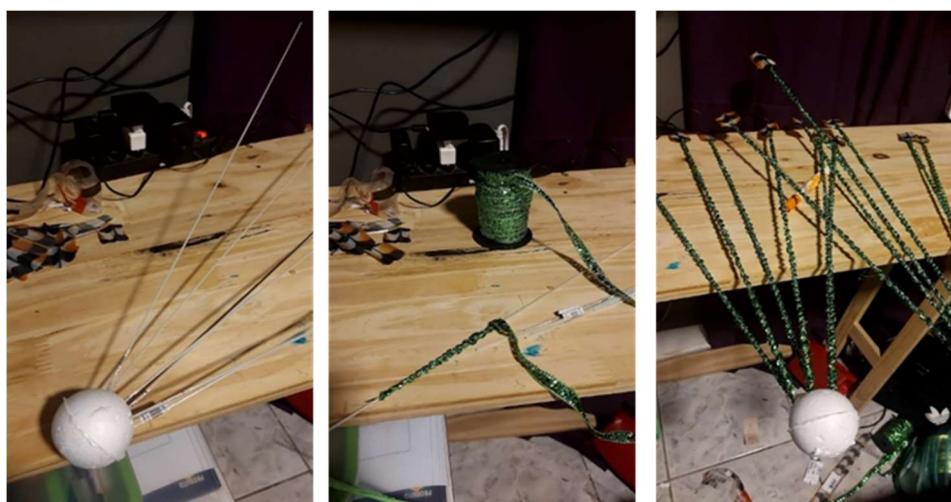


Figura 51 - Detalhe de adereçamento e decoração do costeiro  
Fonte: Acervo pessoal

Para cobrir a parte de baixo do corpo do desfilante, foi adquirida uma calça branca em elastano, que recebeu máscara em fita crepe para pintura em tinta spray, objetivando criar um grafismo que simulasse a pintura de pele, remetendo ao grafismo tribal de pele. A Figura 52 abaixo demonstra nas primeira e segunda imagens a construção da máscara em fita crepe e, na terceira imagem, a aplicação de tinta spray para pintura do grafismo.



Figura 52 – Detalhes da pintura da calça utilizada por baixo das peças adereçadas  
Fonte: Acervo pessoal

Para os pés, foi executada um simulacro de sapatilha com decoração nos mesmos motivos do figurino, cujos detalhes estão dispostos na Figura 53, a seguir, onde podemos notar fases de execução das peças.



Figura 53 - Etapas de modelagem e corte das peças do calçado  
Fonte: Acervo pessoal

A primeira imagem mostra a modelagem das peças de solado, contraporte e biqueira<sup>35</sup>. Ao lado, as duas imagens restantes mostram o resultado dos cortes nos materiais escolhidos, sendo nylon dublado e lamê dublado para o corpo, imagem central, e borracha tipo EVA para solado e papel paraná para palmilha de sustentação, na imagem à direita.

Nota-se que esta somente responde pela parte frontal do calçado, uma vez que acabaram sendo prejudicadas pela presença das peças de sustentação do manequim, fixadas a partir da sola dos pés. Para calçar o sapato, foi executado um sistema de fechamento por fecho tipo velcro, localizado na emenda da biqueira com o corpo do calçado.

Em continuidade, a Figura 54 apresenta detalhes do adereçamento das peças de calçado, finalizando essa parte do figurino. Na primeira imagem vemos os calçados montados com o fechamento definido. Na imagem do meio, está visível a colocação de passamanaria dupla verde limão para acabamento e contorno e, na imagem da esquerda, a aplicação de galão de tecido verde bandeira no contorno da peça e nas linguetas.



Figura 54 - Detalhes do adereçamento das peças de calçado  
Fonte: Acervo pessoal

Uma vez executadas todas as peças do projeto de figurino carnavalesco, apresentamos a seguir as etapas para vestir o manequim, seguindo a ordem de posição de calças, calçados, peças dos membros inferiores e superiores, cinto, gola, costeiro e, finalmente, a peça de cabeça, nas Figuras de 55 a 59.

<sup>35</sup> Solado, contraporte e biqueira são nomes técnicos para partes do calçado.



Figura 55 - Montagem do figurino com aposição de calça, calçado e peças dos membros  
Fonte: Acervo pessoal



Figura 56 - Continuação da montagem do figurino com aposição de cinto, gola e costeiro  
Fonte: Acervo pessoal



Figura 57 - Detalhamento da montagem completa vista de frente  
Fonte: Acervo pessoal



Figura 58 – Detalhamento da montagem completa vista de costas  
Fonte: Acervo pessoal

Na Figura 59 abaixo, oferecemos para comparação o croqui projetado e o figurino carnavalesco executado, em que foi preciso realizar algumas adaptações, entre o desenho e o produto resultante.



Figura 59 - Imagem do croqui e do figurino acabado para comparação  
Fonte: Acervo pessoal

A primeira diferença a se apontar como necessária para se comparar os resultados é que a imagem do croqui e a imagem adquirida com a fotografia guardam cada uma sua noção de proporcionalidade tanto corporal, quanto de aproximação da visão do desenhista e do fotógrafo. Esteticamente, houve uma diferença significativa de proporção da peça de cabeça, justificada pela ordem das etapas de construção que objetivaram respeitar o desenho, e a proporção com que foi executada a ferragem para o simulacro de tronco.

Outras diferenças vão remeter principalmente àquela existente entre o traço não realístico e o material real de fato, com suas qualidades, texturas e cores.

Um terceiro motivo de diferença é o fato de o desenho em tamanho A3 não conseguir alcançar o detalhamento que os acabamentos mais delicados oferecem. Muitas vezes, esses materiais acabam sendo escolhidos na hora de adereçamento pelo efeito e pela necessidade de oferecer um acabamento melhor, esclarecendo que o desenho demonstra as intenções volumétrica e o colorido, mas na realização nem sempre a correspondência com o desenho é exatamente igual.

Mas a execução perseguiu ao máximo a fidelidade possível para manter os custos razoáveis e dentro das condições de estrutura para a execução do figurino, que não aconteceu em um ateliê específico para tal, o que acarretou uma série de dificuldades vencidas para alcançar o resultado.

Estão anexadas a esta dissertação, como Anexo 5, a tabela de custo de materiais para protótipo e execução, como Anexo 6, o respectivo mapa de amostras de materiais para compra e almoxarifado, para orientações de logística de aquisição e estoque durante a produção, e por último, como Anexo 7 a Ficha Técnica de Produção de Ferragens, utilizada para orientar a construção das peças pelo ferreiro.

### 5.2.3 – Aderência deste projeto a um método genuinamente carnavalesco

Executar cada etapa desses figurinos nos pareceu assemelhar ao que seria necessário para um escultor efetuar seu ofício. Por vezes, demandou pensar diversas questões paralelas, como por exemplo o impacto que estaríamos oferecendo em quem viesse observar ou a capacidade de percepção de nossas intenções e até mesmo de reflexão sobre as obras para cada observador.

Além disso, foi nossa motivação que alguns observadores tivessem a chance e a preocupação de olhar o novo figurino Kamukuaká, a partir de todas as questões que envolveram o trabalho. Questões de ordem estética, estrutural, da artesanaria utilizada em suas peças, para que todo esse conjunto de ordem prática e até técnica enveredasse para o entendimento de sua significação. Ou seja, descobrir as mais diversas e possíveis relações existentes entre os diálogos propostos pelo produto e aquilo que foi executado por meio de nossas mãos.

Parafraseando o figurinista Samuel Abrantes: “Todo artista trabalha na barra entre significativo e significado”, referindo-se aos conceitos de Roland Barthes, sobre leitura semiológica. Cada escolha feita em ambos os projetos, ao utilizar-se essa ou aquela forma ou promover esse ou aquele diálogo era, na verdade, escolher que elementos nosso motivo significativo precisaria para demonstrar a causa indígena, a proteção dos povos, a estética

carnavalesca, o poder da resistência e a fragilidade de tudo o que estava sendo destruído em nome de uma ideologia equivocada.

Todo esse esforço não faria sentido senão para oferecer possibilidades de uma leitura didática ao espectador, capaz de abranger a percepção das formas, da materialidade, da escolha cromática e dos adereços e artefatos escolhidos para dar vida a essas propostas de figurinos que utilizaram elementos de três dimensões: uma primeira baseada em temporalidades bem específicas e adversas, que remetiam tanto àquelas que inspiraram a criação dos figurinos desenhados por Fernando Pinto em 1983, uma segunda trazida pelas contingências e reflexões pandêmicas, contemporânea ao Kamukuaká e uma terceira, aquela que trazia uma dimensão monumental, que buscava homenagear os resultados do curso, a obra de Fernando Pinto, as experiências trazidas pelos desafios enfrentados na construção e a finalização da catarse que sempre envolve o fazer carnavalesco, atemporal, que aqui se apresenta em nossa realidade contemporânea.

Anteriormente, no capítulo três, indicamos o mapeamento de etapas de um método de criação de figurinos organizada por Cláudio Almeida, apresentado em modelo de infográfico concebido a partir da metodologia de Design Thinking, indicando que:

A metodologia do design thinking organiza pontos de partida e de referência ao longo do processo de criação, não necessariamente como passos a serem seguidos em uma ordem, mas como espaços onde o projetista possa habitá-los à medida que explora novas possibilidades ao longo da jornada, rumo à solução do problema (ALMEIDA, 2000, p. 161).

O processo dinâmico, pessoal, e peculiar a cada design se modifica através da aquisição de novas técnicas, saberes, conhecimentos e também reflexões, o que termina por criar novos métodos e maneiras de executar um projeto de Design temático.

Assim, para além daquelas que podemos dizer técnicas, próprias de um projeto de figurinos, que envolvem a escolha de referências, a execução de uma prancha de colagens, o desenho dos croquis, o desenho técnico necessário, o levantamento de materiais e custos e a produção de um protótipo, propomos, a Figura 60 uma contribuição esquemática deste momento de criação nosso, que envolveu fabulações para além do referencial, dialogando os croquis de Fernando, a proposta feita à banca para releitura de seus figurinos condensada em um único com materialidade contemporânea e o atravessamento feito pelo projeto Kamukuaká Contemporâneo, que desde o primeiro período de curso no PPGD, pontuou nossas escolhas, soluções e reflexões.

Este esquema vai ao encontro daquele proposto por Almeida (2020) e propõe algumas alterações nominais nas etapas de maneira que refletissem as ações empreendidas no processo total de execução do figurino e a adição de outras, que se fizeram presentes, dada nossa preocupação com os diálogos e transversalidades que aconteceram.

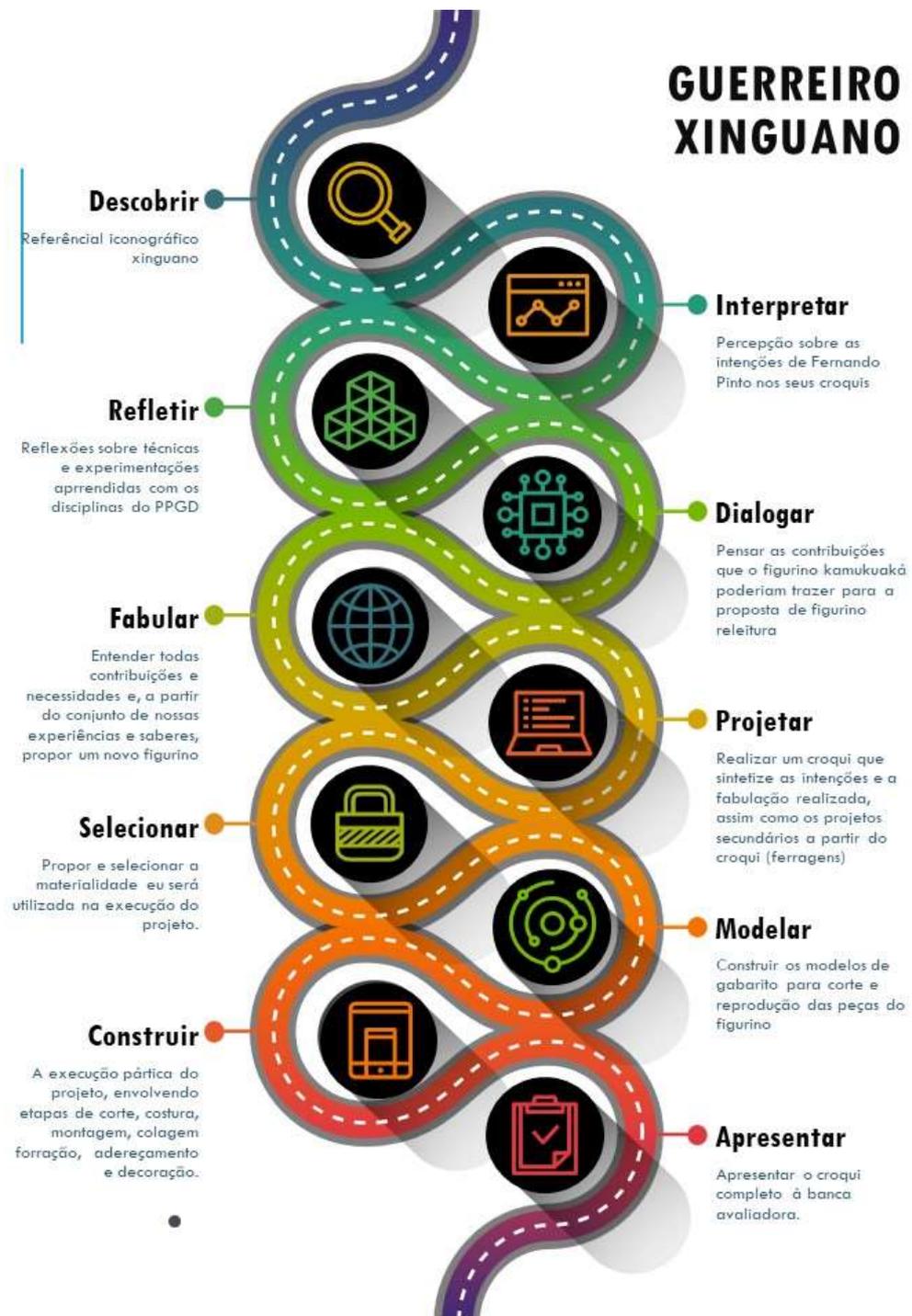


Figura 60– Infográfico de etapas percorridas na execução do figurino Guerreiro Xinguano  
Fonte: Acervo pessoal

Foram essas as etapas que entendemos percorridas no nosso projeto:

- a) Descobrir – A etapa prática inicial, que possibilitou pesquisar o universo iconográfico xinguano em busca de identificar as possíveis referências, diretas ou indiretas, utilizadas por Fernando Pinto para projetar seus indígenas;
- b) Interpretar – Com base nos dados e deduções sobre o afastamento do referencial direto e as possibilidades disponíveis para construir representações das etnias que procurava representar, sou preciso conhecer os pormenores do dia a dia do designer nos barracões e sua proximidade ou afastamento à pesquisa e aos métodos canônicos de construção visual e plásticas de seus argumentos no desfile;
- c) Refletir - Trazer para a investigação os conceitos teóricos e a prática de Design fomentadas durante o curso de pós-graduação do PPGD, identificando de que maneira elas colaborariam para entender o processo criativo de Fernando Pinto e, por consequência, acabariam por auxiliar na nossa fabulação final, no projeto de figurino apresentado;
- d) Dialogar – Após as provocações e experimentações que antecederam o figurino Kamukuaká Contemporâneo, reconhecer sua importância nos processos de ensino-aprendizagem e pesquisa, assim como a necessidade de materializar essa contribuição no projeto Guerreiro Xinguano;
- e) Fabular – Reunir todo o conjunto de informações que antecederam o projeto final, de maneira a conceber um argumento inicial capaz de dar conta da utilização do referencial, da leitura original dos figurinos indígenas de Fernando Pinto, do conteúdo assimilado no curso e a experimentação decorrente do Kamukuaká Contemporâneo, possível de ser sintetizado em um novo figurino;
- f) Projetar – Início da fase prática, que consistiu em projetar os croquis iniciais e selecionar desses, as melhores contribuições para um croqui final, executável. É nessa fase que nossas etapas encontram as etapas comuns a um processo criativo de figurino de caráter mais geral;
- g) Selecionar – Definido o croqui, a etapa seguinte foi fazer uma pesquisa de campo para verificar materiais e a disponibilidade desses, além de definir qual traço da materialidade e técnica do projeto Kamukuaká Contemporâneo iria estar presente neste novo figurino;

- h) Modelar – Construir os gabaritos, desenhos técnicos e modelagens necessárias para o corte dos materiais de forração, estrutura e sustentação do figurino;
- i) Construir – A fase de execução propriamente dita, onde todas as ideias e reflexões tomam seu lugar no concreto utilizando-se as escolhas de materiais, cor, volumetria, referencial. As noções de significação e ressignificação são atreladas de fato ao construto; e
- j) Apresentar – O lugar final de toda a pesquisa. É a apresentação do figurino à banca avaliadora e a explicação de todos os conceitos, noções, materialidade e reflexões ali embarcados como fruto de dois anos de desenvolvimento da pesquisa.

Por fim, é possível visualizar que Kamukuaká Contemporâneo e Guerreiro Xinguano já não seriam apenas dois figurinos carnavalescos, exercícios de Design atrelados a uma pesquisa, mas resultados práticos do diálogo entre a experimentação e a pesquisa, surgidos do debruçar sobre o processo de criação de Fernando Pinto e das questões que se fizeram presentes durante todo o processo.

## 6. CONCLUSÃO

Esta investigação se originou de um estudo preliminar iniciada em uma pesquisa de iniciação Artística e Cultural – PBIAC, em 2018, e foi naquela ocasião que vislumbramos a possibilidade de estender nossas considerações parciais com a intenção de esmiuçar o processo criativo de Fernando Pinto, designer temático e de figurinos, que mantínhamos relação afetiva, tanto de ordem pessoal, quanto profissional.

O amadurecimento como pesquisador foi fundamental para enxergar caminhos e possibilidades que o exercício efetuado naquela fase primária suscitou. De início, a pesquisa nos jogou numa busca incessante sobre os segredos da criação do projeto que Fernando Pinto escolheu levar para a avenida em 1983 e que nos cercou por quase três anos de atenção, análises e elocubrações e isso acabou enveredando pelo campo das paixões.

A atividade da pesquisa nos mostrou que é necessária dedicação, tempo para olhar o conjunto por dias, semanas a fio, pois cada momento pode suscitar uma nova reflexão. A pesquisa nos remeteu a um imenso oceano, onde nos dispomos conhecer e registrar maravilhas que supomos estarem ali em suas profundezas, a bordo de um submarino de métodos.

Curiosamente, o submarino é um veículo que muitas pessoas imaginam possuir várias janelas de vidro e luzes que possibilitariam olhar com nitidez os detalhes de todo o azul profundo que se descortina a cada metro à frente. Mas, na verdade, somos a todo o tempo guiados por procedimentos e aparelhos em que devemos confiar, projetados e desenvolvidos para suplantar nossa cegueira prática. Por isso a importância de termos claros os métodos da pesquisa científica.

Confiar neles nos confere certeza e segurança para nos movermos entre o que imaginamos e o que realmente existe, mas que não podemos ver “a olho nu”. E essa segurança nos chega a partir de dados, entrevistas, e registros que nos encaminham a executar o que é preciso e, em alguns momentos ter a chance de perceber e reunir novos dados e experimentar de verdade o devir sobre seu objeto e tudo o que pode compartilhar sobre ele. Muitos de nós estão nesse momento navegando pelo mesmo oceano, ora perto da superfície, ora em grandes profundidades, mas correndo os mesmos riscos.

Foi possível conhecer Fernando a cada etapa de pesquisa, ter segurança de que os métodos de pesquisa nos colocavam como, de certa maneira, capazes de ler suas entrelinhas a partir daquilo que estávamos deduzindo, em paralelo ao que pessoas que o conheceram em diversas ocasiões e contextos traziam.

Fernando, ora transitava em nossas certezas como figura louca, ora como mente delirante e criativa. Houve vezes em que foi preciso entender os apontamentos de que era filho do desbunde e até irresponsável, o amigo de festa, da cervejada, o mito que várias vezes esteve nos braços do povão. Essas facetas nos remetiam a máscaras que tornavam possíveis os diálogos entre aquilo que o menino recifense viveu no caldeirão cultural pernambucano, envolto a festas e aos ensinamentos da avó, e o Fernando maduro, consciente de sua chance e responsabilidade de artista, como qualquer outro artista consciente. Tinha a certeza da arte como instrumento para criticar, conscientizar, refletir.

Eram, portanto, seus instrumentos para exercer a mediação, para transitar em todos os contextos, espaços e até lares por onde precisava transitar e que nos revelaram o designer Fernando Pinto como produto de seu meio, de sua trajetória pelo teatro, tela televisão, pela música, pelos bastidores das casas de show e pela passarela do samba.

Os croquis de Fernando Pinto, objetos dessa pesquisa, não exprimem a exata cartela de cores das pinturas corporais xinguanas, não possuem a riqueza das formas do grafismo corporal e não são capazes de reproduzir formas exatas da indumentária xingwana. Isso porque não foram projetados para serem figurinos xinguanos.

As pranchas demonstram indígenas de Fernando Pinto, planejados para apresentar seus indígenas, com referenciais tropicalistas, independentes, brasileiros, ainda que de forma menos incisiva que sua prática usual. São croquis pensados e elaborados a partir de uma preocupação de oferecerem todos os requisitos para leitura didática daqueles dados presentes no enredo desfilado, objetivo principal de um projeto de figurino carnavalesco.

Em outras palavras, Fernando desterritorializando as referências das matas de Morenah e as reterritorializando-as na grande aldeia da Apoteose, numa fabulação consciente de seu papel de permitir aos espectadores reconhecer as representações de indígena que conheciam, de entender que o índio fazia parte do Brasil e entender a necessidade de se voltar os olhares para o Xingu, alertas que se iniciavam naqueles idos anos da década de 1980.

E nessa intenção, Fernando Pinto fez uso de práticas e métodos conhecidos em projetos de Indumentária e a Comunicação Visual, mas de maneira peculiar, de uma forma a incluir elementos visuais com uma materialidade particular, pensada a partir de sua expertise artística multifacetada, que mais uma vez, puderam ser incluídos no conjunto de identidade plástico-visual, no qual o artista se reconhecia e era apontado pela crítica.

Embalados em suas loucuras, ousamos sair do submarino metafórico, usado como alegoria no início dessa conclusão, como pesquisadores e artistas da indumentária, para encarar um oceano de descobertas, e, de carona, admirar as belezas xinguanas com Fernando.

Com essa pesquisa pudemos descobrir em cada depoente um artista-personagem vivo em cada uma de suas memórias. Cada um deles nos auxiliou a entender um artista sério e metódico, mas que jamais perdera a capacidade de viajar nos sonhos e nas recordações do menino.

Esta pesquisa acabou por nos trazer também dois resultados práticos, que nos fizeram refletir e nos colocar no lugar criativo de Fernando, a partir do que ele nos mostrou com seus croquis: a importância de se pensar o figurino, a partir de suas formas diante do contexto em que vai se destinar, de sua utilidade viável, de compreensão sobre materialidade possível e até sobre como pode ser efêmero o artefato, tal qual o figurino carnavalesco e, portanto, o que nossa responsabilidade nos obriga a pensar seu fim ou suas ressignificações.

Enfim, Fernando Pinto nos levou a aprender que os construtos que mais se perpetuam são aqueles que se originam de diálogos e mediações entre nós e os outros. No contexto do desfile das escolas de samba, permanecem, ainda que não físicos ou guardados em coleções, nas memórias dos que várias vezes confessam olhar seus carnavais com saudade. E mesmo os riscos em três folhas de papel, algum dia descoberta numa sala de descarte foram capazes de ilustrar isso ao mapear tesouros, por hora, carnavalescos, fernandinos e xinguanos.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 7.1 – Livros, teses, dissertações e artigos

ALMEIDA, C. **O Processo criativo na construção de uma fantasia carnavalesca: em busca de uma metodologia**. Dissertação (Mestrado em Design). Rio de Janeiro: PPGD/EBA – UFRJ, 2020.

ANTAN, L. “Fernando Pinto maravilha: um ziriguidum tropicalista”. In: **Revista Desvio**, v. 3, 2017, pp. 139-147. Disponível em: [https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2017/11/desvio\\_3\\_artigo\\_leonardo1.pdf](https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2017/11/desvio_3_artigo_leonardo1.pdf). Acesso em: 10 fev. 2020.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2013.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BORA, L. A. “Entre bons e maus selvagens: a representação do índio no carnaval brasileiro”. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 10, n. 2, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10219/8003>. Acesso em: 22 jan. 2021.

BOURDIEU, P. “A ilusão biográfica”. In: **Atos da pesquisa em Ciências Sociais**.v. 62-63, p. 69-72, jun/1986. Tradução de Olívia Alves Barbosa. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5644125/mod\\_resource/content/1/BOURDIEU%2C%20Pierre.%20A%20ilusa%CC%83o%20biogra%CC%81fica.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5644125/mod_resource/content/1/BOURDIEU%2C%20Pierre.%20A%20ilusa%CC%83o%20biogra%CC%81fica.pdf). Acesso em: 14 mar. 2022.

CABRAL, R. “Kapran, krori, kukoj e âkre: Uma tradução em movimentos das pinturas indígenas mebengokre no treinamento corporal de artistas do corpo no grupo ameríndio mex”. In: **Revista Visagem**, vol.1 nr. 2, pp. 300-329, Belém: jul/dez, 2015. Disponível em: [http://grupovisagem.org/revista/edicao\\_v1\\_n2/ensaios/kapran-krori-kokuj-e-akre/ensaio\\_pdf.pdf](http://grupovisagem.org/revista/edicao_v1_n2/ensaios/kapran-krori-kokuj-e-akre/ensaio_pdf.pdf). Acesso em: 13 jun. 2018.

