



Camilla Serrão Pinto

Mascarados no carnaval

**Estudo sobre a construção de um acervo
de memória processual e colaborativo**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Design da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Nilton Gonçalves Gamba Junior

Rio de Janeiro,
Abril de 2021



Camilla Serrão Pinto

Mascarados no carnaval

**Estudo sobre a construção de um acervo
de memória processual e colaborativo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Nilton Gonçalves Gamba Junior

Orientador
Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Profa. Barbara Jane Necyk

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Pedro Faria Sarmento

Pesquisador autônomo

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de
Teologia e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 9 de abril de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Camilla Serrão Pinto

Possui graduação em Design, com habilitação em Comunicação Visual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atua como designer e ilustradora, com experiência na área de design editorial.

Ficha Catalográfica

Pinto, Camilla Serrão

Mascarados no carnaval : estudo sobre a construção de um acervo de memória processual e colaborativo / Camilla Serrão Pinto ; orientador: Nilton Gonçalves Gamba Junior. – 2021.

257 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2021.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design - Teses. 2. História. 3. Cultura. 4. Design social. 5. Carnaval. 6. Etnoficção. I. Gamba Junior, Nilton Gonçalves. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Agradecimentos

Ao meu orientador professor Nilton Gonçalves Gamba Junior, por todo apoio nessa jornada acadêmica e por me guiar sabiamente durante esse percurso.

Aos meus pais, Ana Paula e Nelson, pelo apoio incondicional e por sempre acreditarem nas minhas escolhas.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus colegas do Dhis (Laboratório de Design de Histórias), Lilly, Miguel, Priscila, Paula, Nath, Ricke, Igor, Aline, Humberto, Marcey, Desirée, Davison, Jô, Fernanda e André por tornarem o percurso acadêmico muito mais acolhedor.

Aos meus amigos e colegas, por todo apoio e companheirismo. Por todas as trocas, debates e sugestões.

A Marcelo “Índio” Rodrigues da Silva, Gilson Carvalho, Luciano Guimarães, Equipe Bruno Magia e Gabriel Alves de Castilho por todo o apoio e disponibilidade. Sem vocês esta pesquisa não seria a mesma.

À Carolina Mendes, por todas