CAVALCANTI, M. L. V. C. “Alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual”. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. V. 3, n. 1, p. 17-27. Instituto de Artes/UERJ: Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://marialauracavalcanti.com.br/2020/01/27/as-alegorias-no-carnaval-carioca-visualidade-espetacular-e-narrativa-ritual/>. Acesso em 26 jan. 2021.

COSTA, F. A. “O figurino como elemento essencial da narrativa”. In: **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v, 4, nº, 8, p. 38-41 agosto 2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775> . Acesso em: 07 mar. 2019.

COSTA, A. **100 anos de carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale S/A Ind. E Comércio. 2000. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=iyKfGMMyhCjUC&oi=fnd&pg=PA23&dq=cursos+carnavalescos+cariocas&ots=yosCu1-RXC&sig=nppHDpx0BeJH6yaXQENVc3dKAnM#v=onepage&q=curso&f=false>. Acesso em: 30 jan. 2022.

CRUZ, A. B.; OLIVEIRA, A. K. F. de. “À Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético”. In: **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da**

**EBA/UFGM**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>. Acesso em: 18 out. 2020.

DI CARLO, J. “Objetos não identificados: tropicalismo e pós-modernismo no Brasil dos anos 1960”. In: **Revista Interseções**. Uerj, Vol. 21, nr. 03, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/47259>. Acesso em: 03 ago. 2021.

DINIZ, S. C. **Desbundados & Marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)**. Tese (Doutorado em Sociologia). IFCH – Unicamp, 2017. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP\\_cad6452aaf3cd2183fe2025bdb473516](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_cad6452aaf3cd2183fe2025bdb473516). Acesso em: 06 ago. 2021.

FERREIRA, F. **O marquês e o jegue: Estudo das fantasias para escola de samba**. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

\_\_\_\_\_. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FILHO, M. F. L & SILVA, T. C. “A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá”. In: **Revista Horizonte Antropológico**, vol. 18 n°. 38 Porto Alegre: jul/dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/jrZcJSC76yHgyv4qyfvHGQK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 maio 2018.

GOMES, R. F. & SILVA, T. B. P. A importância do designer como mediador de relações humanas. In: **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação**. V. 2, nr.2, São Paulo: 2015. Disponível em : <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/a-importancia-do-designer-como-mediador-de-relaes-humanas-20365>. Acesso em 25 out. 2022.

GRAGNATO, L. **O Desenho do Design de Moda**. Dissertação (Mestrado em Design). São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2018. Disponível em: <https://oatd.org/oatd/record?record=oai%5C%3AAtede.anhembi.br%5C%3A134> . Acesso em: 15 maio 2018.

GUERREIRO, A. **Quarup: transformações do ritual e da política no Alto Xingu**. Mana, n°. 21, ago/2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/wWFsdqD7jwrFQtVBZCht6Wk/?lang=pt#>. Acesso em: 20 jun. 2021.

GUIMARÃES, H. M. **Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval carioca**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Rio de Janeiro: PPGAV/EBA – UFRJ, 1992.

GOES, F. **Imagens do Carnaval Brasileiro do Entrudo aos Nossos Dias**. Brasileira da Biblioteca Nacional; guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional /Nova Fronteira, 2002. , p.573-588. Disponível em [https://universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/09/Pre-Leitura\\_A-IMAGEM-DO-CARNAVAL-BRASILEIRO.pdf](https://universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/09/Pre-Leitura_A-IMAGEM-DO-CARNAVAL-BRASILEIRO.pdf). Acesso em: 30 jan. 2022.

LUDERER, C. A. F. **O processo de comunicação na criação do carnavalesco Raul Diniz**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC/SP, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4960/1/Cynthia%20Arantes%20Ferreira%20Luderer.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2021.

MENEZES, S. P. **Cultura estética indígena híbrida: uma abordagem interdisciplinar acerca da pintura corporal Parkatêjê**. Dissertação (Mestrado em Interdisciplinaridade). Marabá: UNIFESSPA, 2016. Disponível em <https://pdtsa.unifesspa.edu.br/images/finalSabrina.pdf>. Acesso em: 15 mai.2018

MACKOWIECKY, S. “Representação: A palavra, a ideia, a coisa”. In: **Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, PPGICH/UFSC, nr. 57, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2181>. Acesso em: 12 set. 2021.

MORAES, E. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

NASCENTE, L. da S. “Política e construção da identidade nacional: os índios na História do Brasil”. In: **Revista Litteris**; n. 6, nov/2010.

NETO, A. B. “A cerâmica wauja: etnoclassificação, matérias-primas e processos técnicos”. In: **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo: Vol. 15-16; pp 357-370, 2005-2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/download/89727/92543>. Acesso em: 17 maio 2018.

OLIVEIRA, M. L. G. de. “Rosa Magalhães e os figurinos para o carnaval”. In: **Anais do 9º Colóquio de Moda – UFPR: Curitiba, 2013**. Disponível em: [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-7-FIGURINO\\_COMUNICACAO-ORAL/Rosa-Magalhaes-e-os-figurinos-para-o-carnaval.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-7-FIGURINO_COMUNICACAO-ORAL/Rosa-Magalhaes-e-os-figurinos-para-o-carnaval.pdf). Acesso em: 10 set. 2021.

\_\_\_\_\_. **A criação dos figurinos para o rancho Ameno Resedá, por meio da análise das aquarelas realizadas por Amaro do Amaral, em 1913** Tese (Pós-Doutorado em Artes Visuais). PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. “Os figurinos carnavalescos de Rosa Magalhães para as Comissões de frente: entre 2001 e 2005”. In: **ModaPalavra e-periódico**, UDESC – vol. 8, nr. 15, Florianópolis: jan/jul. 2015, pp. 3-34. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5140/514051496002.pdf>. Acesso em: 12 maio 2021.

\_\_\_\_\_. “Amaro Amaral e o Ameno Resedá: os figurinos da corte celestial, em 1912”. In: **Anais do 11º. Colóquio de Moda**. Curitiba: ABPEM, 2015. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20%202015/ARTIGOS-DE-GT/GT11-TRAJE-DE-CENA/GT-11-AMARO-AMARAL-E-AMENO-RESEDA.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. “Os indígenas (carnavalizados) de Fernando Pinto”. In: **Anais do 14º Colóquio de Moda – UFPR: Curitiba, 2018**. Disponível em: <http://anais.abepem.org/get/2018/132.pdf>. Acesso em: 10 set. 2021.

PEREIRA, B. **Estrela que me faz sonhar: Histórias da Mocidade**. Cadernos de Samba. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editores, 2013.

SANTOS, A. (Org). **Seleção de método de pesquisa: Guia para pós-graduando em Design e áreas a fins**. Curitiba: Editora Insight, 2018.

SANTOS, N. S. **A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SILVA, A. **O Grafismo e significados do artesanato da comunidade guarani da linha gengibre**. Monografia (Licenciatura Intercultural Indígena). CFCH/UFSC, Florianópolis, 2015.

WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1981.

## 7.2 Periódicos da Biblioteca Nacional (<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>)

JAJA, V. **Lançamento: o Clube da Fossa e o Caldeirão**, Correio da Manhã (RJ), edição 23379, de 05 jul. 1969 – 2º Caderno, p. 2, acesso em: 22 nov. 2021.

CABALERA, M. **Todo o luxo da grande noite já impera nos barracões**, Jornal do Brasil (RJ), edição 294, de 29 jan. 1980, Caderno B, pp 4 e 5, acesso em: 13 jun. 2019.

CAVALHEIRA, N. **As mil e uma da Mangueira**, Jornal dos Sports (RJ), edição 15823, de 21 jun. 1981, p. 11, acesso em: 13 jun. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Tudo em cima (quase tudo)**, Jornal dos Sports (RJ), edição 16061, de 18 fev. 1982, p. 7, acesso em: 13 jun. 2019.

VEIGA, A. **Começo vibrante, final deprimente**. Jornal do Brasil (RJ), edição 318 de 24 fev. 1982, p. 6, acesso em: 13 jun. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Em cena, um enredo ecológico-crítico**. Jornal do Brasil (RJ), edição 281, de 16 jan. 1983, p. 8, acesso de 21 jun. 2019.

MILITÃO, C. **Mocidade Independente de Padre Miguel**. Última Hora (RJ), edição 10886, de 02 fev. 1983, UH Revista, p. 13, acesso em 21 jun. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Ecologia é o tema da Mocidade**. Jornal do Brasil (RJ), edição 301, de 05 fev. 1983, 1º Caderno, p. 7, acesso em: 22 jun. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO, **11 Mocidade Independente**. Jornal do Brasil (RJ), edição 309 de 13 fev. 1983, Escolas, p. 8, acesso em: 22 jun. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Como era verde o meu Xingu**, Módulo Brasil Arquitetura, edição de maio de 1983, seção Artemovimento, p. 16, acesso em 17 maio 2019.

ARAGÃO, D. **Belezas bem mostradas**. Jornal do Brasil (RJ), edição 310 de 16 fev. 1983, Caderno B, p. 10, acesso em: 22 jun. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Mocidade Independente lança o samba cósmico**. Jornal do Brasil (RJ), edição 284 de 19 jan. 1985, Carnaval, p. 3, acesso em: 22 jun. 2019.

CABALERO, M. **A promessa de retornar à temática tropicalista**. Jornal do Brasil (RJ), edição 316 de 22 fev. 1985, Caderno B, p. 5, acesso em: 22 jun. 2019.

GUIMARÃES, M. A. (Jangada). **O Samba do Rio e o mau exemplo**. Jornal do Comércio (RJ), edição 183, de 18 e 19 maio 1986, Revista Nacional, p. 20, acesso em 12 set. 2019.

RODRIGUES, V. **Hábitos e vícios de índios pra lá de modernos**. Tribuna de Imprensa (RJ), edição 11534, de 27 fev. 1987, Tribuna BLS, Capa, acesso em: 02 jul. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Tem cacique na folia**. Jornal do Brasil (RJ), edição 325 de 01 mar. 1987, Carnaval, p. 16, acesso em: 02 jul. 2019.

FERREIRA, F. **O Brasil da Mocidade**. Tribuna de Imprensa (RJ), edição 11816, de 26 ago. 1988, p. 2, acesso em: 02 jul. 2019.

FERREIRA, F. **Check in**. Tribuna de Imprensa (RJ), edição 11994, de 28 jan. 1988, Turismo, acesso em: 02 jul. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Fernando Pinto – Um carnaval nas estrelas**. Tribuna de Imprensa (RJ), edição 12008, de 12 set. 1988, Em Cartaz, acesso em: 02 jul. 2019.

### 7.3 – Acessos ao Acervo Digital O Globo (<https://acervo.oglobo.globo.com/>)

AUTOR NÃO INFORMADO. **Fernando Pinto Posso cortar a de muita gente, mas eu não fico só falando.** O Globo (RJ), edição Matutina, de 18 dez. 1973, Revista de Domingo, p. 2, acesso em: 14 ago. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Estandarte de Ouro é o grande prêmio ao trabalho do Sambista.** O Globo (RJ), edição Matutina, de 30 jan. 1981, Caderno Rio, p. 31, acesso em: 14 ago. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Mocidade Independente promete que vai 'explodir corações na avenida'.** O Globo (RJ), edição Matutina, de 09 fev. 1983, Caderno Rio, p. 7, acesso em: 14 ago. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **Carnaval alegre da Mocidade defende natureza agredida.** O Globo (RJ), edição Matutina, de 11 fev. 1983, Caderno Grande Rio, p. 8, acesso em: 14 ago. 2019.

AUTOR NÃO INFORMADO. **II Mocidade Independente de Padre Miguel.** O Globo (RJ), edição Matutina, de 13 fev. 1983, Caderno Rio, p. 10, acesso em: 14 ago. 2019.

CHYSÓSTOMO, A. **Palmeiras, onças, abacaxis: delírio tropical na avenida.** O Globo (RJ), edição Matutina, de 15 fev. 1983, Cultura, p. 34, acesso em: 14 ago. 2019.

CHYSÓSTOMO, A. **Fernando Pinto: Comunicação da Mocidade veio do tema e da garra.** O Globo (RJ), edição Matutina, de 16 fev. 1983, Caderno Rio, p. 2, acesso em: 14 ago. 2019.

PESSOA, I. **O Xingu da Mocidade agora virou exposição.** O Globo (RJ), edição Matutina, de 28 mar. 1983, Jornais de Bairro, p. 6, acesso em: 14 ago. 2019.

## ANEXOS

### ANEXO 01 - Transcrição de depoimento realizado em apoio a pesquisa

**DATA:** 08DEZ2020, 19:00HRS,

**PESQUISADOR:** LUIZ ANTONIO PAULA E SILVA

**ORIENTADOR:** PROFESSOR MADSON OLIVEIRA

**DEPOENTE:** EDUARDO GONÇALVES – profissional carnavalesco, que esteve na Mocidade Independente de Padre Miguel após o falecimento de Fernando Pinto e, devido a seu contato com pessoal do barracão e demais segmentos que faziam parte do convívio particular e profissional de Fernando, julgamos ser uma fonte importante de dados.

A entrevista se deu via Google Meet, com gravação de áudio em formato mp3.

#### **Transcreve-se abaixo a íntegra**

**Pesquisador:** Como é uma pesquisa, e a gente está fazendo uma entrevista e tudo, o que acontece: eu tenho que te dizer que eu vou estar gravando agora, “tá” bom,

**Depoente:** “tá”!

**Pesquisador:** Tudo o que você vai estar falando, de tudo o que você falar, eu só vou publicar o que for a nível de pesquisa e vai ser traduzi... Vai ser transcrito e os dados vão ser publicados, “tá” ok?

**Depoente:** “Tá”!

**Pesquisador:** a qualquer momento você está livre né sair,

**Depoente:** “Tá”!

**Pesquisador:** se você tiver dito alguma coisa que se arrependeu também e não quiser que a gente use, pode falar também, “tá” ok?

**Depoente:** “Tá” ótimo!

**Pesquisador:** fica tranquilo e mesmo que isso não aconteça, todo vídeo ele fica protegido, ele não vai ser utilizado para outro fim que não seja a pesquisa. Pode ficar tranquilo, “tá” bom?

**Depoente:** “Tá” ótimo!!

**Pesquisador:** A pesquisa...

**Orientador:** Tem outra coisa, Eduardo, deixa eu falar aqui, Luiz, que eu também acho que é bacana quando a gente faz esse tipo de entrevista é que quando a gente transcreve a gente manda né pessoa né ela dar uma lida e às vezes sempre poderia ter saído alguma coisa que você não gostaria que fosse depois divulgada e aí você pede “olha isso daqui por favor tira” e a gente tira sem nenhum problema, “tá”?

**Depoente:** “Tá” ótimo!

**Pesquisador:** Fica tranquilo que é sem dor no coração!

**Depoente:** “Tá” ótimo!

**Pesquisador:** Outra coisa é a pesquisa que a gente está fazendo é uma pesquisa né estudar, né tentar desvendar o processo criativo do Fernando Pinto, não é? Mais precisamente em quatro croquis que a gente vem trabalhando, “tá” ok?

**Depoente:** Certo...

**Pesquisador:** E por ser uma pessoa que já se foi e, como a própria mídia diz, é, embora não, que eu não considere tanto, ele não deixou discípulos, né, então a gente tem um certo problema de alcançar alguém né fornecer os dados que a gente precisa’, né?

**Depoente:** Sim.

**Pesquisador:** e como você estava no grupo de pessoas que foi até a escola, receber a escola e passou a fazer o carnaval depois que ele se foi, quer dizer você também pode ter ouvido de algumas pessoas como foi esse me... Como era o método dele como ele funcionava no barracão, como é que isso se dava, o que foi que você encontrou, entendeu, então o que a gente gostaria de ouvir de você primeiramente e isso.

**Orientador:** É, e também outros nomes, né Luiz?

**Pesquisador:** Outros contatos

**Orientador:** Nomes que porventura...que eu imagino que quando Eduardo chega lá, ele ainda deve ter pegado a troca de bastão com alguém que devia ter trabalhado por exemplo com ele e que possa lembrar. Existem algumas figuras, né, como Chiquinho, como Marimba, que essas pe... Como a tia Nilda, né, quer dizer que conviveram muito com ele, que imagino que você também conheça essas pessoas.

**Depoente:** Sei.

**Orientador:** E tudo, mas vai que você nessa sua cabecinha, lembra de nomes que por acaso a gente não se lembrou e aí, você por favor

**Depoente:** Sei.

**Orientador:** Vai ajudando a gente também a criar essa, essa tecedura. Você já explicou né ele, né Luiz?

**Pesquisador:** O que?

**Orientador:** A história dos desenhos?

**Pesquisador:** Não, não, não, não.

**Orientador:** Não?

**Depoente:** Não, não.

**Orientador:** Ok, deixa eu refazer a introdução, Eduardo você quer colocar né gravar, Luiz?

**Pesquisador:** Já estou gravando já, “tá” tranquilo!

**Orientador:** Ah, já está. Então... O Eduardo já foi aluno da Veiga não foi?

**Depoente:** Fui, fui, fui alu...

**Orientador:** Foi aluno de moda?

**Depoente:** Fui aluno de moda, eu acho que da terceira turma, se não me engano. Eu me formei, me formei em 96.

**Pesquisador:** (ruído) Tô gravando com o ....

**Orientador:** Ah, você deve ter saído no final de 99, 2000, por aí.

**Depoente:** É, eu me formei no meio, na metade de 99. Junho de 99 .

**Orientador:** Então, eu cheguei lá em 2003 e fiquei lá até 2012 como professor lá do curso de moda e numa das minhas entradas lá, eu pass... Eu ia entrando lá na secretaria e tavam fazendo uma limpeza e tavam jogando um monte de coisas fora. E aí, eu chego na mesa da secretária e tem uns desenhos assim em cima, eu olho e digo assim “o que é isso?” “ah, a gente “tá” limpando e vai jogar fora” eu digo “ah, deixa eu olhar”? Eram os desenhos do Fernando Pinto! Assinado... Assinado “Fernando Pinto 1982” e ai, até eu descobrir que aquilo ali eram croquis para o enredo de 83 Como era verde o meu Xingu, eu guardei isso em casa...

**Depoente se espanta**

**Orientador:** Pois é, né você ver, guardei isso em casa, ficou um bom tempo na minha casa A, eu resolvi, um dia, distribuir alguns para pessoas queridas, né? Aí conversei com Samuel, que também deu aula lá e ele disse “ah, isso é meu” eu digo “prove”. E aí “não, são meus, são meus, são meus” eu olhei né ele, na casa dele e digo “então separa aí o que tu quer” ele tirou alguns, eu levei os outros de volta, emoldurei cinco e botei lá na minha casa e aí dei de presente né Sueli, que é minha amiga querida, o da baiana, né, “tá” emoldurado lá na casa dela, dei de presente pro Milton, Milton Cunha, e fui fazer uma entrevista com o Paulo Barros e aí, saí de casa e disse “ai, não vou levar nada”, levei um dos desenhos e ai cheguei lá e ele muito arredo, e aí eu disse: “Paulo , minha mãe me ensinou que quando fosse na casa de alguém pela primeira vez, eu deveria levar alguma coisa e aí eu trouxe isso daqui, não seu se você tem” aí, ele olhou, ficou.. Ele disse assim “eu tenho desenho do João – o João não desenhava, né? Eu tenho desenho do Viriato, mas desenho do Fernando, eu nunca tive” ele ficou muito agradecido e aí se abriu. Falou, contou um monte de coisas, foi ótimo. Então, tendo esses desenhos todos, num encontro com Luiz, eu conto né ele e digo “ah vamos fazer uma pesquisa né ver se a gente resolve

entender, né, como é que era isso e tudo! Aí eu compro aquele livro da Mocidade um lixo de uma caixinha box, acho que Salgueiro, Mocidade e acho que porta-bandeira, né Luiz?

**Pesquisador:** É!

**Orientador:** Você sabe qual é esse?

**Pesquisador:** Aquele do Cadernos de Samba?

**Orientador:** É ... (áudio não entendível)

**Depoente:** Do Fábio, não?

**Pesquisador:** É da Bárbara, não?

**Orientador:** É, não, é uma caixinha...

**Orientador:** é, da Bárbara! É uma caixinha...

**Depoente:** Da Bárbara.

**Orientador:** Uma caixinha e aí, o verde que é da Mocidade, e eles fizeram um capítulo ao Fernando e aí, lá... É esse daí.

**Pesquisador:** Eu só não tenho o terceiro

**Orientador:** Isso, eu tenho o vermelho que é do Salgueiro. Aí, eu vi o Chiquinho falando “ah, ele se trancava no apartamento em Copacabana, ele não dividia muito”, não sei o que e tal. Aí o Luiz disse “vamos botar né frente essa pesquisa”. E aí, o Luiz, porque a gente precisa fazer pesquisa, precisa de um recorte porque ninguém consegue dar conta de tudo, ainda num mestrado que são dois anos, ele tem que cursar disciplinas, tem que ouvir um monte de coisas que não vai ter nada muito a ver com o trabalho mas tem que ir, tal, e aí vamos encontrar pessoas que tiveram contato, que conheceram, porque, como o Luiz falou, ele morreu em 87. 87 né 2021 já se passaram muitos anos, e aí estamos aqui né relatar e ouvir o que é que você conhece, o que é que você tem, se você se lembra como eu falei, de nomes e tal. Porque o Fernando eu acho meio que um ícone, né, dessa geração de carnavalescos, assim como Viriato e como outros. Mas enfim, agora eu já contextualizei, é com o Luiz e com você e eu vou ficar aqui como história em quadrinhos

**Depoente:** Maravilha, adorei ouvir o relato! Espero que esses desenhos estejam muito bem guardados porque eu, eu, nesses 30 anos de carnaval, Tô vivendo o carnaval, mais de 30, agora são 32, né? Eu nunca vi, eu só vi de perto dois trabalhos do Fernando, de, de croqui. Leonardo Nora até expos no Facebook dele essa sema... Tem, não sei se vocês viram. Leonardo tem um desenho do Fernando, é, no Império, uma raridade!

**Orientador:** 72 eu acho, né?

**Depoente:** Isso, isso, isso. Uma raridade eu não sei nem como ele conseguiu, um desenho inusitado porque são vários croquis que formam uma ala, é engraçado, que lembrou muito como eu brincava. Quando eu era garoto, quando eu tinha 10, 11 anos eu brincava de fazer carnaval com... Com alas, né? Montava alas no rabisco eu achei engraçado e, outro desenho que eu vi do Fernando foi com o Kiko Alves, falecido Kiko, que era um baterista, depois virou colunista do jornal o dia, ou última hora, não lembro bem qual era o jornal, e eu fui na casa do Kiko uma vez e ele tirou da gaveta um desenho dizendo (áudio não entendível) que o Fernando tinha dado né ele, já como passista de chão, naquela época (áudio não entendível) achei interessante porque era naif, o Fernando não tem essa, não tinha esse desenho técnico né, de hoje, todo mundo fala muito e fica com concurso de internet de quem desenha melhor. O artista que eu considero acho um barato isso. Porque o grandes artistas que eu considero, como opinião minha, (áudio não entendível) os (áudio não entendível) artistas não tem de verdade um desenho tão primoroso. Então como você falou não desenhava, os poucos rabiscos que eu vi do João também, eram riscos mesmo, rabiscos, que ele lia através do Vani Araújo, que foi assistente do João por muitos anos, que eu conheci no barracão da Mocidade, e Fernando eram esses rabiscos (inaudível) .

**Orientador:** (inaudível)

**Orientador:** você falou de Vani, Faz muito tempo que eu não o vejo, será que ele não conviveu não, com Fernando? Faz muito tempo.

**Depoente:** Vani Araújo, ele era de um outro lado, ele sempre foi o braço direito... Porque existem dois Vanis (áudio não entendível)

**Pesquisador:** Oi, travou, Eduardo, voltou?

**Depoente:** Oi...

**Pesquisador:** Oi, travou, voltou...

**Depoente:** Voltou?

**Pesquisador:** Voltou, voltou...existem dois Vanis.

**Depoente:** É, dois Vanis: o Vani Jr. que trabalhou comigo muitos anos no carnaval e o Vani Araújo! Vani Araújo é um carnavalesco da década de 80, que trabalhou com João, foi braço direito do João por muitos anos, amigo íntimo do João junto com Viriato.

**Orientador:** Então era um que eu acho que eu conheço, porque o que eu conheço era um grandão que trabalhou com você eu acho.

**Depoente:** Esse é o Vanir

**Orientador:** Vanir, isso

**Depoente:** O Vani Araújo, Vani Araújo foi desenhista do João Trinta na década de 80, na década de 70 e 80, e junto com Viriato. Vani desenhava mais a coisa dos destaques, das composições e Viriato fazia a coisa das alas, o desenho das alas, é... Mas eu tava falando dos riscos. Bom eu espero que estejam em boas mãos. Eu queria falar sobre então a história do Fernando né gente não perder tempo e...

**Orientador:** Deixa eu só te dizer uma coisa, os desenhos do Fernando, concordo com você, esteticamente. Eles não são exuberantes como de alguns desenhistas ilustradores profissionais, mas eles em uma certa riqueza de detalhes, muito embora ele não seja completamente preenchido. Mas esses desenhos especificamente, parece, Eduardo, que ele teve o cuidado com ele, ao passar para alguém, ele fez uma decupagem, porque ele vai citando qual é o material que é né, quer dizer, eu não sei se é ele, né, alguém escreveu a lápis do lado, né Luiz, a gente ainda não sabe se é ele, mas falando do material, as vezes um pouco o nome da ala, o que poderia representar, então mas eles tão bem guardados, estão comigo, tão bem guardados.

**Depoente:** Ah, que bom, é, esse, o desenho do, que o Leonardo Bora tem, me parece mais uma pintura, do que propriamente um croqui, “tá”? Eu acho que ali é uma expressão de arte do Fernando como artista Pintor, né, e não como figurinista. Agora, o desenho que vi na casa do Kiko, ele não tem cor, é um desenho feito a caneta, acho que até uma caneta Bic, essa caneta comum, né, normal, e ele é todo cheio de setinhas com informações, “tá”? ...

**Orientador:** Um processo de decupagem explicativa, né, explicativa. O novo ele é pintado, mas ele na verdade ele é uma base de caneta nanquim preta a mesma caneta que ele assina alguns e tem cor, pouca cor, mas tem alguma cor porque também tem pouca roupa, né, Luiz?

**Pesquisador:** Isso, é

**Orientador:** Porque como são muitos indígenas, então tem pouca cor.

**Pesquisador:** A própria estética da fantasia de antigamente né, tinha menos compo... Menos partes, é bem resumido.

**Depoente:** Eu acho que eu já vi esses figurinos na aula do Leo Antan, eu acho!

**Orientador:** Isso, isso, Ele soube, me procurou e aí eu passei pro Luiz, e o Luiz emprestou né ele, né ele poder mostrar, porque ele quando ele tava falando da aula ( áudio não entendível ) exatamente. Só que aquilo ali é um conjunto se não me engano, de 27 desenhos, tá? Aqueles quatro são só os quatro que o Luiz tá analisando porque são tribos. Quer dizer, seriam representações, eu acho que imagéticas, né, quer dizer, imaginadas pelo Fernando, que eu

imagino que ele não tenha ido lá e a gente “tá” tentando buscar justamente de onde ele tirou esses índios, esses indígenas, né?

**Pesquisador:** Desvendar isso!

**Orientador:** É, eu, bom, ah, eu vi esses desenhos e tem muito a ver, muito parecido com o croqui de corpo que eu vi no desenho do Kiko. Uma pena porque ele faleceu recente não sei com quem ficou esse desenho. Era do, parecia do carnaval Ziriguidum, era uma capa transparente com estrelas na barra, um capacete, corpo nu também, uns figurinos de (áudio não entendível) , um maiô, e não tem cor porque eu acho que propositalmente era branco e transparente, branco e prata, branco e transparente, então eu acho que é isso . Mas é que bom que eles estão bem. Bom, agora falando da minha historinha...porque eu falei que eu não tenho propriedade para falar do Fernando Pinto porque infelizmente eu não tive a honra de conhecê-lo. Porque eu, na verdade, só existo no carnaval, porque infelizmente ele morreu. Porque... É, porque se ele não estivesse vivo, se estivesse vivo, talvez eu não tivesse existido no carnaval. Eu falo isso emocionado porque é uma realidade, entendeu? Porque Fernando morre em novembro de 87, e... Eu não acompanhava carnaval assim... Não participava porque eu era muito jovem, tinha uns 16, 17 anos e. Soube, eu era louco por carnaval, soube do falecimento dele, e acompanhei depois todo o carnaval do bye-bye pela televisão e tal. E aí, quando acabou o carnaval de 88, né, que foi o carnaval do Bye-bye, Beijim, beijim bye-bye Brasil que foi o último carnaval de Fernando e eu nessa transição de sem saber exatamente o que eu queria ainda da vida, o que eu queria cursar, se pensava em fazer Belas Artes, pensava em desenho industrial, tava numa certa dúvida, mas tava muito a fim de procurar emprego, de trabalhar, né, filho de classe média, óbvio, assim, chega um momento que, gay, você pensa em sair de casa né ganhar sua grana e numa bela tarde, ou manhã, acho que manhã, eu peguei o classificados do globo, naquela época não tinha essa coisa de informação pela internet, era ali no jornal, que bom e eu li os classificados do O Globo né procurar emprego. E aí nos classificados do globo eu me deparei com um anúncio Mocidade Independente de Padre Miguel procura carnavalesco. E aí, quando eu vi esse anúncio eu falei “pô, aí, pode ser uma” porque eu já tinha ligação com artes, gostava de artes, amava carnaval, gostava de desenhar...nada de carnaval, mas ... Vi ali, vislumbrei ali, não pertencer ao universo do carnaval nem passou pela minha cabeça nem nada, mas a ponto de ter um emprego, sabe? Ter um sustento bom, e aí, eu recortei o jornal, coleí num caderninho que eu tinha e liguei pro número. (áudio não entendível) “tô vendo aqui um anúncio ...” “olha, é um concurso, você é carnavalesco?” “não, não sou carnavalesco mas eu queria concorrer, participar” “(áudio não entendível) vi vai ter que vir até aqui ( áudio não

entendível )” aí me deu todas as referências, naquela época não tinha internet, vi o guia rex, abri o Guia Rex, vi onde ficava, vi os ônibus que passavam, é.. Uma aventura, né? Aí numa tarde fui. Tomei coragem e fui. Peguei o ônibus 303 lá na Tiradentes e fui né lá né Mocidade e peguei esse...esse formulário, era um formulário, né?

**Orientador:** Você foi né quadra...

**Deponente:** Quadra, é, né quadra. (áudio não entendível) de membros da diretoria (...) isso eu sei agora, naquela época (...) nunca (áudio não entendível) nada (áudio não entendível) ideia do curso (áudio não entendível) descobrir ali neste concurso um novo talento (áudio não entendível) de carnaval, porque eles vinham desse processo de Arlindo, da década de 70, se não me engano em 74, e depois, com a chegada de Fernando na década de 80, então eles pensavam que na década de 90 teriam ali um artista... E tiveram porque depois teve Fernando, o Renato Lage, mas descobrir, para passar por esse processo, eles inventaram a história do concurso, depois eu fiquei sabendo que foi da ideia de um dos diretores (áudio não entendível), que depois virou presidente, o falecido Pedro, que era também ligado ao marketing e ao cultural da escola. E... E eles espalharam esse, essa proposta não só no jornal, o jornal era um fato, mas eles também divulgaram na associação dos carnavalescos. Naquela época existia uma associação de carnavalescos presidida pela Lílian Rabelo, tá? E o vice-presidente era o falecido Roberto Costa, carnavalesco da São Clemente.

**Orientador:** a Lílian que foi casada com o Renato, né?

**Deponente:** a Lílian que foi casada com o Renato e depois acabou virando carnavalesca da Mocidade em 1990. Por que... O que que acontece, eu participei do concurso. Eu vou encurtar a história: eu participei do concurso, o concurso teve 36 participantes, 36 artistas, depois eu fiquei sabendo que desses 36, 35, é... 30 já eram artistas consagrados do carnaval, né, já tinham assinado carnaval, 4 não tinham assinado, eram destaques, pessoas que saíam nas escolas de samba e eu, que não era nada, o et, caído ali em Padre Miguel, com 18 anos, e fui convidado né ir nessa final de concurso... Teve uma final, teve uma mesa com treliça que foi...

**Orientador:** O concurso era apresentação de enredo e desenhos, você lembra?

**Deponente:** Não, então, o concurso né mim, é bem interessante a história do concurso porque o concurso, eu acho que foi a coisa mais democrática que eu já vi na história do carnaval carioca. Eu falei isso pro Felipe Ferreira, ele não sabia disso, é bem interessante (áudio não entendível) é... Também falei numa mesa do museu do samba com o departamento cultural da Mocidade, comemoração dos 50 anos da Mocidade, eles não tem registro, é uma pena, né? Porque a

Mocidade foi pioneira inclusive nisso: ela é a primeira a fazer um concurso democrático. Porque era o seguinte: você pegava essa folha, que eu tenho até hoje, depois se vocês se interessarem eu tenho esse papel, eu guardei. Era uma folha onde eles exigiam que o artista criasse um enredo, desenvolvesse uma sinopse, desenvolvesse um roteiro de desfile, e entregasse né eles a sinopse, o roteiro e os dados num envelope pardo formato A4. E num outro envelope pardo formato a3, o artista deveria colocar o projeto de trabalho, e eles exigiam quatro carros alegóricos com pranchas de vista frontal, lateral e planta baixa, oito alas, quatro casais, dois casais de mestre-sala e porta-bandeira, uma comissão de frente. Ou seja, era praticamente quase o carnaval todo, né. E quando eu peguei aquele formulário, no ônibus voltando né casa, eu já levei um susto, né, porque eu não sabia o que era planta baixa, o que que era visão frontal, o que que era visão lateral, fui né biblioteca nacional pesquisar tudo isso, ver o que que era isso, aí fui botando... Fiz um bloco de anotações na época, e fui né casa criar um enredo. E criei, criei um enredo, meu enredo, era um enredo que se aproximava muito das ideias do Fernando, porque eu comecei a pesquisar mais sobre ele também, né, entrar dentro desse imaginário, dessa cabeça é, lúdica, é, onírica, louca, não é, que era a cabeça de Fernando, porque ele tinha criado uma cidade de índios, tinha criado uma...

**Orientador:** Mas você foi pesquisar sobre ele porque ele tinha sido útil ou porque você acompanhou o carnaval e gostou do jeito dele?

**Depoente:** Não, é, eu era extremamente apaixonado pelo estilo de carnaval dele, entendeu? Desde a de... Desde que ele fez o Tropicália Maravilha, já tinha me encantado, já tinha, eu já... Mas tudo pela televisão, eu não tinha contato com carnaval. Então, eu... Alguma coisa me chamava muita atenção, entendeu, nos carnavais dele. Era uma coisa que meus olhos assim esperavam, eu ficava ansioso, nervoso, quando saía jornal eu queria saber, me identificava muito, entendeu? E aí quando eu soube do concurso era lá, é, eu pensei “poxa eu tenho que criar alguma coisa, que se eu não, não, eu tenho que fazer alguma coisa que eu chame atenção, para que eu pelo menos, é... Possa apresentar, o projeto” entendeu?

**Orientador:** Então digamos que você teve essa malícia de pensar ... Que você tava sabendo que você iria concorrer né a uma vaga, que ia ocupar o lugar deste cara que já não era digamos cartesiano, não é?

**Depoente:** Sim, de certa forma sim, mas eu acho que muito também intuitivamente, porque, o enredo que eu criei, tanto é que no dia lá da apresentação, eu não conseguia explicar. Porque eu

fiquei muito nervoso, porque era tão louco quanto, eu acho, entendeu? Porque...! Era um mundo habitado por bebês, era Babylândia, o nome...

**Orientador:** Mas foram os 36 né apresentar no mesmo dia?

**Depoente:** Não.

**Orientador:** né defender?

**Depoente:** Não, ficaram três finalistas, só ... Eu fiquei entre os três! Eu sabia, eu recebi um telefonema...

**Orientador:** E acho que você lembra quem eram os outros dois?

**Depoente:** Sim, sim. O enredo que ganhou, que acabou ganhando foi o Elis Regina, né, Um trem de emoção, do Eli Peron e do Rogério Fraganello, e o Samba sambou, antes de ir, né São Clemente, do Roberto Costa, Carlinhos de Andrade e César de Andrade, eram três. Eu lembro que quando eu cheguei na sala da apresentação, eles pediram né gente chegar oito horas da noite, naquele dia, naquela noite... E eu não sei como, por que assim, aquela loucura, né, eu tipo “como é que eu vou avisar minha família que eu vou né Padre Miguel, meus pais portugueses, sabe? Minha mãe mão não vai deixar nunca...”

**Orientador:** Um jovem, muito jovem ainda, né?

**Depoente:** Jovem, a bicha branca, né, classe média, na favela de Vila vintém... Nunca, né, não contei realmente né minha família. Não contei! Peguei meu ônibus, falei que ia né um encontro de amigos do colégio, né, e fui com a minha mochilinha, mas, cara, eu não tinha a menor ideia do que ia acontecer, entendeu? Assim... Quando eu cheguei lá, é, é, ...

**Orientador:** Peraí, Eduardo! Vocês apresentaram primeiro a proposta do enredo escrita.

**Depoente:** Não, não, não...

**Orientador:** E depois os desenhos, ou, como foi?

**Depoente:** Não, uma semana antes, você tinha o prazo limite né entregar tudo. E aí você entregava os seus dados numa folha, eu tinha dito você colocava a sinopse e o roteiro, não! Tinha uma folha onde você colocava os seus dados, o seu telefone, o que você fazia, o que você é, é, o seu endereço e na outra folha você colocava o projeto. E por fora você tinha que escrever um pseudônimo. Eu lembro que o meu era Nefelibato, porque tinha uma loja em laranjeiras de moda que eu adorava, que um brechó, da Elian Lucca, figurinista da Globo,

**Orientador:** Claro, já ouvi falar!

**Depoente:** É, e a Nefeli... E eu adorava esse nome, adorava essa loja, isso eu não conhecia a loja, depois eu consegui conhecer né, mais tarde. E Nefelibato é viajante das nuvens, né, e aí eu botei esse nome, Nefelibato. Tanto que hoje é o meu Instagram...

**Pesquisador:** É...

**Deponente:** Só que eu coloco é, no feminino, nefelibata. E, e aí tinha que colocar um pseudônimo, você podia colocar um número um registro né que eles pudessem identificar os projetos, entendeu? E acabou que numa noite ligou, o Dejair me ligou ...tio de... Chamavam de tio Dejair, era diretor de carnaval da escola na época junto com o Chiquinho do babado da folia, e ele me ligou e falou “olha, Eduardo!” “é”, “olha, é Dejair, da Mocidade, é né te convidar né uma reunião, amanhã, aqui na quadra da escola, e tal”, e disse “você ficou entre os três finalistas, do concurso, da Mocidade”

**Orientador:** E você nem se mexeu?

**Deponente:** nossa! Eu capotei, né, gente, como???

**Orientador:** Você sabe que você tá falando de como foi o processo de inscrição e seleção, a gente já fez isso foi quatro vezes lá na LIESA, com os estagiários, e era exatamente do mesmo jeito!

**Deponente:** ah que...

**Orientador:** Sem identificação! Só que eles recebiam na hora da inscrição um número. E na hora de avaliar, a gente avaliava por números. E depois que faziam a seleção, abriam-se os envelopes né vem quem... Quem era o cara. Mas enfim, você tava contando do seu e eu acabei interrompendo!

**Deponente:** Não, não, não, eu acho, eu registro isso porque eu falei isso no dia da mesa lá do museu do samba que eu acho que é um tão importante, porque a Mocidade já foi perdendo tanta coisa, assim como o Império Serrano, e, essa coisa dos concursos, depois desse concurso, virou meio que uma febre do no carnaval carioca, as concorrências, eu participei muito, de várias, e, mas essa né mim é a mais, não porque eu participei, não, mas porque eu acho que foi a concorrência mais importante por esse sentido que você “tá” falando, esse método aplicado, né, de você não saber de quem é o trabalho, você analisa o trabalho e depois você vê o currículo, você vê a pessoa, não é? E tanto é que né eles, eu acho que o tiro pode ter saído pela culatra porque eu tava ali entre os três e eu não tinha condição nenhuma de realizar o trabalho, entendeu? Eu acho que eu fui uma bola, né eles, ali naquele momento, que não seria usada, porque não tinha como. Tanto é que quando eu cheguei para a entrevista, é, primeiro entrou o Rogério, Rogério Andrade o Roberto Costa e o Júlio César, com “O samba sambou”, depois fiquei sabendo que “o samba sambou (áudio não entendível) né você ver. E a entrevista deles não durou muito, acho que durou assim 40 minutos, mas foi uma entrevista que teve muita (áudio não entendível) e depois eu fiquei sabendo até o porquê. Porque era um projeto né época

muito audaciosos e eles como já tinham um estilo bem característico da São Clemente, porque eles já vinham assinando vários carnavais, eles vinham de “não corra, não mate, não morra”, eles vinham de “muita saúde, pouca saúde”, eles vinham de “Capitães de areia”, eles vinham de vá ... Capitães de asfalto”, eles vinham de vários enredos na São Clemente característicos da São Clemente, e “o samba, sambou” para a diretoria, ali no momento, imediatamente seria reconhecido como um enredo de crítica, e a Mocidade não tava querendo sair da sua zona de conforto, né, então acho até que a reunião se tornou mais breve porque logo ali eles perceberam, talvez não tenham percebido pelos desenhos, né, nem pela leitura da sinopse, mas quando você vai apresentar, o Roberto Costa era um cara muito de esquerda, muito questionador, o Carlinhos também, os trabalhos deles sempre foram muito questionadores, eles tinham um cunho político, né. E era muito bom, era muito gostoso, mas eu acho que a Mocidade não quis bancar aquilo. Esse ano eu fiquei sabendo que o Luiz Fernando Reis também participou da escrita desse “samba, sambou”, olha que maravilha, né? Então é, eu acho que eles não toparam, eles não bancaram o “samba, sambou” na Mocidade, sabe? Então assim, eu acho que o primeiro a se apresentar, eles descartaram logo. Aí o segundo foi o Peron com a Elis, que era um enredo que chegava para apaziguar, ali, acho que dava um, marcou mesmo um fim da época Fernando e o início da era Renato Lage, acho que era um divisor de águas. E o meu que foi o terceiro e talvez porque a minha reunião foi a mais longa porque a loucura do enredo, né, que falava de um mundo habitado só por bebês, tinha um bebê da justiça, o bebê da brincadeira, o bebê da... Do sonho, e no final todos eles tinham, eles na verdade tinham sete cores e as sete cores do arco-íris se juntavam e formavam uma cor branca que lutava contra a cor da tecnologia que era as cores contra as cores do arco-íris, não necessariamente negras ou marrons, eu não especificava isso, eu colocava que a era da tecnologia chegava para destruir o reino da Babilândia. Mas assim, né, é aquela história do aquariano louco mesmo, que ...

**Orientador:** Mas, mas muito, muito, muito cara de união da ilha misturada com Maria Augusta, tinha também um pouco disso né, olhando retrospectivamente, tem uma, uma sensação, né, uma coisa, umas coisas da Maria Augusta né União da Ilha.

**Depoente:** é, acho que...

**Orientador:** pelo menos do que você tá falando aqui, né?

**Depoente:** é, a Augusta quando viu o enredo ela pirou, né, assim, né. Eu mostrei né ela muitos anos depois, obviamente... Eu guardo os trabalhos, mas eu não divulgo, nunca foi divulgado isso, então... Há treze anos... Tem coisas nas fantasias que vocês me perguntem que eu não sei como eu... O porquê... Você falou da coisa do Fernando se trancava na casa... Na época, o meu

irmão tinha comprado um apartamento em cima do apartamento do meu pai e eu me tranquei literalmente nesse apartamento e fiquei quase que, sei lá, três semanas sem... Direto nesse apartamento, desenhando e né um mês de figurinos, uma caixa de lápis de cor de assim de sete cores. E eu muito louco porque o figurino era pinta... Tá pintado com tanta força, que você percebe um volume, tem um relevo atrás do figurino, sabe assim, muito louco...

**Orientador:** ah, um, dia eu quero ver esse teu projeto, isso é muito bacana, Eduardo!

**Depoente:** que bom, que bom! Vai ser um prazer. E as ideias das roupas, tinham umas coisas assim absurdas, que eu me lembro que quando eu entrei na sala, primeiro que quando eu entrei na sala, a Beth Andrade foi a primeira que caiu né trás. Ela virou né mim e falou assim... Porque eu era muito magrinho! Muito novinha, cabelinho assim, sabe,

**Orientador:** E já fomos, né, Eduardo.

**Depoente:** Aquela coisa tipo, sabe... E aí a Beth, tipo aquela coisa da Elza, quem é voc... Cara, foi tipo “quem fez isso”? “cê tá aqui por alguém”? E aí começou a haver um questionamento na mesa, uma mesa com 20 diretores, sabe, questionando assim, sabe, “quem é você?” “quem fez isso”? Só coisas assim...

**Orientador:** Mas eles não participaram da primeira avaliação, será? Não, né?

**Depoente:** Não, eu acho que ...

**Orientador:** Porque tinha uma surpresa, né?

**Depoente:** Não, eles não relacionaram a pessoa física, ao autor do trabalho, entende? Eu acho que eles não imaginaram. Eles devem ter visto os fundamentos todos da pessoa, devem ter visto a idade, mas eu acho que não, não... De certa forma, eu achei que eles não imaginavam que era eu. Eles imaginavam uma outra pessoa. E a todo momento eles perguntavam se tinha alguém comigo. Porque acho que como foi muito divulgado na associação de carnavalesco, a primeira impressão que me passou foi que eles achavam que eu estava representando alguém.

**Orientador:** Sim, que tinha alguém ali, que você tava sendo laranja da pessoa né não aparecer. Então eles já gostaram muito de cara, porque quando fica duvidando de que poderia ter sido você, então você deve ter sido inquirido, né

**Depoente:** Sim, e aí, no decorrer da reunião, eu fui falando “olha gente, eu vi o anúncio no jornal “e aí caíram, na gargalhada e eles porque eles achavam que o jornal não tinha tido repercussão, já tinham já dois artistas que tinham ido pela direção, e aí riram do rap... o diretor que tinha colocado “ ah, pô, tá vendo? Não pode”, não sei o que, e comecei a explicar, né, o enredo e aí, tinha pessoas na mesa que... Seu gibi, por exemplo, falecido seu gibi, autor do samba de Tupinicópolis, era presidente da ala de compositores. E aí começou tipo, a puxar um

pouco né trás “esse enredo é muito a cara do ‘meu pé de laranja lima’” que é um carnaval da Mocidade de 70, né. E aí a tia gracinha, que era presidente da ala dos maiores do samba que a ala mais antiga da Mocidade: “não, esse enredo é a cara da Mocidade” e aí eu senti que tava uma vibração assim ... É... Só que eu fui falando “olha, eu não tenho condições, eu... Enfim, tô com 18 anos, vou fazer 19” ou tinha 19 né 20, uma coisa assim, e eu preciso de um trabalho, eu preciso de um emprego. Aí, enfim, a reunião durou uma hora e pouca, e pediram né eu esperar... Ah, não, aí eu perguntei assim... E já era tipo assim meia-noite e blaus, sabe? “gente, eu não sei com o que eu vou sair daqui. Eu preciso sair daqui eu não tenho dinheiro!” Aí o Dejair ...

**Orientador:** Só um jovem, muito jovem se submete a uma coisa dessa, né, meio inconsequente, mas é assim...

**Depoente:** A gente jovem, né? A gente faz tanta maluquice, né, mas eu fico contanto essa história toda né dizer como eu cheguei lá, porque, assim, foi tão inusitado, né? Gente? Até hoje eu não acredito como isso foi acontecer na minha vida. E aí Dejair falou assim “não, eu vou pro Gra...” “você vai pro Grajaú? Olha, eu vou pro Grajaú e eu te dou uma carona” e eu falei “ ai, (áudio não entendível ) que bom!” Aí (áudio não entendível ) e quando acabou o resultado me chamaram na mesa e falaram assim, tipo, Paulinho Mocidade, Paulinho Andrade, filho do castor, falou assim ... Castor não estava, o presidente era o Gaúcho, falecido Gaúcho Olímpio, a maioria já morreu, né? Morreu, o que, quase todos, é infelizmente assassinados, né?

**Orientador:** Meus heróis morreram de overdose, nesse caso, não de overdose (...)

**Depoente:** E aí o Paulinho falou assim “olha a gente “tá” muito encantado com o trabalho, a gente “tá” muito encantado com a proposta, é exatamente o que a gente gostaria de levar né avenida, como carnaval, mas a gente não quer... A gente sabe que você não tem condição... Você não tem condição. Você não tem condição nenhuma de colocar esse projeto”. Eu falei “(...) Eu quero cursar faculdade, eu tô pensando em fazer belas artes e eu preciso de emprego”... Aí ele falou assim “ olha só, você vai ser contratado, a gente vai te contratar, né ser, né você trabalhar no barracão você não vai assinar, você vai trabalhar como assistente do carnavalesco que a gente vai escolher, e, quem sabe, num futuro próximo, né, a gente consiga desenvolver melhor essa tua ideia e, fazer, esse trabalho porque... Tá convidado... Só fazendo um parêntese que, em 2016, nessa mesa, de depoimentos pro museu do samba (áudio não entendível) comunicação da Mocidade, o Chiquinho do Babado da Folia, pegou o microfone e aí revelou, uma coisa que eu já desconfiava mas eu não sabia, que eu tinha ganho o concurso, pela maioria absoluta de votos, “tá”, mas eles não queriam que o Peron fizesse, ou o Carlinhos Andrade, ou

outro artista fizesse o Babylândia, queriam eu. Queriam que eu fizesse ou queriam descobrir um outro artista que desenvolvesse essa trama, entendeu? Esse enredo. E aí, falou isso no público, “tá” lá registrado no museu do samba e...

**Orientador:** Muitos anos depois, você acabou sabendo dessa versão, né?

**Depoente:** É depois eu fiquei sabendo ...

**Orientador:** Quer dizer... Mas já sabia...verdadeira, que você não sab...

**Depoente:** Que eu não sabia. Mas como eles já estavam me dando emprego, né mim...

**Pesquisador:** Já tava dentro.

**Depoente:** né mim foi maravilhoso...

**Orientador:** Já valeu a viagem, né, Eduardo?

**Depoente:** Valeu a viagem até Padre Miguel e valeu a viagem de entrar nesse meio né, porque aí sim...

**Orientador:** É o passaporte de entrada, né?

**Depoente:** Sim, é... Parece aquele filme da fábrica de chocolate, que você abre o chocolate, com o passaporte dourado, eu acho que ganhei o último, assim, sabe? E aí, tinha a ... Essa liberdade né? E...

**Orientador:** E na verdade você foi estagiar, né? Você foi ver como é que se fazia um carnaval... Que dizer, a partir dali, não é?

**Depoente:** Sim. Primeiro eu passei na loja do gibi. Ele tinha uma loja na Riachuelo 242, chamada shopping do samba. Lá, eu fiz um estágio de duas semanas catalogando todos os materiais que eu nunca tinha ouvido falar na minha vida. Galão de paetê, galão de espelho, galão de aljofre, nunca pensei, entendeu, que existisse essas coisas e aí, cataloguei tudo, cataloguei mesmo, recortando, fazendo livrinho de tudo isso. Então, seu gibi foi o primeiro a me abraçar, assim, eu senti que ele tinha sido um dos mais carinhosos comigo, ali, me abraçou mesmo. E depois o Chiquinho me levou pro barracão, e aí eu entrei, e aí começo a entrar nesse mundo do Fernando, “tá”? Então, ali... Eu não posso falar que eu conheci o Fernando, mas eu acho que eu conheci um pouco da vivência dele, e do mundo dele. A primeira coisa que me impressionou e que eu não me esqueço jamais quando eu pisei no barracão da Mocidade, pela primeira vez, ali na praça onze, é... A quantidade de alegorias. Se eu não me engano, eram 58 carretas. Eu acho que assim, eu não sei como era na época as outras escolas de samba, mas talvez Fernando tenha sido um carnavalesco onde ele projetava o seu carnaval muito em cima dessa coisa dos platôs, né, das carretas, né. Eu acho inclusive que... Posso afirmar que ele foi

pioneiro nessa coisa dos acoplados, sem ser acoplados, sabe. Lá atrás em (áudio não entendível) Ziriguidum (áudio não entendível), tinham seis carros abrindo, né, era um cortejo...

**Orientador:** Eduardo, será que tem a ver com a trajetória artística dele, o Fernando também foi cenógrafo, né, e tem... Ele tem várias e várias que antecedem ao carnaval que eu acho que colaboraram com o carnaval, né?

**Depoente:** Sim, ele foi... Bom, Fernando tem uma trajetória que aí dentro do barracão eu fui descobrir isso muito mais, assim... Aí, eu tava ... Aí o que que acontece: quando eu cheguei na primeira semana né trabalhar como assistente do Peron, que eu fui colocado na sala do Peron, que eu seria aquele assistente de sala de ar condicionado né?, Peron lá, desenhando os figurinos lindos, enormes com Caran d'Aché, Caran d'Aché, lindos, aquelas coisas todas que eu nunca tinha visto na minha vida, né, ele praticamente me expulsa dali, porque ele usa uma frase que, eu não me esqueço até hoje, ele falou pro Chico assim "ah vocês estão querendo o que?" "Ele participou do concurso?" "Vocês querem o que?" "Que ele venha aprender comigo, né me derrubar?" "É cobra criada que vocês estão criando aqui dentro?" E aí, quando...

**Orientador:** Que é, que é o pensamento até hoje.

**Pesquisador:** De muita gente...

**Orientador:** Quando a gente propõe estagiar na LIESA, é a primeira coisa que eles dizem "mas vocês vão botar aqui gente né me derrubar?" "Pra ficar no meu lugar?" "Pra cobrar mais barato?"

**Depoente:** Pois é... E aí é um pensamento que ao meu ver, né, me magoou de uma maneira, mas de outro lado, ele não sabe o quanto ele me fez bem, porque quando eu abri aquela porta do meio, com aquele ar condicionado, com aqueles lápis coloridos, com aquele papel importado dele, com aquele, é, canson de (áudio não entendível) virar carnavalesco e eu olhei pro outro lado e vi um bando de viado, um bando de gente trabalhando no calor, um bando de gente fazendo chapéu, um bando de gente tipo, já fazendo um barracão funcionar dentro da medida do possível né protótipo, eu disse "ah, eu quero é ficar lá" e aí eu caí assim, nos espaços exatamente onde o artista que fica no ar condicionado não vai. Essa é a realidade, entendeu? Então aí eu fui trabalhar com Edu Leão, que era o chapeleiro e aderecista do Fernando Pinto predileto, era um, cara que conviveu demais, não sei se ainda é vivo, eu tô muito a fim de descobrir isso, se Edu existe ainda, porque é uma pessoa que me recebeu assim de uma maneira maravilhosa, e...

**Orientador:** Mas ele era jovem, nessa época? Ele era jovem?

**Depoente:** ele deveria, ele deveria ter uns quarenta anos...

**Pesquisador:** Muito tempo.

**Orientador:** É, muito tempo já se passou, né?

**Pesquisador:** 33 anos

**Orientador:** 38, 40 anos, ele é um cara muito inteligente, muito. tava sempre com um bom livro na bolsa, aquele estilo hippie Fernando, ele lembrava muito Fernando, e muitas vezes, em muitas conversas eu percebi depois que ele amou, era um apaixonado pelo Fernando, né, ele tinha uma paixão pelo Fernando incrível. Ele contava histórias muito interessantes entre os dois, de trocas, né... Ele tinha feito algumas peças pro Dzi, chapéus, pro Fernando, que Fernando foi figurinista do Dzi Croquettes e de outros espetáculos, e participou constantemente desses espetáculos durante um período e...

**Orientador:** Tão pouco falado isso, né? Uma importância tão grande que foi o Dzi, porque acho que ele participou da segunda geração do Dzi Croquettes, né?

**Depoente:** É, ele é da segunda geração do Dzi...

**Orientador:** Ele deve ter convivido com o Ciro, né, com o ...

**Depoente:** Eu acho... Olha, vivos estão o Ciro e o Baiarte. Eu acho que o Baiarte, que eu até sigo ele no Instagram, que é uma boa pessoa né vocês entrevistarem também porque ele deve ter convivido...

**Orientador:** Legal

**Depoente:** Depois eu vou lembrar e dar esses nomes né vocês, porque eu acho que são pessoas que vocês devem...

**Orientador:** “Tá” bom, “tá” bom,

**Depoente:** Porque essas histórias que o Eduardo Leão me contava, o que ele me contava com um olhar muito apaixonado pelo Fernando, eu até brincava muito “você era muito apaixonado, você teve caso com Fernando” e ele falava que ele era muito na dele, uma pessoa muito, muito, muito na dele, não expunha a vida sexual dele, eu também era muito jovem, eu também não tinha essa, essa coisa, sabe, de pensar nisso, então não tínhamos conversado muito sobre isso, nós conversamos muito sobre esse lado artístico, né, do Fernando, a coisa da chapelaria...

**Orientador:** Mas tinha essa visão interessante que você ficou dele, né, como alguém que se não apaixonado, mas pelo menos devotado, né, ou pelo menos...

**Depoente:** Ah...

**Orientador:** Que, que era fã, sobretudo, né?

**Depoente:** Exatamente eu acho que essa galera que eu fui, que eu caí e fui muito bem acolhido, todos esses que vou falar, agora, foram pessoas que de certa forma, eles, é, eram o time

Fernando Pinto futebol clube. Eles contam que depois da morte do Fernando, o barracão sofreu uma comoção, assim... A Paulette que é uma das transsexuais que me acolheu muito bem, ela conta que ela, ela... Ela tem uma história engraçada que ela ficou bordando o biquini da Monique Evans, até a hora do desfile. Só que a Monique já não era mais rainha de bateria da Mocidade no bye-bye e as pessoas falavam “para” é... Paulette! “para de bordar”, e ela dizia “mas eu tenho que bordar porque Fernando não vai gostar”, entendeu? Tem coisas, é..., distintamente emocionantes porque foi no barracão que ele vivenciava muito aquilo, aquele espaço, não é? Quando ele volta né Mocidade e ele, ele... Literalmente eu acho que a Mocidade compra a cara dele como arte, como artista. E ele frequentava muito casa de presidente de ala, frequentava feijoadas, frequentava festas, lembro de uma... Da ala mil e uma noites, da Lina Jorgete, que ela conta de Fernando várias vezes na ( áudio não entendível ) dela, vendo o andamento, o acompanhamento das fantasias, na época as fantasias eram feitas pelos presidentes de alas, dentro das casas, né, que o marido costurava, a irmã costurava, a sobrinha costurava, a filha colava... Fernando, ele vivenciou tudo isso de uma forma visceral ali na Mocidade, entendeu? Então, essas pessoas que eu fui abraçado, acolhido, porque o outro não me quis, né, não me quis como assistente, não me quis nem como, como participação em nada, né, e eu fui né parte da mão de obra, e é onde eu adorei porque aí...

**Orientador:** Ah ele caiu, Luiz (a conexão mais uma vez caiu).

**Pesquisador:** Caiu, é ...

**Orientador:** Vamos ver se ele volta?

**Pesquisador:** Eu ver no Facebook...

**Orientador:** Para a gravação porque se não fica muito grande...

**Pesquisador:** Não tem problema não, porque depois eu edito. Porque não tô gravando pelo Meet não. O Meet, ele não tá... Ele não deixou eu gravar, eu tô gravando pelo software daqui.

**Orientador:** Ah! tá certo. Por isso que eu não vi a palavra gravando.

**Pesquisador:** Ah Ham!

**Orientador:** Ah! Mas tem muita coisa né ouvir, o Eduardo.

**Pesquisador:** Sim, com certeza.

**Orientador:** Mesmo que ele não tenha convivido com ele, ele conviveu todos os que conviveram com o Luiz, né? Com o Fernando.

**Pesquisador:** Tomara que o telefone não tenha descarregado.

**Orientador:** Pronto, voltou!

**Pesquisador:** Voltou!

**Depoente:** Não sei o que aconteceu, mas não foi bateria não... Mas enfim, e aí, é, outra pessoa que eu conheci, que eu acho que eu posso falar, não sei também se tá viva que há muitos anos que não a vejo é a Rita de Cássia, a Ritinha... O Chiquinho deve saber melhor sobre ela, que é outra pessoa também importante, né, né vocês falarem, o Chiquinho, o Chico...

**Pesquisador:** Olha, o Chiquinho...

**Depoente:** a Ritinha me contava que ele tinha, ele era muito focado nessa questão, principalmente de baiana.

**Orientador:** É, eu conversei com a tia Nilda e ela me disse que a última comida que o Fernando comeu, ele comeu da mão dela e isso agora, (...) Porque tia Nilda ( áudio não entendível ) né almoçar, sei lá o que era, e ela fazia o feijãozinho e ele, e ela dava na boca, dele e ele saiu do barracão e aí teve o acidente de carro, assim, ele sai de Padre Miguel, e aí teve o acidente de e tal, mas assim, de pessoas que conviveram e falam com ele, mas a tia Nilda já tem uma outra... Uma outra parte da história que é bacana também de ouvir . Mas o Chiquinho acho que era fundamental, né, Eduardo?

**Depoente:** É, a dona Nilda eu não convivi porque... Como... É... Eu na verdade nem a conheci nesse período porque naquela época, se não me engano, ela não era a presidente da ala de baianas. Ela era uma componente muito antiga, mas tinha uma outra senhora, se não me engano, que era representante, que ia mais ao barracão. Mas a Rita, Ritinha, ela era uma contramestre que tinha trabalhado com Fernando numa, num outro carnaval, de Tupinicópolis. Então ela montava a história das baianas, essa fissura dele, esse prazer dele da criação das baianas, do foco dele com a coisa das baianas...alguns presidentes de ala que eu conversei e relataram a questão da, dessa associação dele como artista figurinista tão criativo, de implantar nas fantasias com coisas que a gente não via em outras escolas de samba, né, como tachas, ilhoses, argolas, o próprio courvin, você não via. Você via lamê, você via renda, você via... Agora, plástico, tachas, ilhoses, courvin, né... Tachas no carnaval do Ziriguidum, ele fazia questão de que fossem feitas uma a uma de uma forma bem artesanal, mesmo, sabe? Então as fantasias do Fernando são verdadeiras obras de arte, né, de trabalho, manual, né... Se você pegar a própria camisa que ele desfila em Tupinicópolis, o tecido era o mesmo que o te... Era o mesmo tecido da camisa da bateria, era o mesmo da camisa lá da bateria, né, e é um tecido todo trabalhado, com aplicação de Richelieu, depois eu tive oportunidade de ver esse tecido lá no barracão, alguns tecidos que ele mesmo fazia, e ele, ele era uma pessoa que criava, né? Eu acho que é um artista de processo... João, João também tinha muito isso, de processo de não usar o que a maioria dos artistas usam ou fazem por preguiça, ah, tá ali o...

**Orientador:** De inventar matéria prima que fosse nova né colocar no carnaval.

**Depoente:** É, hoje é uma preguiça, né, vem tudo laminado, é tudo igual, ninguém...

**Orientador:** Tudo pronto, né?

**Depoente:** Tudo pronto! Ficam sentados, não tô aqui fazendo uma crítica, da obra não, mas tô, porque é uma preguiça, você não vê nada é...com o trabalho manual, né, tudo muito... É tudo muito pronto, é só você esquentar e vai, né. Não tem, um preparo, uma salada... Na comida, nessa coisa que é o trabalho de você fazer um protótipo de um experimento, trabalhar a palha, trabalhar o couro, trabalhar a peruca, né, a peruca...

**Orientador:** Dar novas condições e pelo menos novos experimentos, né, e aí, às vezes, dá certo e tal,

**Depoente:** Exatamente.

**Orientador:** Que é pouco de laboratório de criação que parece que já querem que venha pronto da fábrica.

**Orientador:** Sim! O Eduardo contava isso, o Eduardo Leão, ele contava que Fernando adorava essa questão da peruca e então ele, ele não pegava simplesmente o canecalon, que vinha da loja, né, e jogava... Ele queria fazer um chanelinho, ele queria fazer um, um coque Chanell, ele queria fazer um aplique maior, ele tinha sempre a informação, tanto das artes plásticas, se bem que eu acho que ele foi um dos primeiros a circular nas galerias de arte, né. Ele circulava por lugares onde carnavalesco não entravam até então.

**Orientador:** Cara, ele gravou um disco.

**Depoente:** É, além do que ele entrou no circuito de high society, em que poucos artistas do carnaval entraram, entendeu amigo de Ricardo é, Amaral, é... Amigo de Guilherme Araújo, ele fazia a decoração do morro da Urca.

**Orientador:** Então, mas ele não foi quem inventou as Frenéticas, amigo? As Frenéticas estouraram e ali é que ele ficou, talvez, né, nesse meio...

**Depoente:** Exatamente, era moda, ele tava ali ele circulava naquele nicho de arte... Ah realmente uma pessoa que vocês têm que entrevistar sem dúvida nenhuma é a Miriam Pérsia. Porque quando eu fiz o carnaval do Império Serrano, eu fiquei horas conversando com ela...

**Orientador:** A atriz?

**Depoente:** Sim.

**Orientador:** A atriz, né?

**Depoente:** A Miriam Pérsia foi uma das Carmen Miranda de Fernando Pinto, no carnaval de ...

**Orientador:** De [19]72?

**Depoente:** de set... Isso! Ela foi u...

**Orientador:** A Marília Pera também!

**Depoente:** Marília, foi Leila Diniz, foi Miriam Pérsia, tem umas cinco ou seis Carmem. Cada setor dele, ele abria com uma Carmem Miranda. E Miriam conviveu muito com ele porque eles moravam num apartamento, os Dzi, dessa segunda geração, se não me engano na Nascimento e Silva, ali em frente à... Eu estudei, fui fazer desenho industrial ali na faculdade da cidade e eu lembro que quando eu saía da faculdade da cidade, do outro lado, acho que era nascimento e silva, ali em Ipanema, tinha um prédio de esquina, e aí todo mundo falava “ai, aqui morou o Dzi” “aqui morou o Dzi”, e depois a Miriam me confirmou que ela morou com eles também, sabe, então a Miriam deve ter muita, ela tem, com certeza porque ela me contou várias histórias, né, de Dzi, e de Fernando e pelo gosto pelo império serrano, ela desfila no Império Serrano até hoje, né? A Miriam Pérsia. Ela é imperiana! E no meu carnaval ela veio de nossa senhora, eu coloquei ela no abre-alas, e aí ela conta que ela descobriu o império, se apaixonou, por causa dessa ligação com Fernando, entendeu?

**Orientador:** Luiz, então poderia ouvir, se não esse carnaval que você “tá” buscando, mas todo o entorno que compõe a figura do Fernando;

**Pesquisador:** Sim!

**Orientador:** Como artista, né Eduardo, isso é importante.

**Depoente:** Porque ele representa a pri... Eu acho que ele é representante fiel do artista plástico carnavalesco, porque não existia ainda essa representatividade. Como até hoje, né, as artes plásticas ainda enxergam o carnaval muito como cultura de consumo rápido popular. Não existe uma visão de curadores... Está mudando um pouco ... Vejo muitos artistas plásticos, muitos curadores, agora, começando a falar sobre carnaval e acho isso maravilhoso. Mas o Fernando talvez tenha quebrado essa barreira e tenha sido realmente um dos pioneiros a colocar obras dele numa galeria de arte no Leblon, acho que foi Leblon ou Ipanema...

**Orientador:** É... Ele foi reconhecido, tem matéria no jornal e tudo!

**Pesquisador:** Sim, isso...

**Orientador:** E já lembrando, né, Eduardo, eu acho que tem um diálogo lá talvez da linguagem dele com o dos parangolés lá do Hélio?

**Depoente:** Também!

**Orientador:** Eu acho...

**Depoente:** Também, eu acho que ele, ele sobrevoa tudo isso, porque, ele tá em todos os lugares ele não ficava especificamente linkado só ao barracão da escola de samba ou só a comunidade.

Ele flutuava, ele fazia Dzi, ele fazia os cenários, ele fazia figurino, ele fazia baile de carnaval no morro da Urca que era o baile de carnaval mais frequentado na época...

**Orientador:** Querido, ele fez Tv Globo, ele fez Chico City, eu acho...

**Depoente:** Exatamente, então assim, ele acaba indo por um caminho, é, que Arlindo também foi né, porque Arlindo também foi figurinista da Rede Globo e tal, mas o Fernando talvez tenha sido o que tenha namorado mais, andado mais de lado com as artes plásticas, pela sua representatividade de arte mesmo, né? Por isso tudo que eu tô falando que a fantasia do Fernando eu acho que não estava lincada só a pura e simplesmente o material de carnaval. A preocupação dele de levar a fantasia à arte, a preocupação dele levar à fantasia a estampa, o beneficiamento, patchwork, tingimentos, tachas, ilhoses, é, misturas, técnicas, isso tudo é muito pioneiro no carnaval, sabe. Eu acho que viravam mesmo objetos de arte, né. Eu acho que tem uma consideração com parangolé sim, quando ele cria coisas que as pessoas entram e brincam e com volumes e tecidos e eu...

**Orientador:** E eu falo pela revolução também assim como o hélio atravessou linguagens, né, e adorava o carnaval, adorava o (áudio não entendível) adorava a Mangueira, né, então?

**Depoente:** Sim, sim, eu vejo também na obra, nos trabalhos do Fernando e observei muito isso depois também assistindo ao desfile, que ele introduz muitas coisas no carnaval, que até então, é... Como bandeiras, essa coisa de fechamento de bandeiras que até hoje as escolas usam, né, é uma história que ele traz, não tinha isso, né, a bandeira era muito vinculada a futebol e ele tira essa coisa do time de futebol na bandeira e coloca as estrelas, coloca as estampas, as listras, né, então eu acho que o Fernando, ele, ele faz isso, ele faz essa ligação com artes plásticas de uma maneira muito natural, muito dele, né, por ele conviver com essas pessoas de artes mesmo. Ele frequentava as festas, relatos de amigos na época que... Feijó que é um artista plástico que fez muitos anos de carnaval off aqui no rio de janeiro, ele ...

**Orientador:** Carlos Feijó?

**Depoente:** Carlos Feijó, é, é, ele contava que frequentava muito a Mocidade, eu até conheci o Feijó na vila vintém, na quadra da Mocidade uma... Num domingo quando eu comecei a trabalhar na Mocidade nesse carnaval, nesse barracão e o Feijó contava muito dessa relação do, do... As pessoas procuravam a Mocidade não porque era a Mocidade, porque era muito mais fácil os artistas e cantores e artistas plásticos e bailarinos, e gente que movimentava o high society da noite carioca ir pro salgueiro, que era depois do túnel, ou né Estácio que ficava ali onde era a antiga vila mimosa, né, onde hoje é a sul américa, não as pessoas pegavam vans, táxis, aquelas vans de “táxis e iam né Padre Miguel. Ia justamente né lá em busca dessa, dessa

coisa moderna, desse olhar de artes que Fernando tinha, na quadra antiga. Então, é, eu acho que Fernando atraiu essa coisa né Mocidade, essa imagem, essa coisa que hoje todo mundo fala “ah. A Mocidade é uma escola contemporânea” uma escola é, moderna, eu acho.

**Pesquisador:** Vanguarda...

**Depoente:** Vanguarda, eu acho muito mais é, tem muito mais a ver “propriamente com Fernando. É claro que ela tem todo merecimento de histórias, de mestre André, da baiana careca, tem muita que traz da história da própria escola, mas que Fernando ajudou muito a...

**Orientador:** Mas me diga uma coisa, eu não ouvi nenhuma vez você falar do Fernando com uma espécie de representante do tropicalismo no carnaval. Você não acha?

**Depoente:** Sim, claro. Mas eu... Na brasilidade, né. Mas eu acho que mais da brasilidade do tropicalismo, eu acho que ele também é pioneiro no questionamento político. Com o enredo da tropicália maravilha, quando ele bota o carro da anistia, quando ele questiona ali a coisa das terras indígenas, né. Em Como era verde o meu Xingu... Eu acho que as pessoas dizem muito assim “ah Luiz Fernando reis, carnavalesco da crítica, da política” eu vi muito mais o Fernando Pinto questionar isso de uma forma de enredo e de fantasia e alegoria e de carnaval, por exemplo: quer questão mais interessante do que essa do “cravo que brigou com a rosa por causa da margarida gostosa”? Ele já questionava a coisa do poderio da mulher, porque a rosa tem que ser sempre a rainha, né? Ele fala isso inclusive na entrevista que tem no Youtube, né. O questionamento da rosa. Por que a Rosa, né? Então e... A rosa flor, eu acho que o Fernando tem essa ligação tropicalista, óbvio por tudo o que ele viveu, né, a inspiração dele artística não só no cinema, mas nos discos e nas músicas do, do, principalmente do Gilberto Gil, Expresso 2222, cérebro eletrônico, todas essas informações que tem dentro da bagagem artística de mpb, de Caetano, de Gal, de Betânia, por que também ele convivia, né, ele participava, ia a shows, né, tava ali naquele ...

**Orientador:** Ele chegou a fazer shows, também, acho que de Elba e de outros artistas, da época.

**Depoente:** A Elba era muito amiga dele, ele assinou cenário e figurino né Elba, inclusive, o Fernando, chegou a assinar, cenário e figurino. Algumas pessoas trabalharam diretamente com ele que depois eu conheci... Jorge nova, não sei se ainda é vivo, foi um carnavalesco que assinou vizinha faladeira no início da década de 90, trabalhou também diretamente com Fernando nesses shows de Elba, da Elba. E essa coisa do tropicalismo dele, eu não falei, mas é muito forte, né, é óbvio também, mas sempre, eu... Eu sempre... Porque todo mundo fala muito do tropicalismo, né, mas né mim é meio óbvio, claro, e eu fico me questionando assim por que as pessoas não falam do Fernando que questionava também, que questionava politicamente, que

se posicionava como brasileiro, questionava coisas numa época que não sei se era legal questionar, né, ele não tinha muito medo, né. Ele tentava tanto é que quando ele sai da Mocidade, que comenta-se que ele briga com Castor de Andrade, por questão até de valores, né, de pagamentos... ou seja, talvez ele tenha sido o pioneiro até nesses questionamentos que na época, a associação de escolas de samba, até um pouco depois do falecimento dele, parou de questionar, teve que parar...inclusive acabou, né? Então ass... São situações que eu pergunto e eu acho que Fernando não foi só essa coisa (áudio não entendível) contemporânea mas questionadora né, de, de car... De colocar na avenida carnavais talvez que pudessem até ser proibidos. Ele (áudio não entendível) de arte muito forte né época...

**Orientador:** E ele morre justamente assim que “tá” acabando, né, essa... “tá” começando a haver uma abertura a trazer as pessoas de volta, e ele viveu todos os anos 70, 80, que eram anos que você tinha que dar volta na censura... É uma época que tem alguns desenhos com autorização né desenhar, né? Quer dizer, ele contemporâneo disso, ele viveu isso e parece que ele driblou isso muito bem. Quando ele fala de uma coisa e as pessoas não entendiam geralmente o que tava para além daquele entendi...

**Depoente:** É, eu acho também ele veio tão à frente do seu tempo, que você vê: há... Muita gente não entendeu Tupinicópolis! (...) A globo elogia, só que elogia de uma forma muito (áudio não entendível). A Manchete questiona, Pamplona questiona, (áudio não entendível) questiona, né, Tupinicópolis, e... Porque não tinha pé nem cabeça, mas na cabeça dele era isso, né? (áudio não entendível) indígena e Brasil, era tudo, as formas alegóricas dele já demonstravam isso, não tinha harmonia, não tinha é...

**Orientador:** Eduardo, nós estamos falando dos anos 80 em que existia João Trinta, Fernando, Rosa, todo mundo junto, todo mundo ali, fazendo suas coisas... É, eu às vezes vejo no trabalho da Rosa, principalmente dos anos 90, um perfume do Fernando, de uma subversão, é...

**Depoente:** Eu acho! Eu acho que ela consegue pegar do Fernando essa coisa tropical, brasileira, a Rosa fica mais tropical, fica mais brasileira quando ela... Quando Fernando morre, porque... Inclusive os dois morrem... O Fernando e Arlindo morrem praticamente juntos, né, um morre em outubro e o outro morre em novembro, e aí, após esse carnaval de 87, a Rosa ressurgiu, ela já existia, ela tinha ganho inclusive no Império, mas ela surge com força total, e eu acho que ela absorver justamente esse hiato deixado pelos dois, ela consegue absorver isso de uma forma maravilhosa ...

**Orientador:** Você lembra, alguns enredos dela, tem umas sacadas que me lembram muito essas subversões que ele já propunha, claro, com um pouco mais de elitismo, com um pouco mais de

erudição, porque aí ela mistura muito bem, eu acho, certas coisas e cai no gosto muito mais, é... Fácil. Aquilo que o Fernando não tinha pé nem cabeça, ela também não tem pé na cabeça mas ela consegue fazer uma narrativa e aí, todo mundo (áudio não entendível).

**Depoente:** É...

**Orientador:** Que não entende diz assim “Ah , mas a Rosa é erudita, a Rosa tinha um pai que era isso” e aí, completa o sentido da situação (áudio não entendível).

**Depoente:** É que eu acho que como ela tem a academia, isso é verdade, né, gente. A pessoa que conclui a academia, faz o mestrado, estuda, enfim, tem, essa propriedade, obviamente, (áudio não entendível) pode falar isso de uma forma, até né ela, mais nítida e pro público, fica subentendido. Agora o Fernando, como ele é muito autodidata, como ele é muito intuitivo, (áudio não entendível) era criado... Acho que pro Arlindo teve isso... Eu conversando com o Ricardo que fez o (áudio não entendível) que Arlindo era intuitivo. E eu acho, concordo, Fernando também... Eles não tinham a explicação técnica, nem embasamento acadêmico, a arte do Fernando, de enredo, só, você pegando os sambas de enredo, dos compositores, ele tinha uma linguagem direta com os compositores, sabe? Os compositores entendiam aquilo imediatamente, né, porque... Eu acho que a ala de compositores de uma escola é coisa mais maravilhosa! Uma das coisas mais maravilhosas que tem no carnaval, porque você escreve às vezes um bando de coisas que ninguém entende nada e eles vão lá transformar aquilo em poemas, né; e às vezes você só escreve, é só um texto, né, e eles também transformam em poema, isso é uma loucura!

**Orientador:** E às vezes até faz a coisa ter mais entendimento, né, dá uma ilustração sonora.

**Depoente:** Muitas vezes o samba é muito melhor do que até a ideia do artista, né. Muitas vezes...

**Orientador:** Mas me diz uma coisa, você que conviveu com tanta gente, que convive com tanta gente... A Mocidade não tem um Departamento Cultural, não tem memória... Essas escolas não têm memória, né Eduardo?

**Depoente:** Olha, eles tem Departamento Cultural sim, mas... Dentro desses departamentos culturais, como todo lugar, como todo lugar, existem pessoas que querem muito trabalhar, que amam aquilo e gostam daquilo e vão fazer aquilo às vezes de graça, ou talvez por um convite, ou sei lá, tem amor em fazer aquilo... Eu falo um pouco muito de mim pelo meu Jacarezinho que muitas vezes fiz e faço por um amor, uma paixão (áudio não entendível) e tem gente que encara aquilo como um serviço e faz o serviço... Eu fiquei muito entristecido porque no dia da mesa do museu do carnaval, o museu do samba, o departamento cultural da Mocidade estava lá

e nenhum deles me pediu o documento do concurso! Eu acho que eu sou o único que tem o documento do concurso, o regulamento (...) Mocidade Independente de Padre Miguel, entendeu? Eu acho que eles deveriam ter isso guardado. Por que ela foi pioneira nesse tipo de concurso, entendeu? E não tem, assim, eu não vejo nenhuma escola de samba, tirando salgueiro que faz um trabalho pioneiro há muitos anos, a portela, de 15 anos né cá e a Vila Isabel com o trabalho do ( áudio não entendível ) trabalho maravilhoso dentro da Vila Isabel, as outras escolas de samba não tem preocupação. A liga não essa preocupação. A associação, a LIERJ não tem ( áudio não entendível ) o único diretor cultural da antiga associação das escolas ( áudio não entendível ) Luiz Fernando Reis, né, o barbudo, e naquela época era um custo né gente conseguir, é, fotografar um desfile de carnaval. Aí eu lembrei que o prédio tá fechado, acho que vai fazer cinco anos que o prédio tá fechado, as fotos antigas, os álbuns antigos de blocos, de grandes sociedades, é, Tenentes do Diabo, ficaram tudo jogado lá. Não dá. Ninguém, deve ter pego aquelas fotos, ninguém deve ter guardado as sinopses, eu guardava as sinopses, guardava numas pastas, numas gavetas, eu acho que hoje não deve ter absolutamente mais nada! E olha, sabe por quê, gente, eu vou dizer uma coisa: as sinopses antigamente, não agora. Agora você pega essa folha e tal... Mas, é... Na década de 70, as sinopses eram verdadeiras obras de arte. Eu peguei umas sinopses da União de Jacarepaguá de 1971, lá na Associação das Escolas de Samba, que era uma caixa, de veludo, verde, com uma máscara, do niger, maravilhosa, feita no isopor, forrada de papel alumínio, dourado, eram obras... Assim, eles entregavam realmente produtos de muita qualidade pro, pro julgamento, né, “pros” jurados e isso tudo foi, ó... Não deve ter mais nada infelizmente e é uma pena, eu fico com pena realmente, de as pessoas não querem, né?

**Pesquisador:** Por acaso, você sabe se alguém está” responsável por aquele prédio?

**Depoente:** Pois é, eu já, eu já pergun... Eu não tenho mais contato com o Sandro Avelar como eu tinha há muitos anos. O Sandro foi até meu mestre sala na Lins , você sabe disso, sabe, no ano de 2007, 2008, eu não lembro bem. mas eu não tenho essa intimidade de ligar “ah, Sandro, como está aí?” Eu uma vez falei com o Flávio que eu tenho mais intimidade com o Flávio “Flávio, procura saber como “tá” isso, o prédio “tá” fechado”. O prédio parece que foi a leilão ou “tá” sendo, “tá” indo a leilão, porque a Associação, ela acaba em, ah, ah.. Há pouco tempo que terminaram com a Associação das Escolas de Samba né montar a LIESB, né?

**Pesquisador:** Isso...

**Orientador:** Acho que foi em 2016...2015, 2016, só que o prédio fechou e lá dentro ficou bandeiras, bandeiras antigas...

**Pesquisador:** O último presidente ficou presidente do prédio. Porque todo mundo saiu e ele ficou, né? Teve aquele atentado e tudo depois ele se recuperou e depois ficou presidente do prédio.

**Depoente:** Pois é, e eu não sei nem quem ... O último que eu convivi foi o Valdo, que já morreu, né. Eu trabalhei lá em... Eu trabalhei lá em 96, 97, 98, 99. Foram quatro anos e aí eu, lá eu introduzi um projeto resgate cultural fotográfico do carnaval carioca e era né fotografar e resgatar todas esses registros, sinopses, é, fotos, das escolas de samba que desfilavam na Rio Branco. Naquela época ainda era Rio Branco. Só que depois que eu saí em 99, quando eu voltei lá em 2001, 2002, eu já vi que não tava mais a mesma coisa e já não havia mais preocupação desse resgate... Então, assim, eu imagino que hoje, não sei se tem alguma coisa mais, infelizmente...

**Pesquisador:** Porque é o último carnaval do grupo especial, antes da LIESA.

**Depoente:** Exatamente!

**Pesquisador:** Então quer dizer: a sinopse de 83, de Como era verde o meu Xingu, estaria lá!

**Depoente:** Estaria lá...

**Pesquisador:** Porque a LIESA só tem de 84 né frente

**Depoente:** É, que eles, daí eles brigam, saem e formam a LIESA, né, e aí a AESCRJ, ela dura justamente até 2016.

**Pesquisador:** Isso.

**Depoente:** É um... É uma questão realmente que você vê, são poucas as pessoas que ... Quem tem os registros... A gente não tem... não sei nem se eu posso falar isso, mas é verdade: a gente não tem um espaço ainda que a gente pode falar que é o museu do samba. A Nilcemar faz um trabalho maravilhoso, gosto muito dela, eu acho que ele é uma resistência nesse meio, mas muita gente, muitos artistas, não sou eu sozinho, não. Já vi muitos artistas comentarem que não se sentem seguros ainda em poder... Muita gente guarda coisa em casa. O Jack guarda em casa a faixa do vampirão, a Rosa tem... A Augusta, você não tem noção! Ela tem uma parede... Semana retrasada...

(TRECHO SUPRIMIDO POR ESTAR FORA DO CONTEXTO DA PESQUISA)

**Pesquisador:** Dudu, deixa eu te perguntar uma coisa, por favor, cortando a coisa da augusta, até por causa da hora também né gente, você, como artista, você tem a sua linguagem. É... Você foi a pessoa que me colocou no carnaval, praticamente, então é, foi a primeira linguagem carnavalesca que eu tive contato, de fato, e aqui, é... Quando a minha fala no início de que o

Fernando não tinha deixado, vamos dizer assim, sucessores, eu vejo o seu trabalho muito próximo a ele. “tá”? Se não pela crítica, a parte artística, o artesanal, é.. Vamos dizer assim, a despreocupação com a coisa certinha, entendeu, eu vejo isso muito próximo. E você contando tudo isso, com a fase em que você esteve na Mocidade, participar do concurso, que você foi estudar e todo o acesso que você teve a todas essas pessoas que estiveram com Fernando, o que desse teu carnaval, é o Fernando Pinto? O que desse teu processo criativo traduz Fernando Pinto?

**Depoente:** olha, eu ac.... Primeiro obrigado, pelas palavras! E eu sempre falo disso muito aqui em casa, Igor fica falando essas coisas né mim e eu acho que é coisa de namorado, ou de marido que a gente “tá” casado agora, ele fala “ah que você é isso, você é aquilo” eu falo “baby, eu sou o zé do caixão do carnaval”, “eu sou o lado b do carnaval”! Agora, esse ano, teve aí uma lembrancinha, aí me chamaram né falar do meu carnaval no acesso, que são 28 carnavais em escolas de samba do grupo de acesso, eu acho...

**Pesquisador:** você é o maior campeão do acesso, não é?

**Depoente:** eu acho que eu sou o carnavalesco que mais fez grupo de acesso! 28, 28! 29! 29! 29 carnavais assinados pelo grupo de acesso! Aí tipo assim... Aí me chamaram né falar disso, foi o Felipe, adorei, foi maravilhoso, né, ele fez o clique e falou assim: “cara, escreve isso! Escreve isso” e eu comecei realmente a escrever não sei no que vai dar mas (áudio não entendível) coloquei isso no papel e depois me chamaram né falar do Oswaldo, que foi um mestre um amigo pessoal, e agora de novo me chamaram em janeiro né falar do Oswaldo e eu falo do Oswaldo por que foi meu amigo! Não...) trabalhei, não fui assistente do Oswaldo, não cheguei a assinar nada com Oswaldo, mas eu tinha abertura de estar com Oswaldo, de fazer trabalhos né ele, fiz umas três ou quatro alegorias né ele, de composição, conviveu muito com ele, ele conviveu muito comigo no ateliê que eu montei no Grajaú na década de 90, e tive essa oportunidade, então eu sou um dos poucos que conheceram o Oswaldo, né? Claro, tem muitos, tem o namorado dele que é destaque, tem um monte de gente aí, mas assim, de, de uma relação de amizade, assim, sou um dos poucos. Eu agradeço pelas suas palavras e eu acho que o que eu tenho, que eu peguei disso do Fernando foi ouvir o povo do barracão, ouvir a rua, ouvir as travestis, ouvir as bichas, ouvir arte, ver arte, ver música, escutar música, escutar samba, escutar eletrônica, ler, ver muito filme, ver muito diretor, tentar, dentro medida do possível, do meu possível, de pertencimento aqui, dentro dessa história, pegar o máximo que eu puder e tentar levar isso para as pessoas que não tem esse acesso. Porque eu sei que quando eu vou pro jacaré e faço um carnaval com um livro do Joel Rufino dos santos, que eu fiz em 2017, “o jacaré que

comeu a noite”, eu levei né cerca de 40, 50 mil pessoas a história de um autor negro, que foi o primeiro secretário de cultura da cidade, ( áudio não entendível ) preto, não tinha, o Brizola colocou o Joel Rufino dos Santos, ou elegeu o Joel Rufino dos Santos como primeiro secretário de cultura negro, um cara que era escritor, estudioso, venceu todas as adversidades e aí, eles, compositores também negros, também de periferia se identificam e podem pertencer a esse universo. Então eu via os compositores (áudio não entendível) “cara, ele era negro mesmo?”, “e chegou lá?”, e “trabalhou lá?” “e foi isso?” “e foi aquilo?” Então isso pra mim, eu saí superfeliz! Entendeu? Como poder levar Nelson Sargento pro meio deles e falar pra eles que Nelson sargento era Pintor, morou no morro do salgueiro, foi Pintor de artes, era um artista plástico reconhecido, é um compositor, então isso pra mim, eu acho, é o que eu me comparo muito com essa linguagem popular. Não com o artista, eu não sou esse gênio. Fernando era um gênio, né, de pegar enredos e transformar esses enredos em contos maravilhosos, carnavalescos, eu não tenho essa capacidade e não tive essa oportunidade, e ele conseguiu! Eu admiro ele nesse sentido. Mas eu me identifico com ele na linguagem popular, entendeu, de poder ter o privilégio de ter algumas informações e poder passar né pessoas que talvez não, não tenham, não pudessem ter, que não conseguiram ter, né? Eu acho que é isso que é o papel (áudio não entendível ) nosso.

**Pesquisador:** valeu!

**Depoente:** mas eu falo isso sem ressentimentos, “tá”? Eu não tenho ressentimento nenhum! Ah, (áudio não entendível) tem ressentimento de não ter porquê... O Felipe me perguntou “por que você não fez o grupo especial? Eu falei assim “cara, eu tive duas oportunidades: uma na Mocidade e eu não tinha idade né fazer. E depois, quando eu tive, eu não quis. Porque eu acho que não é a minha história... Talvez um dia seja. Mas ainda não chegou. E também se não chegar, tô muito feliz com essa trajetória, entendeu, de ter feito essa linguagem chegar aonde tinha que chegar. E chegou, sabe? Pelo menos chegou aonde eu quis, nas comunidades que eu pertencia, nas comunidades que eu participei, e isso é que é legal!

**Pesquisador:** Valeu!!!

**Orientador:** Luiz, você tem mais alguma pergunta?

**Pesquisador:** Não eu tô satisfeito.

**Orientador:** Liga o microfone!

**Pesquisador:** eu desliguei por causa dos cachorros! É só os nomes mesmo que eu anotei algumas pessoas aqui, é...

**Depoente:** “Tá”, eu falei do Eduardo Leão,

**Pesquisador:** Falou

**Depoente:** Um artista chapeleiro

**Pesquisador:** Miriam Pérsia!

**Depoente:** (áudio não entendível) da época que fazia chapéu de papelão e arame número 18, não é esses chapéus de arame que vem do aramista, né? É daquela época do chapéu do papelão e (áudio não entendível). A Miriam Pérsia, eu acho fundamental se vocês conseguirem falar com ela, por que ela vai ter muito mais histórias, por que ela viveu, né? Ela foi uma das Carmem Miranda do Fernando, o chico, é o Chiquinho...

**Pesquisador:** Dudu, olha, o Chiquinho, eu passei um ano tentando falar com ele...

**Depoente:** É?

**Pesquisador:** Ele nunca podia, até que uma vez eu encontrei com ele na rua e falei né ele...

**Depoente:** É!

**Pesquisador:** “Pra onde você for agora, eu te escuto!” “Ah mas não dá...” Aí eu desisti. A gente chegou... Eu tive dois nomes, que o primeiro era o Cláudio Peixoto que teria sido assistente dele, que até...

**Depoente:** É, foi

**Pesquisador:** Hoje é ex-marido da Camila Pitanga,

**Depoente:** é esse ...

**Pesquisador:** É, eu já tenteio entrar em contato e não consegui. E o outro foi Túlio Feliciano,

**Depoente:** Túlio ...

**Pesquisador:** Que o Sérgio Marimba passou como um grande amigo dele também, que é um produtor...

**Depoente:** é, o Tulio Feliciano, ele trabalha com teatro, não é? Eu acho!

**Pesquisador:** É, produtor de teatro

**Depoente:** é, eu não conheço não. Agora o Cláudio... O Cláudio foi o assistente do Fernando que levou o Bye-bye Brasil, né, avenida junto com o Adalmir Braga, falecido Adalmir Braga, que depois foi assistente da Maria Augusta na Beija-Flor e, o que aconteceu naquele carnaval com a morte do Fernando, todo mundo se juntou e também por isso que deu muita confusão, né? Porque cada um queria terminar do seu jeito, né? Agora a Miriam, eu lembrei dela porque ela me falava de muitas coisas em particular dele, em vivências com ele, entendeu? Fora carnaval! Eu acho que foi ele que levou ela pro carnaval,

**Pesquisador:** Ok

**Depoente:** Eu acho que é um bom (áudio não entendível)

**Pesquisador:** Um caminho, né?

**Depoente:** E se, e Eduardo Leão, eu posso tentar ver com Carlos Feijó. Carlos Feijó também é um nome que você...

**Pesquisador:** Te agradeço

**Depoente:** Que se você tiver um tempinho

**Orientador:** Carlos Feijó fez um livro, não foi? Sobre carnaval?

**Depoente:** isso! É, e ele fez o primeiro carnaval comigo, em 92 lá no jacarezinho, a gente estudou... A faculdade de desenho industrial a gente fez junto e ele que... Eu conheci ele ali, na vila vintém... Ele que falava de Fernando...ele me contava várias estórias de Fernando justamente por... Por, por isso, por ele desfilava muito na Mocidade. Ele desfilava já na década de 70 e então ele pode ter mais informações, “tá” gente?

**Pesquisador:** “Tá” bom, muito obrigado, Dudu, é, parabéns pela história também, né, e... Não esqueça não que eu acho que você é um forte candidato a ser estudado também justamente pela sua trajetória no grupo de acesso, né, pela sua linguagem também e não foi ainda porque vou te dizer que os estudos de carnaval estão começando muito agora, principalmente

**Depoente:** É

**Pesquisador:** A parte de figurino, entendeu, mas espera que daqui a pouco você tá sendo chamado também.

**Depoente:** Ah, olha é aquilo que eu tô dizendo: eu tentei fazer a minha parte na medida do possível porque... Principalmente com as comunidades, entendeu? Essas comunidades por aí que a gente sabe que, na verdade, a galera do carnaval hoje em dia só quer o glamour, né... Só quer o glamour! Ninguém quer muito o trabalho no... De levar o conhecimento, né, galera e ... Eu acho que levar conhecimento também é muita pretensão! Eu acho que a palavra não é essa. Eu acho que é troca, porque eu não levei nada. Eu troquei, sabe? Ao mesmo tempo que eu levo o Joel, eles me trazem outras coisas, eles me trazem outras informações, de outros axés, entendeu? A minha vida não seria a mesma se eu não tivesse trabalhado doze carnavais na Jacarezinho. Doze carnavais! É muita coisa, entendeu? Três no Tuiuti, quatro na Lins, é... É muita história com essas pessoas

**Pesquisador:** esse ano você “tá” na Lins como diretor de arte, né?

**Depoente:** É , eu Tô assinando a dir... Eu dei a ideia né, da história do Mussum porque eu achava muito necessário falar do Mussum, nesse momento, assim, por ser uma pessoa que é pouco lembrada, pouco falada, né? E falar do Mussum principalmente não do trapalhão, que esse todo mundo conhece, mas falar do Mussum do originais do samba, o Mussum que educou

a mãe, que estudou né alfabetizar a mãe, então assim... Aí eu achei melhor tentar aí por esse caminho também. O Flávio já tem os carnavalescos dele, que foram muito bons né escola esse ano, fizeram um trabalho né escola ganhar, então eu tô aí dando uma assessoria. Eu nem chamo de direção de arte, não, eu tô ali! Tô ali, ajudando. Tô ali.

Agradecimentos / Fim da entrevista

## ANEXO 02 - Transcrição de depoimento realizado em apoio a pesquisa

**DATA:** 08DEZ2020, 19:00HRS,

**PESQUISADOR:** LUIZ ANTONIO PAULA E SILVA

**ORIENTADOR:** PROFESSOR MADSON OLIVEIRA

**DEPOENTE:** TIÃOZINHO DA MOCIDADE— profissional carnavalesco, músico, compositor do quadro oficial da Mocidade por muitos anos, sendo um dos autores do samba enredo “Como era verde o meu Xingu”, do desfile cujos croquis são objetos da pesquisa.

**Obs:** A entrevista se deu via Google Meet, com gravação de áudio em formato mp3.

### **Transcreve-se abaixo o depoimento:**

**Pesquisador:** Como amigo de Fernando, você deve ter ouvido muito ele falar sobre a história anterior dele. Como ele era em Recife, o que leva ele até o teatro? A gente já sabe que ele foi indicado por um amigo para o império, o nascimento, que era um destaque, e por causa desse amigo ele entra pro carnaval, vai até o império e daí deslança como carnavalesco, mas a gente sabe também que ele começa no teatro, fazendo peças, depois programas.

**Depoente:** Dzi Croquettes...

**Pesquisador:** Dzi Croquettes...

**Pesquisador:** Então o Fernando comentava alguma coisa sobre o que leva ele a cair no carnaval ou ao teatro, essa, vamos dizer assim, essa formação anterior dele?

**Depoente:** Não porque não havia essa curiosidade de minha parte, entendeu? Ele me falava muito pouco da vida dele. Nosso convívio foi a partir do Ziriguidum. No Morenah, ainda não era... Fernando era uma pessoa muito lá longe né mim, eu estava chegando na escola, e como compositor, e poder escrever samba de enredo, deixa eu te explicar, porque no meu tempo, você chegava na escola, você era obrigado a fazer samba de quadra, e ficava num estágio de quase cinco anos né depois ter a ousadia, de ter a permissão né fazer samba de enredo....

**Pesquisador:** Ser considerado da ala, né?

**Depoente:** É, era um critério da ala na época. Eu fiz com outras pessoas, velha guardas... Eu, Aluisio e tal, aí, nesse ano do Como era verde o meu Xingu, eu tinha levado outra pessoa né ala que era o Adil, ele era de um bloco, e eu cantava também na escola, né ... Quer dizer, então fui ficando mais conhecido e ele, ele chegou lá e assim que ele chegou, o Adil, ele já chegou ganhando samba. Ele era uma pessoa muito articulada, o Adil, depois ele foi escrever na vila, ele foi escrever é... Foi um cara muito feliz nesse sentido. Ele realmente era um grande compositor. E aí, ele tava fazendo já dois anos que ele ganhava, eu falei “poxa, que legal! Eu

soube que (incompreensível) não ia escrever mais, falei pô, tô sem parceria. Dá né escrever com você Como era verde o meu Xingú?” Ele falou: “pô, legal, vamos sim”. Aí entrei né parceria dele, , digo e Paulinho. E a gente foi fazer sambas e ler a sinopse, aquela coisa de ler e começar a fazer o samba. Esse convívio com Fernando até então, não era... Não era... Não tinha muita... Muito essa aproximação.

**Pesquisador:** Ele era o carnavalesco artista da escola, né você.

**Depoente:** É, mas ele era pessoa solícita com todo mundo, era simpático, falava com deus e o mundo lá, nunca foi um cara de fazer essa distância, sabe. Eu é que tinha minhas reservas, porque a gente chega devagarinho né não pisar muito forte e.. E aí como eu... Na verdade eu cheguei e caí na simpatia inclusive do Fernando e de outras pessoas da escola e isso incomodou a parceria. No ano seguinte eles não quiseram mais fazer samba comigo, porque acharam que me deram espaço e eu cresci demais.

**Pesquisador:** É, porque já chega com um samba desse, n?

**Depoente:** É, e aí eu acabei fazendo... Mamãe eu quero Manaus eu acabei fazendo o samba sozinho. Aí eu fiz o samba sozinho. Mamãe eu quero Manaus. Ninguém... Não tão me querendo, tão achando que eu não sirvo e tal... E aí foi quando eu botei e num monte de gente, eu fiquei entre os cinco e, naquele tempo era uma coisa muito séria. Quer dizer, daí, veio o Ziriguidum, o gibi me chamou, e antes de acabar o... Quando eu escrevi sozinho, o gibi tava voltando né mocidade, ele me chama: “Tiãozinho, independente de qualquer resultado que der aí, você quer escrever comigo ano que vem?” A gente nem sabia ainda qual era o enredo. Eu “pô, que honra!” E a gente foi escrever no ano seguinte e era o Ziriguidum. E aí a gente se aproximava mais... Eu me aproximei mais do Fernando, e nesse ano anterior ao Ziriguidum, a gente foi né Europa e Fernando foi junto, a gente aí se aproximou mais, conversou, sobre as coisas da vida, e não assim pessoal dele, sabe? E aí, logo depois do Ziriguidum, é que surgiu essa aproximação com parceira, ele fez um disco onde a música de trabalho era minha e dele, e a gente aí ficou mais amigo, depois do Ziriguidum. Mas até o Morenah, chama de Morenah porque era a parte mais forte do samba, até o Morenah a gente não tinha essa aproximação toda. Mas ele me conta assim de que ele veio de Pernambuco, “en passant” ele me conta detalhes da vida dele, sabe? Eu também, né não ...

**Pesquisador:** Ah sim...

**Depoente:** É, né não entrar muito na vida do cara, porque aí ele tinha a vida dele. Aí ele me disse que ele produzia o Chico Anyzio na época do Ziriguidum, ele era... Ele trabalhava com a

globo, e tava com esse desejo de entrar na carreira musical, que ele não queria mais ser carnavalesco. Que ele queria ser um cantor,

**Pesquisador:** Ah, “tá” ... Então nesse meio ele já tava com essa coisa de não ser mais carnavalesco?

**Depoente:** Ele me apresenta dezesseis músicas... É, ele queria ser um cantor! Aí, ele faz, ele queria pegar essa... Ele já veio com Dzi Croquettes, né? E aí, quer dizer, acho que era a grande vontade dele era ser cantor mesmo, escrever... Ele ficou muito feliz como carnavalesco, e aí ele ficava feliz porque tava dando certo nossa parceira, tínhamos já uma música inclusive pro segundo LP dele, já pronta e gravada, é... Enfim, outras músicas nós fizemos né um show que partiu do Ziriguidum... Quando teve o Ziriguidum, nós fizemos um show né escola, um show montado. Ele... E aí ele foi escrevendo pequenas músicas para cada quadro desse trabalho e eu fui musicando. Ele era mais letrista e eu musicista. Nesse trabalho. Mas a gente se encontrou muitas vezes como amigo, tomou uma cerveja, mas assim nada de ... Ele falando dos projetos dele, mais musical, porque o que ele já tinha de carreira como carnavalesco, todo mundo sabia. E eu era muito cauteloso, sempre muito discreto, mais na minha, mas, ele sempre foi essa figura assim, mais amigo meu mesmo. Mas sem dizer muita coisa da vida dele, sabe. Mas o que eu sei é o que todo mundo praticamente sabe. Agora, eu sei que ele era só, ele morreu e mamãe também morreu, era só ele e a mãe, ficou o produtor dele também era meu amigo também, era o Roberto. Roberto que produziu Fafá de Belém.

**Pesquisador:** Lembra do segundo nome dele?

**Depoente:** Não. Não era roberto Ribeiro, não. Roberto que tem ou outro, um segundo... Tem um segundo nome que eu não tô me lembrando agora. No meio da história, se eu me lembrar eu falo.

**Pesquisador:** Ah “tá” ok, tranquilo! Quanto à sinopse, a gente sabe que já se passou muito tempo e tudo, mas por acaso você lembra como ele apresentou essa sinopse, se ele fez alguma observação, e algo que ele gostaria de... Como ele escreveu o enredo, alguma coisa?

**Depoente:** não, ele escrevia a história do próprio Xingu, falava de todas as tribos, de como era verde aquilo ali e o grande... E era o desejo que uma pessoa de qualquer história indígena, né, de que aquilo um dia vai ser verde de novo. Sabe, que o desejo... Até porque ele bota uns camaleões dourados com seus raios de sedas, expulsando os caraíbas daquele espaço para novamente, depois, ser esse grande Xingu que a gente espera que seja. E até hoje, essa coisa “tá” sendo prejudicada, né? Quer dizer, era, era esse grande... E tinha a beleza do Morenah, né ... A beleza do Morenah, que eu acho que foi...a gente... Nós da parceria, acertou aí, que era o

ponto alto. Porque o Morenah era o paraíso. Segundo o... Existe esse Morenah lá no Xingu. Era o caminho, o... O rio vem, ele se abre e faz uma ilha de areia branquinha e se encontra novamente. Faz aquela ilha... Abre e faz a ilha e se encontra. E os índios admiravam esse... Esse lugar, como se fosse o lugar das crianças, eh... Dos grandes guerreiros, quando morriam, eles iriam né aquele lugar, e ali se encontravam com as almas boas, com todos os deuses da tribo. Esse Morenah, além de ser o lugar onde as pessoas que morriam, de bem, e as pessoas boas para a tribo, iriam para lá, as crianças também. Era um paraíso onde a vida continua, que na verdade era o... E era a morada do sol e da lua, porque o sol brilhava muito ali em cima, e a lua também. Era um lugar de admiração, eh.. Na noite e no dia, no dia e na noite. E era o ponto alto, foi o ponto alto do samba, eu acho que ficou um grande refrão e que tive a felicidade de fazer uma coisa que não só remete a esse Morenah dos índios, mas também remete a tudo que você deseja como ser humano, ter um paraíso onde a vida continua. Porque ele era muito lindo, né. Quer dizer, eu acho que falava das tribos todas, kamayurás, kalapalos, kaikurus, dessas tribos todas, e desse desejo que o índio tinha de preservação da sua natureza, da... né... Manter a vida do jeito que ela merece ser mantida. Quer dizer, era uma abordagem muito mais com esse cuidado, do desmatamento, dessa... Desse carinho pela natureza e... Mais isso mesmo, quer dizer, a gente...

**Pesquisador:** Mas ele não fez nenhuma observação em particular, ou que desejava de algo pontual, nada disso, né? Ele só explanou a sinopse né vocês.

**Depoente:** Não, naquele tempo, as... Os enredos ainda estavam muito... Eram muito simples, eu acho até que era mais legal. Ele contava a história...

**Pesquisador:** Mais liberdade pro compositor, né?

**Depoente:** Oi?

**Pesquisador:** Mais liberdade pro compositor! Hoje em dia você tem que ler quase uma monografia né escrever o samba.

**Depoente:** É verdade, eles estão complicando muito... Mas aí, as histórias eram mais bonitas, as lendas... É uma lenda indígena, né? Era mais bonita porque você chegava com a simplicidade e falava “olha, vamos falar do Xingu, de Como era verde o meu Xingu, ele já foi mais verde do que era em 83 e hoje muito menos... E hoje muito menos, já foi mais verde do que hoje.

**Pesquisador:** Esse Morenah, por exemplo, é uma sacada de vocês ou vem dele?

**Depoente:** Perdão...

**Pesquisador:** o Morenah, por exemplo, essa ideia desse lugar, era uma sacana do Fernando, ele já explica isso na sinopse ou vem sacada de vocês compositores, da pesquisa de vocês?

**Depoente:** Não, foi nossa da parceira. Ele explica que esse Morenah, era um lugar onde os índios... E a gente aí, encontra esse paraíso, o verso é até meu.

**Pesquisador:** E ele já tinha ...

**Depoente:** É... Sabe, dizer que é um paraíso naquele lugar na verdade, entendeu? Ele não... Ele não diz que era um paraíso, onde a vida continua. Ele diz que é um lugar aonde os índios admiravam, ele... Esse adjetivo de paraíso foi a parceria que, que encontrou. Ele conta as histórias, os lugares, ele conta a coisa nua e crua, como o índio encarava aquilo, como ele pensava a respeito daquele lugar e o Morenah por ser um lugar muito bonito ele coloca na... No enredo, né? Mas esse lugar como um paraíso, somos nós que encontramos. Eu, Paulinho, Digo e Adil.

**Pesquisador:** Entendi... Então ele já tinha uma pesquisa básica, né, que ele já tinha conhecimento desse lugar, por exemplo e de outras coisas né passar né vocês. Não era uma ...

**Depoente:** É, ele lia muito. Fernando lia muito... Quer dizer, né ser carnavalesco não pode ser uma pessoa que lê pouco, né? Chegava na casa dele era cheio de livros, era cheia de informação. Era... A gente ... Eu frequentei a casa dele com alguns amigos e, é, era uma casa que tinha livro né tudo que era lado, e ele (incompreensível) se informava,

**Pesquisador:** Olha só...

**Depoente:** Quando ele pegava um enredo ele lia tudo o que tinha a respeito daquele enredo, é né enriquecer cada vez mais, né? Ele era uma pessoa cuidadosa a esse nível, quer dizer, eu creio que ele não era, não era um carnavalesco de, assim, de.... Que era o sonho dele ser carnavalesco, e deu certo. Ele foi e deu certo, mas talvez porque ele vinha ajeitando cenário no Dzi Croquettes.

**Depoente:** E, dava opinião na produção, quer dizer, ele era um cara que vem crescendo em cima dessa ideia, né? Ele faz lá no império a pequena notável, aquela coisa maravilhosa, e aí a ideia foi, sabe, foi crescendo e chega na Mocidade que já era uma escola grande, né, uma escola com um investimento muito mais, mais arrojado, ele encontra essa... Esse apoio do Castor e da família Andrade, né fazer um carnaval mais, vamos dizer assim, mais pujante, né? E a gente tem a oportunidade de fazer o samba dele, o que foi uma coisa muito legal.

**Pesquisador:** Olha, você trouxe uma informação bem importante porque a ideia que a gente encontra do Fernando é que ele era um cara que era meio louco, que as coisas saíam da cabeça dele, e agora você traz né gente um Fernando que pesquisa, que tinha livros, que fazia pesquisas, e, não só nesse carnaval, mas em outros carnavais que você acompanhou, onde teve mais contato com ele, você conheceu algum outro tipo de pesquisa, como ele fazia?

**Depoente:** Perdão, perdão. Pode repetir?

**Pesquisador:** “tá” bom, repito: durante todo esse tempo em que você esteve com ele, gravando outros sambas também, você chegou a algum momento de testemunhar ou ouvir ele falar dessas pesquisas, mais a fundo, né gente ter como corroborar essa parte dele com pesquisador?

**Depoente:** Não. Não, até porque essas pesquisas eram feitas por ele em horários... Na casa dele, entendeu? Ele, ele... A gente via ele lendo uma coisa e outra, mostrando uma figura e outra, mas pegando que... Por isso eu deduzo que ele pesquisava muito, porque muitos livros existiam e envolvidos com aquilo que ele tava fazendo. Quando ele fez Ziriguidum, ele me mostrou um monte de figuras e tal... “o que você acha disso?” “ah, legal!” E tal, sabe? Quer dizer, uma pessoa que não tava... Não fazia só por fazer. Muito embora ele tinha a viagem dele, eu acho que é ... Como tínhamos nós também, como compositores. Eu, gibi e arsênio, quando fizemos o Ziriguidum, eu acho que o lado da viagem, esse lado do compositor buscar o que não está só no enredo, é o que engrandece e faz a diferença de um samba. Por exemplo quando a gente canta, a gente vê lá o, o Morenah, e a gente em busca... O Morenah, entende o Morenah como um paraíso, isso foi um achado. Eu acho quer esse lado aí é que faz diferença para uma pesquisa. Porque se você pegar uma coisa (incompreensível) e pesquisar e “olha o cara “tá” dizendo aqui que tem que ser assim, assim e assado” e você não faz assado e faz cozido, você não dá uma outra possibilidade, uma outra visão, um outro olhar né coisa. E eu vejo Fernando apesar de pesquisador, ele também era uma pessoa criativa. Muito criativa. Ele pesquisava e criava em cima, ele buscava a visão dele. Essa questão... Ele era muito preocupado com a... Como nós anda somos até hoje, com a natureza, com o bem estar do ser humano, e isso tudo valia dentro de um sonho e eu acho que o carnaval, é... Eu sempre aprendi assim, que carnaval não pode ser só uma coisa lúdica. Ele tem que ser, tem que ser ... Dá um toque nas pessoas, tem que despertar em alguma coisa. É, se você olhar os meus sambas todos, tem... Cada um tem um toque de... Um despertar em alguém, um despertar na população, um despertar na massa governante, entendeu? Eu pego lá o... né? No Chuê, chuá, eu falo “ah, eu quero ser a pioneira, a erguer minha bandeira e plantar minha raiz”, e a gente fala “taí o nosso carnaval”, então, quer dizer tem sempre uma... Um toque de... De alerta né não ficar só na coisa do pula-pula, entendeu? Eu acho que o compositor tem esse compromisso com a verdade, com aquilo que, em cima daquele tema você vai buscar um despertar maior e era na época da ditadura. Então você fazia carnaval com cuidado de não ser agressivo, mas de ser sutil, né? E eu acho que essa sutileza e essa forma de mostrar a verdade, ela é muito importante e Fernando tinha isso entre... Nas entrelinhas. Ele tinha isso e o compositor pensava dessa forma também. Ainda penso até hoje. Acho que você ser criativo e fazer algum serviço para o brasil, de uma forma inteligente, sem ofender ninguém.

**Pesquisador:** Com certeza! Quando você fala que Fernando mostrava né vocês os desenhos, eram os desenhos já dos croquis ou ele mostrava justamente o que ele usava como referência, até né contribuir com você como compositor, saber mais ou menos o que ele queria?

**Depoente:** Não, ele me mostrou depois que a gente ganhou o Ziriguidum, ele me mostrava como referência. Também ele só mostrou né mim depois do samba ganho. Antes ele não mostrava nada, entendeu? Ele tinha esse cuidado, essa... É... Ele era uma pessoa não só discreta, mas assim ética, ele tinha essa ética...

**Pesquisador:** Ah! Não, eu fiz mal minha pergunta...

**Depoente:** né não mostrar um amigo e um outro poder disputar porque ele merece, ser disputado. Depois que a gente ganhou o samba, ele me mostrou todo o material que ele gostava e tal, eu vi... Mas, foi desse jeito. Agora, antes... E eu também não procurava saber dele antes de... Sabe? Porque era uma questão realmente ética, se você... Isso inclusive me atrapalhou um ano, porque no... Eu ganhei Morenah, ganhei Ziriguidum, ganhei luar clareia, que ele tinha saído e depois volta no... Luar clareia era bruxarias e histórias do arco da velha... Aí ele volta em Tupinicópolis, que foi um grande carnaval também. Ele volta né escola

**Pesquisador:** Que foi o último dele...

**Depoente:** Isso! Por ele ter essa aproximação comigo, por eu ter feito música com ele e tal, quando chega no Tupinicópolis, eu tava na final do samba de enredo, foi um ano muito complicado porque eu ganharia de novo no Tupinicópolis, e fizeram, uma fofoca, inclusive a nível de dizer que eu tinha relações com Fernando, é, sexuais... Eu não tenho nada contra nenhuma... Segmento, opção sexual de ninguém, mas eu nunca tive, nós sempre fomos grandes amigos, e as pessoas usavam isso né dizer que a gente tinha uma aproximação, por isso que estava querendo o meu samba, sabe... Então com essa... Com esse cuidado que eu sempre tive, não só dele, mas com outros carnavalescos, a gente não ter dado margem a outros pensamentos, que não são verdadeiros. Se fossem, não tinha nada demais, mas que não são verdadeiros e que ... Quer dizer... Que iam contra a moral dos outros, não é? Nada a ver, pô. A gente não faz as coisas pq... Ah, porque é amigo do cara! Eu sendo amigo dele, perdi samba com ele, mas .... Não é legal, eu acho que...você preservar isso, é... Preservar... É importante. Então eu tinha esse cuidado, a gente era... A gente conversava muito, pós campeonato. Depois de Tupinicópolis, que ganhou, ele me mostrou algumas coisas e tal, das ideias dele, e a gente conversava muito, e ele ainda tava nessa... Nessa onda de fazer o segundo LP dele. Aí ele me falava das coisas das ideias, do que que ele pensava né... Vida pessoal musical dele, sabe? Mas como carnavalesco ele era muito reservado. E a gente via no barracão, né? Isso ele deixava todo mundo ver. Você

acompanhava a feitoria dos carros e tal, eh... O que ele fazia lá com seus artistas, porque ele não era sozinho, ele tinha uma equipe, né. As ideias dele diante da condição plástica. Porque o carnaval tem uma linguagem plástica que são dos carros, fantasias, aquelas coisas, e tem a linguagem musical que é a do samba, dos enredos. E isso aí, ele era bem democrático, ele não tinha nenhum, segredo, não. A não ser para outras escolas, que era uma coisa assim, de... De... Quando chegava o carnaval, você tem que ter, causar uma certa surpresa. Ele tinha esse cuidado. Mas que entre a escola, ele era uma pessoa totalmente democrática, totalmente (incompreensível). E disputando samba de enredo também, quem quisesse falar com ele né... né ter alguma ideia, se o trabalho tava bom ou tava ruim, ele tava sempre apto, aberto, a receber todo mundo, era uma pessoa dessa forma, sabe? Que dizer, eu acho que depois desse jeito dele, outros carnavalescos que eram muito, muito longe dos produtores, começaram a ter esse proceder também. Hoje, em quase todas as escolas, se você escreve um samba para uma escola, a hora que você quiser, você vai lá e fala com o carnavalesco né ele ouvir a tua obra, ver se (incompreensível), pode puxar né cá ou né lá, eh... A coisa é desse jeito, né, eu acho que é uma atitude bastante interessante, porque o compositor pode achar uma brechinha que você como carnavalesco não pensou, e aquilo pode ser uma ajuda para que aquele carnaval seja maior do que ele pensou e aí, a escola arrebentar... Eu acho que quando todo mundo pensa junto, tem uma ajuda né que coisa seja melhor.

**Pesquisador:** Você falou sobre equipe que trabalhava com Fernando, é...

**Depoente:** Perdão!

**Pesquisador:** Você falou sobre equipe que trabalhava com Fernando.

**Depoente:** Trabalhava com?

**Pesquisador:** Fernando... A equipe do Fernando...

**Depoente:** Ah, sim, ele tinha uma equipe

**Pesquisador:** Melhorou?

**Depoente:** ah? Sim

**Pesquisador:** Então, você falou sobre equipe que trabalhava com ele. A gente sabe do Chiquinho, que era diretor de carnaval, claro, que está aí até hoje, mas você lembra de mais alguém que ainda “tá” entre nós, que tenha trabalhado com ele, diretamente?

**Depoente:** Rapaz, era um... Era assim, além do Chiquinho Pastel, que era um cara que foi muito importante né Mocidade, naquela época, e acho que até hoje, por que seguiu no carnaval com outro ramo, eram os carpinteiros, eram os pintores, entendeu? Os aderecistas, essas equipes de pessoas da escola que ele, ele ... Porque o ele fazia, ele pegava chefes de alas, perdão, e

conversava muito com eles né que passassem que... De repente uma fantasia tava mais pesada aqui, tava mais leve ali, “tá” agarrando aqui, sabe, e ele ouvia todo mundo para que isso fosse, fosse cada dia melhor ou que acomodasse mais, né que as pessoas pudessem... Brincassem carnaval, e a fantasia não incomodasse. Porque há uma... Se você conhece carnaval, tem fantasias que as pessoas passam na avenida quase que carregando um trambolho, e não é uma coisa agradável. Então ele tinha esse cuidado, ele ouvia muito as outras pessoas, por exemplo, eu externei ao Fernando que os instrumentos das escolas de samba, ainda no Ziriguidum, eram muito feios para os enredos que se tinha... É... O tambor da escola era aquela coisa na lata, quer dizer, a bateria ela vinha batendo muito bem, ela sempre foi uma bateria muito afinada, muito premiada e tudo mais, mas o instrumento era feio. Eles não decoravam o instrumento de acordo com o enredo. Hoje todo mundo faz isso. Mas a Mocidade foi a primeira e porque eu falei com Fernando. Acho que no Tupinicópolis ele já faz assim! Bota o instrumento com uma capa, ele já olha né isso, entendeu? Uma pessoa de assim... De olhar aquilo que alguém falava “ah não, “tá” assim, “tá” pegando aqui” e tal, sabe? Então, ele era um cara muito cuidadoso, ele não trabalhava sozinho. Ele (incompreensível) trazia as ideias dele e procurava adaptar né que as coisas saíssem muito bem, porque carnaval é uma festa é um todo, é um grupo que você veste, naquele tempo, quase cinco mil pessoas, né? Então era muita gente participando dessa... Desse trabalho todo, então todo mundo precisava ser ouvido. Desde que, desde os movimentos dos carros... A gente tinha, teve, mesmo com esse cuidado todo, a gente teve carro que quebrava na avenida, que não conseguia entrar, que tinha que ficar parado, e que você tinha que descartar na hora, sabe, então problemas na avenida sempre se teve. Eu sempre costumo falar inclusive que o pessoal de harmonia dentro da escola, eles cuidam muito de ensaiar o que dá certo, não ensaiam o que não dá certo. Um grande toque era ensaiar o errado. E se quebrar, o que nós vamos fazer? E se isso aqui não sair assim? Qual é o plano 2? O plano b, a outra saída né isso? Você vê que carro que quebra na avenida, mata gente, cara. É um negócio muito estranho. Fernando já despertava né isso, sabe? A Mocidade também! Chiquinho tinha uma equipe... Chiquinho era um cara... Era o diretor de carnaval, depois veio Dejair, que trabalhou com Fernando, mas o Dejair já faleceu... Eh... Diretores de harmonia, eles tinham o cuidado de ter gente pronta né socorrer o que desse na avenida... Gente com agulha, gente com linha que é né se uma fantasia despencasse, você sair costurando, sair colando.. Eles tinham toda essa equipe que funcionava na avenida, né poder, sabe? Tirar.... Corrigir na hora aquele problema. Porque a avenida “tá” cheia de, de... Cheia de problema que possa acontecer, né, eram os mecânicos de

avião, “tá” dentro, “tá” ali, pode morrer junto mas “tá” ali né poder... A coisa não pegar fogo, né??? Era desse jeito, ele era uma pessoa assim... Era organizado! Eu acho que isso faz parte.

**Pesquisador:** Quando você falou sobre o samba enredo, que aí ele também, ele... Ele alguma vez chegou no samba de vocês e foi analisar, fazer tipo mudar alguma coisa né ficar no concurso, ou depois que tava pronto ele sugeria alguma mudança, alguma coisa assim?

**Depoente:** No meu não aconteceu isso não. Aconteceu depois, nesse samba que eu perdi... É até triste falar nisso porque as pessoas já morreram, gibi e arsênio já se foram e o nino também parece que já se foi, é... O samba teve uma polêmica na escola, era muito comum na Mocidade o samba acabar quatro horas no dia de disputa e às quatro e cinco, no máximo quatro e meia você dar o resultado para o grande público que estava lá esperando saber qual era o samba da Mocidade Independente de Padre Miguel, não é? Nesse ano, do Tupinicópolis, o samba foi anunciado, o samba campeão, às seis horas da manhã com a quadra vazia, todo mundo foi embora, porque tinha uma... “ah, não vai ser o samba do Tiãozinho” eh... Até falar um... Até falar com a verdade sem fazer qualidade, sem orgulho, sem nada, né... Então... Aí o samba que foi dado como campeão, foi modificado todinho, ele foi.. Então, “vamos ter que mexer, vamos ter que botar o dedo porque não atende o que eu quero”. E deixaram, nesse ano, esse samba, com Fernando Pinto foi mexido, quase que da entrada do samba até o final, entendeu? Fizeram uma mudança muito grande nesse samba, a letra não era aquela. A música não, a música ficou porque a música... Na verdade é aquilo que fica no ouvido. A letra é que não atendia às aspirações dele como carnavalesco. Mas mesmo assim, a escola perdeu exatamente no samba. Aí, ele inclusive fala né Beth “eu ganhei, você perdeu”, porque a Beth insiste em ter aquele samba e não o meu. Tô falando aqui não com bronca de nada, mas é um fato de verdade. Aí chega na avenida, quando o samba... Quando a escola fica em segundo lugar e perde exatamente no samba, ele chega né Beth e fala “eu ganhei, você perdeu”.

**Pesquisador:** Você conheceu Sergio Marimba, trabalhando lá na equipe do Fernando?

**Depoente:** Sérgio Marinho?

**Pesquisador:** Marimba...

**Depoente:** Não, não... De nome assim, não Tô lembrado. Eu conheci muita gente dele, que trabalhava com ele, sabe. Quer dizer, eu não tive essa... Eu, eu sou péssimo de guardar... Eu tinha os nomes mais assim, sabe? Produção, o Júlio, o Túlio Feliciano,

**Pesquisador:** Túlio Feliciano era produtor né, e ainda é...

**Depoente:** É, o Túlio Feliciano e o Michael, que era... Acho que depois também veio a falecer. O outro menino que trabalhava com ele, que segurou o carnaval dele depois da Beijim, beijim,

bye, bye Brasil, e depois veio a falecer também, quer dizer, era uma grande equipe que... Que trabalhava com ele e ele... Que opinavam nas coisas que tinha a fazer, mas acho que hoje não me lembro, desse Sérgio, de nome não me lembro, não tô dizendo que eu não conhecia a pessoa...

**Pesquisador:** É que o que a gente levantou é ele trabalhava muito nas alegorias.

**Depoente:** É? Então deve ser, professor... E eu conheci... E uma outra coisa que tem em escola de samba, que é um universo de muitas pessoas, é ... E a gente conhece muita gente de apelido, é... Conhece e abraça, beija e não sabe direito o nome, sabe?

**Pesquisador:** Eu sei como é que é...

**Depoente:** É um universo muito grande. Costureiras... Ah! Tinha a minha prima que trabalhava com Fernando, que era a Ritinha. Ela que costurava né ele. E é minha prima, casada com meu primo.

**Pesquisador:** Sim, ah...Quem falou ah. Eu acho... Se não me engano, Eduardo Gonçalves falou sobre Ritinha. Eu só não sabia como encontrar.

**Depoente:** Ela mora em Bangu ainda, acho que hoje ela é evangélica. Mas é assim, uma figura muito simpática, sabe e, trabalhava na casa dele também, e era uma grande costureira. Ele vem de uma herança de costureiras... A minha tia era costureira, a cunhada dela era costureira, costurava para a globo também e ela né, depois veio a costurar né Fernando Pinto. A Ritinha era uma figura muito simpática e tava sempre com ele, e rindo né? Aquela alegria sempre! Era muito legal!

**Pesquisador:** Você sabe se a gente consegue entrevistar ela?

**Depoente:** A Ritinha?

**Pesquisador:** Isso, isso!

**Depoente:** Eu posso tentar ver onde ela anda e te passar depois o telefone dela. Eu posso ver em casa porque cavar isso aqui, vai ter que ter um tempo porque eu não sei direito onde ela mora. Mas ela mora aqui perto de mim e eu posso ver se ela aceita, eu não sei como é que “tá” o caso da religião, né?

**Pesquisador:** Sim, sim, claro que sim.

**Depoente:** E ela sabe muita coisa sobre Fernando. Porque ela trabalhou na casa dele, ela sabe muita coisa sobre ele.

**Pesquisador:** É até importante porque é a história dela também, né? A gente sabe que é complicado ter isso à mão ...

**Depoente:** História linda, né?

**Pesquisador:** ..., mas é muito legal deixar registrado.

**Depoente:** É uma história linda, a dela. Tem pessoas que eram próximas dele... Certamente a Rita e não lembro mais pessoas assim, que eu me lembre. Que possa falar, né? Tem, a família Andrade com quem ele tinha uma relação mais... Só ficou a Beth Andrade aí. A Beth Andrade é uma pessoa que você de repente pode tentar com ela também. Apesar das controvérsias, apesar das controvérsias e dos senões, acho que ela tem convivências boas né falar do Fernando e, verdade, de uma ótica dela, né? Eu acho que cada um tem uma ótica e quando se faz uma pesquisa, você... É bom você ouvir todos os lados porque você tem um perfil mais apurado, entendeu?

**Pesquisador:** É, o problema da Beth é que ela é meio, vamos dizer assim, inacessível, agora, né? Muito reservada.

**Depoente:** Agenda, né... Eu posso falar com ela, tentar falar com ela...

**Pesquisador:** Claro! Com certeza, por favor!!

Agradecimentos / Fim da entrevista.

## **ANEXO 03 - Transcrição de depoimento realizado em apoio a pesquisa**

**Data:** 19JAN2021, 19:00HRS.

**Pesquisador:** LUIZ ANTONIO PAULA E SILVA

**Orientador:** PROFESSOR MADSON OLIVEIRA

**Depoente:** RITA DE CÁSSIA / vulgo RITINHA – profissional carnavalesca na área de costura e modelagem, que esteve à frente da equipe de costura de Fernando Pinto em seu ateliê pessoal e desempenhou funções ligadas a costura e modelagem de peças em outros anos no barracão da agremiação.

O depoimento se deu em formato escrito via Whatsapp, conforme foi solicitado pela depoente, que respondeu por áudio às perguntas enviadas.

**Transcreve-se abaixo o extrato do envio:**

### **1 Nome completo e data de nascimento (caso possa informar)?**

Carlos Fernando Ferreira Pinto. Nasceu dia 06 de maio de 1945. Nos deixou com 42 anos, né, jovem ainda. (a depoente entendeu a pergunta como referida a Fernando Pinto)

Obs: a entrevistada não entendeu que a pergunta era direcionada à sua identidade.

### **2 Como a senhora começou a trabalhar no carnaval?**

Em novembro de 1983, a mocidade estava precisando de costureiras. Aí eu fui e me apresentei, fiz um teste de costura rápido, né, com a chefe de costura que na época era D. Maria Hena, e assim comecei meu primeiro trabalho no carnaval, que foi mui primeiro trabalho, né, nesse ano.

### **3 Você trabalhou para o carnaval por quanto tempo? Sempre na mesma escola de samba ou prestou serviço para outras agremiações?**

Não respondida

### **4 Como conheceu Fernando Pinto?**

Conheci o meu amado Fernando exatamente quando comecei na Mocidade em 1983. Tive a felicidade, a sorte grande de conhecê-lo.

### **5 Qual o período em que a senhora acompanhou Fernando?**

O período que eu fiquei? Terminamos o carnaval “mamãe, eu quero Manaus”, né, fizemos o carnaval “Ziriguidum”, carnaval campeão. Aí pro carnaval de 86, ele não fez... Não fez na escola, né? Aí me convidou né fazer assim um trabalho fora. Eu nem hesitei, eu fui! Ele alugou uma sala ali na Senhor do Passos, 105, montou um ateliê e me deixou como responsável do

espaço. Fizemos vários trabalhos ali. Ele fez trabalho né televisão, ele fez né grupo, né amigos, teatro, ele gravou disco... Ali ele fez um monte de coisa, né? Aí, no ano seguinte, voltamos para a Mocidade. Ele estava elaborando o carnaval Tupinicópolis. O carnaval de 87. Aí, foi tudo bem, no ano seguinte, ele preparava o carnaval de 88, que era o “Bye, bye brasil”, quando precocemente se foi, né, deixando parte em nosso coração. Mas foram quatro anos maravilhosos, aprendi muito com ele. Mas muito mesmo.

### **6 Quais funções desenvolveu junto a ele? Foram sempre as mesmas?**

Eu comecei como costureira, né, naquele finalzinho de 83, e, dali naquele ano mesmo, teve um problema lá com a cortadeira e, eu fui ajudar a cortar, porque cada costureira ia lá cortava uma peça e tal, aí eu falei assim “poxa D. Maria Helena, não dá... Eu, eu fui cortar pra mim. Só que quando eu fui cortar “”pra mim, eu não cortei uma peça, né, eu fiz um mini infesto ali e cortei várias peças. E ela viu aquilo e perguntou se eu não podia cortar “pras” outras costureiras também. E ali eu fiquei cortando, ajudando. Não ganhava mais nada por isso, era somente né ajudar no momento aquela situação. E ali naquele... Fiquei, acabou né, porque eram poucos meses, acabou aquele ano, e ... Foi Manaus, né e quando foi o outro... No outro ano que ele foi fazer Ziriguidum, já era outra chefe de costura, porque aquele tinha ido embora, e era a Déia, e eu fiquei ajudando a Déia lá na mesa e... Eu fiquei ajudando a Déia lá na mesa, né, também... Ajudando a cortar, auxiliando, eu era ajudante da Déia naquele tempo, né. Então, o que acontece: eu fiquei com essa função de ajudante. Aí quando foi no ano de 2000, de 86 que ele não fez na escola, né, eu já fiquei responsável pelo trabalho lá na Senhor dos Passos 105. Aí, quando voltou, quando ele voltou né fazer Tupinicópolis, eu também voltei né cortar e ele deu alguns figurinos né “mim” desenvolver, né. E ali eu fiquei desenvolvendo os figurinos, juntamente com a chefe de costura que tava ali, naquele ano. Aí quando foi no outro ano, que foi pro carnaval seguinte, Beijim, beijim, eu já era também responsá... Eu já era responsável de desenvolver e executar o figurino. Então eu tinha a mesma função que a Déia. A gente dividia um pouco pra lá e um pouco pra cá, tipo assim: ela fez a roupa de Rouxinho e eu fiz a, a roupa de Irinéia, né, tipo assim, cada uma, né, e ali, dava certo porque a Déia muito calma, uma pessoa muito boa, muito centrada, me ajudou muito e foi muito bom. Esses quatro anos que eu passei com ele foram quatro anos assim de aprendizado graças a deus, e que eu sinto muita saudade, até hoje!

### **7 Presenciou alguma parte do processo de criação dos carnavais dele? Temos interesse em saber sobre como ele criava e executava as fantasias.**

Se eu presenciei alguma parte do processo de criação? É... Pensando nos figurinos, ele lia alguns livros e tal, né? A criação ini... Mas a criação inicial mesmo vinha... Surgiu da mente brilhante que ele tinha, não tem como eu precisar uma coisa dessas... Então, o que que... Agora, agora, na criação, na execução do trabalho, sim, a gente fazia parte, né, pois muitas vezes era criado na costura, porque dificilmente tinha figurino, é... Riscado assim como um figurino... Era mais assim um rabisco, né, que ele fazia, e quando ele queria explicar uma coisa que a gente não entendia, ele gesticulava assim, com os braços, né, explicando o que é que ele queria. Era mais fácil a gente entender. Uma vez ele desenhou, deixou desenhado na minha mesa uma capa evasé, e no outro dia quando eu cheguei ele disse que não era aquilo. Eu falei “meu filho, o que é que tá errado?” Aí ele disse o que que ele queria. Ele começou gesticular fazendo umas ondas na parte de baixo, não precisou nem acabar! A gente já entendeu que ele queria uma capa godê. Entendeu como é que era o processo? Era assim que era o processo com ele!

**8 A senhora já recebia os desenhos prontos? Se sim, discutia com ele ou assistentes sobre os materiais mais apropriados para ter um efeito especial? Ele opinara sobre costura?**

Não respondido.

**9 A senhora observou Fernando acessando livros ou realizando pesquisas sobre algum enredo?**

Se eu observei assim alguma vez o Fernando acessando, pesquisando, sim... Porque vinha as ideias na cabeça dele... Por exemplo, Tupinicópolis. Olha bem, fazer Tupinicópolis, um carnaval com índios, diferentes, né, um do outro, lindos, ele tinha que pesquisar. Ele pesquisava sim, muitas vezes eu o vi pesquisando, já até ajudei a elaborar, ele falava; “ah, se botar essa, essa parte daqui da frente fica melhor? Ou assim? Eu fazia no papel... Muitas vezes fazia no papel, do lado, ou na frente, pra ele ver o que ficava melhor, muitas vezes isso aconteceu, né? Ele... E também livros, né, pensava nos figurinos, de filmes, e etc, né, claro que sim. Foi ele como todos, né? No inicial é claro que é da mente dele, mas pra poder, ele fazer uma continuação do trabalho, ele era... Eu creio que ele fazia muitas vezes isso. Pesquisava.

**10 A senhora presenciou algum momento em que Fernando teve ideia para montar em enredo?**

Não respondida.

**11 A senhora sabe dizer como Fernando pensava sobre seus figurinos, seus carnavais? De onde ele tirava aquelas ideias?**

Não Respondida

**12 O que a senhora lembra a respeito do projeto de 1983, Como era verde o meu Xingu? Lembra de alguma ala de indígena? Ou mesmo de algum fato relevante a respeito deste enredo?**

A respeito do projeto de [19]83, Como era verde o meu Xingu, eu não lembro porque eu nem tava na escola. Eu cheguei em 83, mas já no final. Mas eu conheço pessoas como Vicente que era muito amigo de Fernando Pinto, né, e que pode falar muito sobre esse ano, sobre esse carnaval, sobre esse trabalho. Ah, isso aí, com certeza, sim.

**13 A senhora conhece mais alguém que possa contribuir sobre esse assunto? Lembra quem era responsável pelo controle dos materiais no enredo de 1983? Ou mesmo quem eram os assistentes de Fernando àquela época?**

Pessoas assim que eu conheça hoje, que possa contribuir assim, meu Deus, daquele tempo... Tem esse meu amigo, que era muito amigo dele, o Vicente... A Déia, na época, ela também era da escola, não era.. Não trabalhava no barracão mais, e lidava com ele, porque o pai dela acho que fundou, não tenho certeza. Tem uma costureira que hoje ainda eu conheço que é a Nini, que na época também a irmã dela tinha ala na escola, né, que já lidava ali naquele... Antes de eu chegar elas já estavam na escola... Eu tenho essas pessoas que com certeza, se você contactar com elas, pode ter algum... Alguma coisa que... Algum material que vai ... Que possa contribuir aí, né, com esse assunto, enriquecer ... Tá bom, amado?

**14 Qual o perfil de Fernando para a senhora, enquanto pessoa e artista?**

Agora, um perfil de Fernando Pinto? Uma pessoa bondosa, compreensiva, os mais humildes. Mas muitas vezes temperamental. Muitas vezes temperamental! Mas enquanto artista, um gênio gigante! Um abençoado por deus. Uma mente... Muito criativa. Que pena que ficou pouco tempo aqui.

**15 Atualmente, trabalha com costura?**

Atualmente, não. Atualmente não tô trabalhando. Trabalhei até 2020. Porque a máquina, né, nós como costureiras, a máquina faz parte do nosso DNA, né? Agora não estou não, mas estou com o braço machucado, mas tô sem fazer... No momento tô sem fazer. Mas sou muito feliz pelo muito que já fiz. Muito feliz mesmo, sou muito abençoada. Me sinto muito abençoada. Observação quando eu entrei no barracão em 83, o assistente do Fernando era o Adalmir. Junto... Que trabalhava comigo, né, ali junto das fantasias, ali, dando opiniões, resolvendo alguns problemas, comigo era Adalmir. E junto aos carros, com Fernando era o Claudinho, lourinho lindo, muito atencioso, educado, né, que trabalhava mais nos carros com Fernando. Eu via mais ele, né, ajudando né lá também nos carros, né, com Dejair, na época. É o que me

lembro, né? Minha memória já não tá lá essas coisas todas. A respeito do projeto de 83, Como era verde o meu Xingu, eu não lembro porque eu nem estava na escola, eu cheguei em 83 mas já no final. Mas eu conheço pessoas como Vicente que era muito amigo de pe... Era muito amigo de Fernando Pinto, né, e que pode falar muito sobre esse ano, sobre esse carnaval, sobre esse trabalho. Ah, isso com certeza, sim.

Contatos repassados:

Vicente de Paula

Celular xxxxx-6494

Costureira. Nini. Xxxxx-3264

Tia. Nilda. Amava. Fernando. Como a um filho. xxxxx8797.

#### ANEXO 4 - Transcrição de depoimento realizada em apoio a pesquisa

**Data:** 28 dez. 2022, 09:30hrs,

**Pesquisador:** LUIZ ANTONIO PAULA E SILVA

**Orientador:** PROFESSOR MADSON OLIVEIRA

**Depoente:** JORGE FRANCISCO, vulgo Chiquinho do Babado – dono da rede de lojas babado da folia, o depoente esteve na Mocidade Independente de Padre Miguel em 1983 como diretor de carnaval. A figura do diretor de carnaval é de suma importância no contexto dos desfiles das escolas de samba, porque é o responsável direto pela execução de tudo o que foi projetado pelo designer temático.

**Transcreve-se abaixo a íntegra:**

**Pesquisador:** Então de agora estou começando a gravar e desde já eu te digo é tudo você falar está gravado aqui eu vou transcrever

**Depoente:** Sem problemas, sem problemas. O que eu poder utilizar eu utilizo se você disser alguma coisa que você quiser cortar

**Depoente:** Não, não corto nada

**Pesquisador:** Tranquilo também. E outra: isso aqui não é distribuído, é só para a pesquisa.

**Depoente:** Não, pode distribuir, não tem nada

**Pesquisador:** Então tranquilo, valeu, obrigado

**Depoente:** Eu sou aberto com esse negócio.

**Pesquisador:** Então, a primeira coisa é esse projeto de 83 como ele se dá; depois, essa coisa da materialidade que o Fernando utilizava no carnaval, e como você absorve isso, porque essa coisa do material é importante para o carnaval, até porque você é o cara que vende esse tipo material hoje, né, você é o cara que dita o que o material está usando, tem tudo, se atualiza... Então como isso tudo influencia nesse processo que você traz hoje ?

**Depoente:** Vamos lá...foi muito gozado né a minha chegada no carnaval, foi por um acidente... Um acidente que me trouxe pro carnaval. Era o Arlindo Rodrigues que era o carnavalesco.

**Pesquisador:** Lá na Mocidade...

**Depoente:** Na Mocidade. No meu tempo eu só trabalhei na mocidade...só na mocidade. E eu nunca fui de querer me meter muito em carnaval, mas um amigo meu, Carlinho né, tomava conta do barracão e ele passou mal e não pôde dar continuidade, foi muita pressão nele e carnaval foi sempre pressão. Pressão total, pressão total, se você não tiver um espírito muito forte complica, complica a cabeça entendeu? É muita cobrança, enfim, é muito complicado

fazer um carnaval. E aí, o falecido Osman, que era o presidente da mocidade na época, ele pediu para mim vim aqui, o barracão era na avenida Brasil, pediu para mim vim aqui e ver o que que estava acontecendo. Quando cheguei lá eu encontrei o Carlinho, totalmente arrasado e disse “ó, não vai dar tempo de fazer o carnaval ... Que não tem material, não tem dinheiro, não vai dar tempo e eu não sei mais o que faço”. Tava totalmente transtornado. Aí botamos ele num carro, eu disse “eu vou ficar aqui até arrumarem outro”. E não arrumaram outro. Eu acabei ficando e ali, graças a Deus, conseguimos colocar o carnaval na rua, foi legal e aí continuamos... E porque que eu tô dizendo isso? Porque eu estou vindo lá do início, do Arlindo Rodrigues né chegar no Fernando que é o grande gênio da parada, entendeu? Então, o Arlindo fazia um carnaval muito didático. Limpo, lindo, pesquisado, umas histórias concretas, né? E quando sai ele, vem Fernando Pinto. Todo maluco, todo doido, com a cabeça a quinhentos mil por hora, entendeu? O que ele pensava de manhã, não pensava de tarde, e começou a fazer coisas assim inéditas no carnaval. Ele dizia “carnaval é muito forte, mas “tá” uma careta danada e nós temos que mudar isso daí. Você vai ter coragem de encarar?” Eu falei “ué”, vamos juntos, se der ruim deu né os dois e se der bom dá bom né você que artista, eu não sou artista, pô. Só vou te ajudar” e assim, ele começou nas loucuras dele né, nas ilusões dele, ele tinha uma visão muito grande do futuro. Muito, muito, muito, muito, muito! Ele fez carnavais incríveis, incríveis, incríveis entendeu, tirando do nada. Do nada, sem explicação, sem explicação. Tem um canal dele que foi o que mais me marcou, que foi o Ziriguidum 2001. Esse carnaval...

**Pesquisador:** Me arrepiou inteiro

**Depoente:** É... Esse carnaval tem uma coisa muito legal porque eu estou vendo hoje aí a minha sobrinha e a filha, por sinal trabalha aqui comigo, eu tô vendo o meu filho que trabalha aqui comigo, todos eles desfilaram nesse carnaval. Eles eram crianças. E na cabeça do Fernando era o último ano carnaval, quando chegasse carnaval ia acabar, o mundo ia acabar. Então ele fez duas escolas de samba numa só. A mesma escola que passava no chão, já estava em 2001, entendeu? Ele jogou lá né frente. Então com a mesma roupa que desfila embaixo, desfilava em cima do carro, mas com uma outra visão, a grande sacada dele. O mundo acabou, estamos aí ...

**Pesquisador:** eu nunca ouvi ninguém falar isso

**Depoente:** É, mas essa, essa foi a tela tônica dele, entendeu, eu não vou viver até lá e o mundo vai acabar, então dois mil e um, onde que nós estaremos? Entendeu, “tá” num... Acima de algum lugar. “eu acho que lá vai ser dessa forma “. Então ele fez o desfile embaixo o natural que era a época e a visão evolucionária dele em cima dos carros, ou seja, duas escolas em uma. Então

foi um show danado, não ganhamos porque sempre a mocidade sempre foi roubada mesmo, a gente já “tá” habituado... Pode dizer isso aí também! Não Tô...

**Pesquisador:** Sim, você é torcedor.

**Depoente:** Tô nem aí né hora do brasil, nem né hora do brasil. A gente perdemos muito no dedo, entendeu? No dedo..., mas, ele era gênio! Fernando Pinto era gênio, ele tirava... Do nada nada, ele tirava tudo. Até na hora de morrer ele foi gênio... Foi gênio, entendeu? Ele dizia que não queria morrer velho. Queria morrer novo e bonito. Já cantava isso daí, né gente. E na morte dele, eu não tive nenhuma oportunidade de vim, que eu estava nessa época morando na Bahia quando eu soube falecimento dele, né? E foi uma coisa assim, que ele já tinha pensado lá atrás: ele falou que queria morrer novo e bonito e foi assim. Ele tinha um jipe, né? Tipo um jipe e bebia bem ele bebia bem... Às vezes saía da quadra muito bêbado, ia dirigindo aquilo e nunca deu nada. Aí, ele arrumou um motorista. Nós arrumamos, a escola arrumou um motorista para ele com medo de ele sair da madrugada e o rapaz até que dirigia bem. Um dia, saindo da quadra, na avenida brasil, dizem que o cara não tava correndo, o cara realmente não era de correr, tava devagar, o cara perdeu a direção, bateu num poste. O poste envergou e o que que bateu na cabeça de Fernando? Era o chapeuzinho do poste, bateu na cabeça do Fernando e ali ele morreu, morreu. Então provou aquilo que ele falou lá atrás “quero morrer novo e bonito”. Realmente ele morreu novo bonito. E essa é a linha do nosso Fernando Pinto, entendeu? E ele fez tropicália maravilha, pô, outro carnaval... Só ele!!! Hoje, hoje, com todo o respeito que eu tenho todos os carnavalescos, mas que nem ele, não tem não. Ele não tinha medo de arriscar. Ele não tinha medo de arriscar. Tanto é que às vezes ele fazia umas coisas que dava ruim, normal né quem arrisca muito. Mas também quando ele acertava, meu irmão...ele era assim, gênio! Esse é o nosso Fernando Pinto.

**Pesquisador:** E o carnaval de 83? Essa coisa de ...

**Depoente:** Não me lembro qual era o carnaval...

**Pesquisador:** como era verde o meu Xingu. Trazer esse tema...

**Depoente:** Como era verde o meu Xingu...era outra coisa visionária, entendeu? A hora que ele pegou todos os índios, né? vestiu os caras, fez a grande cidade, entendeu?;

**Pesquisador:** Esse era Tupinicópolis, não?

**Depoente:** não, Tupinicópolis foi isso, mas Como era verde meu Xingu também. Os caciques vinham de terno...

**Pesquisador:** Ah é?

**Depoente:** É! Procura ver

**Pesquisador:** Porque não tem documentação de organizações é não tem nada

**Depoente:** Não tem nada né?

**Pesquisador:** Né? Pra você ter uma ideia, a gente tentou na LIESA, mas a LIESA é de 84. 1983 foi ano de transição. Então onde estaria isso? Lá na associação que hoje em dia o que é o prédio fechado há 10 anos e não se sabe com quem tá a chave, tá fechado

**Depoente:** mas ali foi a mesma coisa, entendeu? Ele botou os índios modernos. Ele tava acima da nossa cabeça 500 mil anos-luz, entendeu? E fez Como era verde o meu Xingu. Então ele fez o Xingu da cabeça dele. Os caciques, pajés, entendeu... Foi assim também que entrou na avenida explodiu

**Pesquisador:** Você via muito o Fernando pesquisar? Viu ele fazer pesquisa ou ele era muito autodidata.

**Depoente:** não...autodidático. Ele não era muito de pesquisa não, ele não gostava muito de pesquisa não, eu também sou autodidático, totalmente...tanto é que quando dava uma doideira nele ninguém podia chegar perto dele, parecia que ele recebia um santo entendeu?

**Pesquisador:** tava criando?

**Depoente:** tava criando. E do nada, do nada... Às vezes era muito difícil a gente entender o que ele queria ... Que por mais que ele explicasse, a gente não pegava, entendeu?

**Pesquisador:** não estava na cabeça da pessoa

**Depoente:** não tava, não tava...e depois eu sempre... Comecei a me dar muito bem com ele porque eu também era bem jovem né, e gostei da aventura, vestir a camisa com ele.. Mas de criação eu sou zero, nunca criei nada, nada, nada, nada, eu só comandava o carnaval só que eu vestia a camisa com ele entendeu? Então eu tinha uma equipe boa também, uma molecada boa que eu não lembro mais o nome que acompanhava o ritmo, entendeu? E a escola sempre foi uma escola assim de arriscar. Mocidade sempre gostou de arriscar

**Pesquisador:** Vanguarda, né?

**Depoente:** É, a mocidade sempre foi. Então esse é o Fernando Pinto;

**Pesquisador:** Dessa equipe que você fala, o pessoal relata que tem muita gente vem de teatro e televisão para trabalhar com ele e inclusive citam até um ateliê que ele tinha que no centro ...

**Depoente:** Isso

**Pesquisador:** Você tem uma coisa né falar sobre isso?

**Depoente:** Não, não porque realmente vinha muita gente trabalhar com ele, mas o que eu tava mesmo com ele que segurava mesmo a onda era o pessoal do barracão.

**Pesquisador:** De barracão, de carnaval...

**Depoente:** De barracão ... É carnaval mesmo. Segurava a onda mesmo com ele entendeu... É, tinha o Stroesser, entendeu, mas era carnaval. Trabalhava na televisão, mas já era carnaval. Stroesser também é falecido. A maioria dessa turma tá todo mundo falecido.

**Pesquisador:** Sim, isso, verdade

**Depoente:** Mas ele, ele nunca foi muito teatral não. Ele era ele é por isso que ele aconteceu, entendeu?

**Pesquisador:** Ele era multifacetado, não é? Teatro, televisão, show de televisão, disco...

**Depoente:** Exatamente, quando ele era criativo ele não tinha medo de arriscar, você entendeu? Ele não tinha medo de arriscar. E a Mocidade sempre teve bons funcionários e todo mundo embarcou na dele né? Então ficou fácil, entendeu? Fácil na medida do possível né? Vinha alguém de televisão? Vinha, mas para influenciar o trabalho dele, não. Só ele.

**Pesquisador:** Agora, aquilo... Essa pessoa autodidata que às vezes não consegue passar tudo, tinha que ter um bom diretor de carnaval e você estava ali, né? Então quer dizer: embora você me diga que você cal de para queda, você pode ter caído de paraquedas mas você fez também a tua cama e você se tornou um grande profissional. Tanto é você estava à frente desses carnavais. Como é que era organizar isso?

**Depoente:** Eu dei muita sorte na vida no carnaval. O que é uma coisa muito gozada: eu não gostava de carnaval. Não gostava de carnaval. Tanto é que eu não estava nem aí para o brasil e quando eu fui com Arlindo Rodrigues, né, né socorrer esse amigo eu te falei, comecei a pegar gosto pela coisa, entendeu? Comecei a pegar gosto pela coisa. E eu vi que não tem muito mistério é só você saber cumprir ordens! Ser disciplinado, entendeu? Não adianta você querer ser maior do que o mestre. Mestre é mestre.

**Pesquisador:** Você foi militar?

**Depoente:** Sim, fui...

**Pesquisador:** Eu sou militar...

**Depoente:** É... Mestre é mestre, você tem que saber cumprir ordens entendeu você tem até o direito de discutir a ordem.

**Pesquisador:** Ponderar...

**Depoente:** Se você achar que aquilo não está certo, não tá direito, você pode sentar, vamos conversar, vamos ver. Mas acima de tudo, o criador e o criador. Ele era o criador conforme foi o Arlindo Rodrigues. E eu aprendi isso com eles, entendeu? Então, não tem mistério, ele me dava tudo desenhado “olha, é isso aqui” eu simplesmente comandava, entendeu? Não conseguia caminhar, eu ia para ele. E aí ele...de vez em quando a gente brigava muito, era muito

gozado isso, era muito gozado. Eu batia de frente com ele, ele batia de frente comigo, aí ele ia lá né casa fazer queixa com a minha mulher com ele. Era um barato danado, entendeu? Porque alcançar a cabeça dele não era muito fácil. Não era muito fácil! Mas ele era show de bola.

**Pesquisador:** E essa coisa do material, da materialidade, o que ele trazia de novidade...

**Depoente:** Muita, muita, muita, muita novidade, entendeu? Ele não gostava da mesmice. Ele não gostava da mesmice. Se ele pegasse um material já batido, ele mudava a cara do material, você entendeu? Ele sempre dizia o seguinte: “carnaval, você não pode ter medo de arriscar, não pode ter medo de arriscar, carnaval não é ciências exatas, não é ciências exatas. Então, como tal, você tem que arriscar e botar na avenida. Aquilo que ninguém vai acreditar, ele nunca viu, aí ele vai passar a gostar daquilo.” Como também você pode fazer uma coisa que ninguém gosta, você vai perder. Mas perder ou ganhar faz parte de uma disputa. Então ele sempre dizia “eu prefiro arriscar com a minha cabeça” então tudo que ele inventava era da cabeça dele, entendeu? Ele não era muito de pesquisa. Ele sonhava, ele dava as de... As doideiras dele e vinha que vinha. E botava mais ou menos papel, que também não era muito de desenhar, ele não gostava muito de desenhar, entendeu? Aí sim que entrava o pessoal entendeu, mais craque nisso, de televisão e tudo mais, ele dizia o que queria, os caras vinham passando até chegar na mão dele. Dali, passava para dentro do barracão, , onde pessoal ia tocar aonde que eu entrava em realizar, materializar, entendeu, toda a loucura deles.

**Pesquisador:** Você falou da questão de desenhar, que ele não gostava... Mas ele desenhava os croquis ou ele tinha gente né desenhar os croquis?

**Depoente:** Não, ele desenhava. E bem! Ele desenhava. A doideira dele, ele botava no papel. Ele botava no papel. Até porque a doideira dele ia conseguir botar no papel não fosse ele, entendeu, ninguém, ninguém, ninguém, ninguém. Ele é que botava todos os rascunhos no papel, depois as vinham limpando, entendeu? Trazendo para mais uma realidade. Sabe, como quando ele colocou os caciques tudo de terno. Tá o clube de caciques de índios tudo de terno. A cabeça do cara era genial.

**Pesquisador:** E a questão de material? Aí vamos pro Chiquinho, o Chiquinho dono do Babado, empresário ... Como que você identifica a influência do Fernando lá, esse cara com a nova maternidade, com novos... Novas influências, com novidades... Para você aqui hoje, vendendo tudo isso que o carnaval precisa, em que momento ou se você percebeu isso mesmo , se você viu que ali tinha um filão a ser explorado, como você ...

**Depoente:** não, eu nunca pensei em ter loja não. Aliás eu tive por um acidente, tipo um acidente, entendeu? Que a Pinah, muito minha amiga né, e o Elias, do palácio das plumas era namorado

dela e queria casar com ela queria que ela fosse né São Paulo onde que era a loja dele, o palácio das plumas e ela tinha uma loja dela aqui que ela não queria largar, ele sempre foi muito minha amiga. E a gente já comprava com ela. Então Elias me emprestou o dinheiro, é até muito gozado, hoje ela sabe, e quanto ela soube disso quase que ela me bateu... Ele me emprestou o dinheiro para comprar a loja dela para sair daqui para morar com em São Paulo, entendeu ? E aí eu acabei comprando na loja e fui né lá. E aí onde que aquilo me facilitou? É que eu já tinha o hábito de trabalhar com as artes, né? Então isso facilitou muito, de repente batia num negócio e fala “pô isso aqui deve dar jogo”... “isso também deve dar”... aí você escolhe dez coisas e acerta duas se acertar duas...

**Pesquisador:** Ou seja, você passou a usar um pouco da loucura do Fernando...

**Depoente:** Da loucura do Fernando

**Pesquisador:** De repente de você ver ele transformar coisas

**Depoente:** Exatamente! Dele, do próprio Arlindo Rodrigues que era outro gênio também, entendeu, todos que passaram pela mocidade...você vai trabalhando dentro do barracão e o barracão é uma eterna história , você aprende muito. Todo dia, toda hora tá aprendendo,

**Pesquisador:** E dá saudade

**Depoente:** Sim, e o que é bonito de manhã, de tarde não é mais porque vem outra coisa que passou por cima daquilo e vamos que vamos;

**Pesquisador:** E, Chiquinho...influências. O que você vê no carnaval de hoje que foi Fernando quem trouxe?

**Depoente:** Como assim?

**Pesquisador:** E ele não teve nenhum... Ele, vamos dizer assim, ele não teve nenhum assistente, não teve um seguidor direto, mas é claro que a identidade dele está espalhado por aí.

**Depoente:** Ah tá...

**Pesquisador:** Tem gente que você vê que tenta fazer um trabalho que você... Que tenta aparecer, a gente já viu coisa na portela, já viu o Jack..

**Depoente:** Não, não conheço nenhum não. Não, não. Hoje, que nem Fernando Pinto... O que tinha também já faleceu. Era qual o nome dele? Também ficou meio pancado da cabeça também era muito bom, fez mangueira, ...esqueci o nome dele, mas muito bom, ele também era piradão que nem o Arlindo (?) Não lembro o nome dele. Já esqueci. A gente vai ficando velo vai esquecendo das coisas...

**Pesquisador:** Viriato, Ilvamar.

**Depoente:** Não, não foi o Viriato não...Viriato também era muito bom, mas era uma outra linha, entendeu? Era linha mais pé no chão. A dele não, ele era... Pô, ele foi carnavalesco da mangueira, morreu meio pirado, ele. ... A hora que eu lembrar o nome dele eu te falo. Mas ele era loucão também. Fazia umas coisas legais como Fernando Pinto. E hoje, hoje, hoje...com todo respeito que tenho a todos os carnavalescos, acho que, que nem ele não vejo nenhum não. Hoje as, o carnaval é mais estudado, é mais livro, são umas histórias mais concretas, entendeu? Mais concreto mais coisas mais, mais sólida, ...

**Pesquisador:** Por causa da documentação tem que você tem que entregar...

**Depoente:** Não é só isso porque você pode entregar também o abstrato... Fernando Pinto era abstrato. Ele fazia uns trechos que ninguém acreditava... “esse trecho aí, trecho ruim”. Quando batia na avenida era tudo. Aí passava a ser uma realidade, entendeu? Essa era a diferença do Fernando Pinto, entendeu, né esse carnaval de agora...

**Pesquisador:** tudo tá mais engessado. O medo da nota baixa, a coisa não escapa...

**Depoente:** é, exatamente entendeu, ninguém arrisca mais nada... Mas na época do Joãozinho... Fernando Pinto era tipo Joãozinho. Joãozinho arriscava tudo. Quando dava errado, deu errado, f... Mas também quando tava certo era gol na certa, você entendeu? Pode ver os dois são meio xaropes. Se isso é ser xarope, ou se nós é que somos xarope por não entender

**Pesquisador:** São fora da caixinha

**Depoente:** Fora da caixinha

**Pesquisador:** isso aí!

**Depoente:** Nós não conseguíamos entender a velocidade de raciocínio dos caras. Você vê que Joãozinho também fazia umas coisas que ninguém acreditava. Quando entrava na avenida “pô, o que que é isso? Hoje é mais difícil você ver. Hoje a coisa é muito engessada, não pode errar nada, tudo muito certinho e aparência de cor aqui, cor aqui, é tudo muito engessado.

**Pesquisador:** Você tem mais alguma coisa né contribuir você quer falar ...

**Depoente:** O prazer de falar do meu amigo, do Fernando, deus que o tenha, que ele guarde um lugarzinho lá né quando eu chegar encontrar com ele lá ... Encontrar com ele, encontrar com Arlindo Rodrigues, encontrar com Joãozinho... Daqui a pouco tá chegando a hora também porque não tem jeito, né?

**Pesquisador:** Vamos todo mundo fazer um sambão lá em cima...

**Depoente:** É, isso não tem jeito, a gente sabe que ...

**Pesquisador:** É a vida

**Depoente:** É, a vida, chega a hora a gente não tem medo disso daí, a hora que chegar vai chegar bem chegado, tudo certo, tranquilo e só espero quando chegar lá encontrar com eles né gente continuar fazendo o nosso carnaval

**Pesquisador:** Tá bom!

Agradecimentos / Fim de depoimento.

**ANEXO 5 - Tabela de custo de materiais para protótipo e execução**

**TABELA DE CUSTO DE MATERIAIS PARA PROTÓTIPO E EXECUÇÃO**

Nr	DESCRIÇÃO	UF Venda	Qtd Loja	Preço unitário	Valor compra	Qtd Uso	Valor de Produção	Fornecedor
01	Aljofre perolado verde bandeira 3mm 30 jds (27,43 M)	RO	02	4,99	9,98	5,5m	1,01	Caçula
02	Bola Isopor 50mm com 50 und	PC	01	22,99	22,99	02 UN	0,90	Caçula
03	Cola bastão silicone pct 01 kg	UN	02	55,99	111,98	1,5 KG	83,98	Caçula
04	Conjunto de ferragens	CJ	01	120,00	120,00	01 CJ	120,00	Ferreiro Moreno
05	Cordão branco 50 mt 80/0	RO	01	10,00	10,00	4,5 M	0,90	Riviera
06	Cordão trançado verde limão 50m	RO	01	18,30	18,30	3,5 M	1,28	Caçula
07	Etafom 2mm	M	1,5	3,00	4,50	1,0 M	3,00	Riviera
08	Feltro liso amarelo	M	01	18,99	18,99	0,3 M	5,69	Caçula
09	Feltro Liso verde bandeira	M	01	18,99	18,99	0,5 M	9,49	Caçula
10	Fita de juta 15mm 10m	RO	02	13,99	27,98	4,5 M	6,29	Caçula
11	Franja algodão cru 10 m	PC	01	22,98	22,98	4,5 M	10,34	Babado da Folia
12	Franja de Palha 40 cm 2m	UN	01	18,00	18,00	18,00	18,00	Caçula
13	Galão tecido dec. verde bandeira 20 jds (18,28 M)	UN	01	22,90	22,90	8,5 M	10,64	Babado da Folia
14	Galão fino metálico rafia verde limão 50m	RO	01	8,99	8,99	3,5 M	0,12	Caçula
15	Galão M2 prata/branco 20 jds (18,28 M)	RO	01	12,20	12,20	1 M	0,66	Babado da Folia
16	Lame dublado verde limão 1,0	M	02	14,00	28,00	2,0 M	28,00	Caçula
17	Linha Duna amarelo canário 170m novelo	NO	01	16,99	16,99	42M	4,19	Caçula
18	Marabu grosso verde limão	UN	01	11,90	11,90	01 UN	11,90	Babado da Folia
19	Nylon Dublado verde limão	M	2,5	12,99	32,47	2M	25,98	Riviera
20	Paetê costurado âmbar 4mm 50 M	RO	01	2,90	2,90	1,5 M	0,08	Caçula

21	Paetê costurado verde limão 6mm 50 M	RO	2	4,99	9,98	25 M	2,50	Caçula
22	Velcro 5cm branco	M	1,5	7,00	10,50	30 FL	1,95	Caçula
23	Papel paraná 280g pct com 2 folhas	UN	02	6,99	13,98	1,0 M	7,00	Armarinho
24	Passamanaria dupla verde band 1506 20 jds (18,28 M)	UN	01	15,90	15,90	16,50 M	14,41	Caçula
25	Passamanaria fina 1033 verde band 20 jds (18,28 M)	UN	01	15,90	15,90	18,28 M	15,90	Caçula
26	Pedra redonda furo 20mm verde limão pct 100 un	PC	01	19,99	19,99	44 UN	8,75	Caçula
27	Pelúcia baixa carneiro branca	M	0,5	40,99	20,50	0,1 M	4,10	Palácio das Pelúcias
28	Pelúcia baixa onça	M	01	40,99	40,99	01 M	40,99	Palácio das Pelúcias
29	Pena Artificial faisão 75cm	UN	07	3,99	27,93	06 UN	23,94	Caçula
30	Pena de Pato branca pct 100gr 50 UN	PC	02	14,99	29,98	44 UN	13,19	Babado da Folia
31	Rabicho metálico 12m	UN	01	27,30	27,30	12 M	27,30	Caçula
32	Tarugo 20mm branco	M	03	1,99	6,97	1,5 M	2,98	Caçula
33	Tule de armação verde limão	M	01	11,00	11,00	01 M	11,00	Caçula
34	Prato Papelão laminado prata 40 cm	UN	01	4,80	4,80	01 UN	4,80	Supermercado
35	Haste fibra de vidro 1,8mm 60cm	UN	12	1,25	15,00	12 UN	15,00	Caçula
36	Veludine Branyl Am. Limão	M	01	14,60	14,60	0,1 M	1,46	Babado da Folia
37	EVA preto 2mm	M	01	11,00	11,00	50 CM	6,50	Riviera
38	Fita Cetim dourado 38mm 10m	RO	01	7,00	7,00	3,2 M	2,40	Armarinho
39	Fita Cetim verde bandeira 38mm 10m	RO	01	7,00	7,00	3,2 M	2,40	Armarinho
40	Fita Cetim musgo 38mm 10m	RO	01	7,00	7,00	3,2 M	2,40	Armarinho
	<b>Custo em Materiais</b>			<b>Protótipo</b>	<b>858,36</b>	<b>Produção</b>	<b>551,42</b>	
	<b>Mão de obra por hr</b>	HR	01	25,00	<b>1050,00</b>	42 H	<b>1050,00</b>	
	<b>Custo Total de Produção</b>						<b>1601,42</b>	

ANEXO 06 - Mapa de amostras de materiais para compra e almoxarifado

MAPA DE AMOSTRAS DE MATERIAIS PARA COMPRA E ALMOXARIFADO

FIGURINO: Guerreiro Xinguano

ALA:

RESPONSÁVEL:

FL: 01

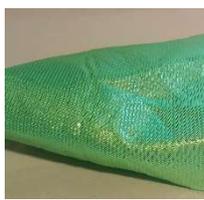
ITEM NR 01	ITEM NR 02	ITEM NR 03	ITEM NR 05	ITEM NR 06
				
<b>DESCRIÇÃO:</b> Aljofre perolado verde bandeira	<b>DESCRIÇÃO:</b> Bola isopor	<b>DESCRIÇÃO:</b> Cola bastão silicone	<b>DESCRIÇÃO:</b> Cordão Branco	<b>DESCRIÇÃO:</b> Cordão trançado verde limão
<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>
ITEM NR 07	ITEM NR 08	ITEM NR 09	ITEM NR 10	ITEM NR 11
				
<b>DESCRIÇÃO:</b> Etafom 2mm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Feltro liso amarelo	<b>DESCRIÇÃO:</b> Feltro Liso verde bandeira	<b>DESCRIÇÃO:</b> Fita de juta 15mm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Franja algodão cru
<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>

**FIGURINO:** Guerreiro Xinguano

**ALA:**

**RESPONSÁVEL:**

**FL: 02**

ITEM NR 12	ITEM NR 13	ITEM NR 14	ITEM NR 15	ITEM NR 16
				
<b>DESCRIÇÃO:</b> Franja de Palha 40 cm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Galão tecido dec. verde bandeira	<b>DESCRIÇÃO:</b> Galão fino metálico rafia verde limão	<b>DESCRIÇÃO:</b> Galão M2 prata/branco	<b>DESCRIÇÃO:</b> Lame dobrado verde limão
<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>
ITEM NR 17	ITEM NR 18	ITEM NR 19	ITEM NR 20	ITEM NR 21
				
<b>DESCRIÇÃO:</b> Linha Duna amarelo canário	<b>DESCRIÇÃO:</b> Marabu grosso verde limão	<b>DESCRIÇÃO:</b> Nylon Dublado verde limão	<b>DESCRIÇÃO:</b> Paetê costurado âmbar 4mm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Paetê costurado verde limão 6mm
<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>

**FIGURINO:** Guerreiro Xinguano

**ALA:**

**RESPONSÁVEL:**

**FL: 03**

ITEM NR 22	ITEM NR 23	ITEM NR 24	ITEM NR 25	ITEM NR 26
				
<b>DESCRIÇÃO:</b> Velcro 5cm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Papel paraná	<b>DESCRIÇÃO:</b> Passamanaria dupla verde bandeira 1506	<b>DESCRIÇÃO:</b> Passamanaria fina verde bandeira 1033	<b>DESCRIÇÃO:</b> Pedra redonda 20mm verde limão
<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>
ITEM NR 27	ITEM NR 28	ITEM NR 29	ITEM NR 30	ITEM NR 31
				
<b>DESCRIÇÃO:</b> Pelúcia baixa carneiro branca	<b>DESCRIÇÃO:</b> Pelúcia baixa onça	<b>DESCRIÇÃO:</b> Pena Artificial faisão 75cm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Pena de Pato branca	<b>DESCRIÇÃO:</b> Rabicho metálico
<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>

**FIGURINO:** Guerreiro Xinguano

**ALA:**

**RESPONSÁVEL:**

**FL: 04**

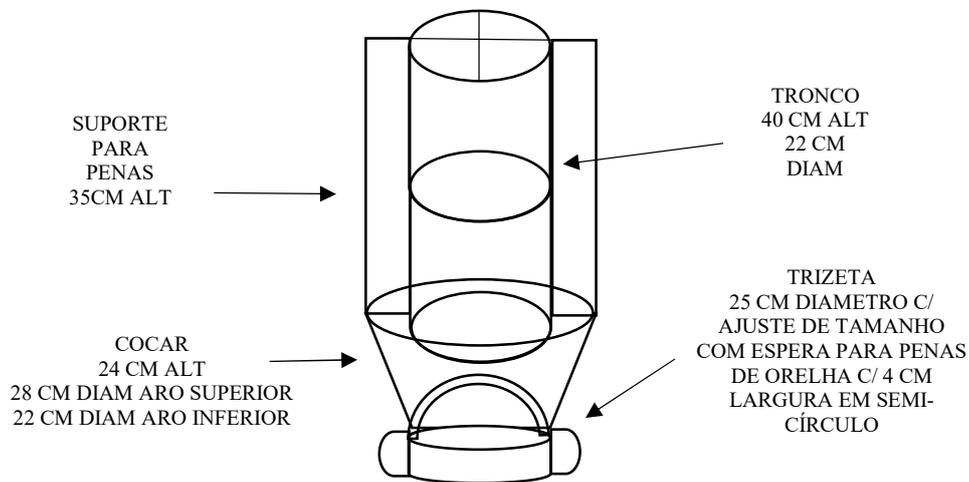
ITEM NR 32	ITEM NR 33	ITEM NR 34	ITEM NR 35	ITEM NR 36
				
<b>DESCRIÇÃO:</b> Tarugo 20mm branco	<b>DESCRIÇÃO:</b> Tule de armação verde limão	<b>DESCRIÇÃO:</b> Prato pape- lão laminado prata 40 cm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Haste fibra de vidro	<b>DESCRIÇÃO:</b> Veludine Branyl Am. Limão
<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>
ITEM NR 37	ITEM NR 38	ITEM NR 39	ITEM NR 40	ITEM NR
				
<b>DESCRIÇÃO:</b> EVA Preto 2mm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Fita cetim dourado 38mm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Fita cetim verde bandeira 38mm	<b>DESCRIÇÃO:</b> Fita cetim verde musgo38mm	<b>DESCRIÇÃO:</b>
<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>	<b>OBS:</b>

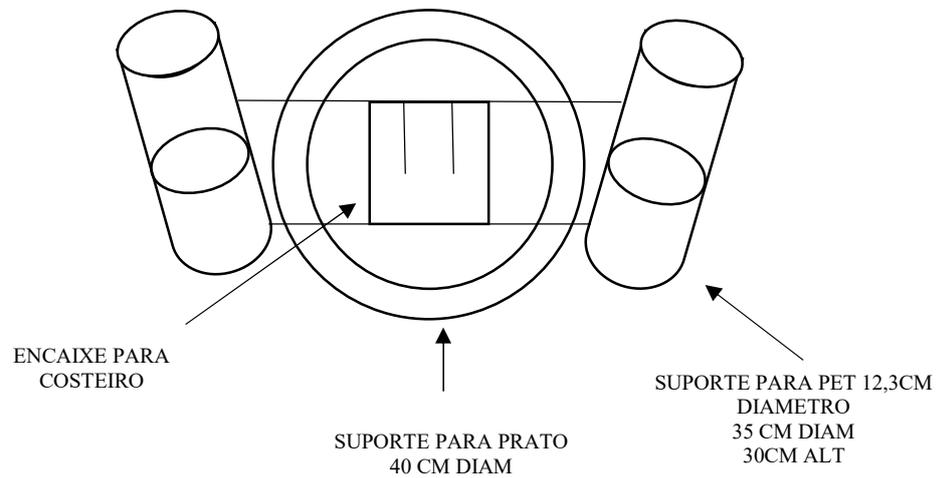
**Outros materiais para execução:**

Papel pardo – duas folhas para modelagem .....	R\$ 2,00 (un)
Calça em elastano branco de acordo com a grade de desfilantes masculinos .....	R\$ 30,00 (un)
Body em elastano branco de acordo com a grade de desfilantes femininos .....	R\$ 28,00 (un)
Fita crepe – cinco rolos para confecção de máscaras de pintura spray.....	R\$ 8,70 (un)
Tinta spray verde bandeira – uma lata para cada dois conjuntos de roupas .....	R\$ 17,00 (un)
Sapatilha verde limão – de acordo com a grade de desfilantes .....	R\$ 15,00 (par)
Nylon Dublado branco para camisa de penas – 0,10 M por figurino .....	R\$ 12,99 (M)

ANEXO 7 – Fichas técnicas para ferragens

<b>FICHA TECNICA PARA PRODUÇÃO DE FERRAGENS</b>		<b>FL:01</b>
<b>AGREMIÇÃO:</b> PPGD/EBA/UFRJ	<b>ANO:</b> 2023	
<b>ENREDO:</b> COMO ERA VERDE O MEU XINGU		
<b>DESIGNER:</b> LUIZ DI PAULANIS		
<b>DESIGNER DE FIGURINO:</b> LUIZ DI PAULANIS		
<b>FIGURINO:</b> GUERREIRO XINGUANO		
<b>ALA:</b>	<b>SETOR:</b>	<b>NOME:</b>
<b>RESPONSÁVEL:</b>		
<b>GOLA</b>		
<b>VISÃO FRONTAL / DOBRADA</b>	<b>VISAO SUPERIOR / ABERTA</b>	
<b>Custo por unidade: R\$ 35,00</b>	<b>Qty: 01</b>	<b>Custo por Ala: R\$ 35,00</b>
<b>APROVADO:</b>		
<b>Dir.Carnaval:</b>	<b>Data:</b>	<b>Financeiro:</b>
<b>Presidente:</b>	<b>Data:</b>	

**FICHA TECNICA PARA PRODUÇÃO DE FERRAGENS****FL:02****AGREMIÇÃO:** PPGD/EBA/UFRJ**ANO:** 2023**ENREDO:** COMO ERA VERDE O MEU XINGU**DESIGNER:** LUIZ DI PAULANIS**DESIGNER DE FIGURINO:** LUIZ DI PAULANIS**FIGURINO:** GUERREIRO XINGUANO**ALA:**           **SETOR:**           **NOME:****RESPONSÁVEL:****CABEÇA / COCAR****VISÃO FRONTAL****Custo por unidade: R\$ 45,00****Qtd: 01****Custo por Ala: R\$ 40,00****APROVADO:****Dir.Carnaval:****Data:****Financeiro:****Data:****Presidente:****Data:**

**FICHA TECNICA PARA PRODUÇÃO DE FERRAGENS****FL:03****AGREMIÇÃO:** PPGD/EBA/UFRJ**ANO:** 2023**ENREDO:** COMO ERA VERDE O MEU XINGU**DESIGNER:** LUIZ DI PAULANIS**DESIGNER DE FIGURINO:** LUIZ DI PAULANIS**FIGURINO:** GUERREIRO XINGUANO**ALA:**           **SETOR:**           **NOME:****RESPONSÁVEL:****COSTEIRO****VISÃO FRONTAL****Custo por unidade: R\$ 40,00****Qtd: 01****Custo por Ala: R\$ 40,00****APROVADO:****Dir.Carnaval:****Data:****Financeiro:****Data:****Presidente:****Data:**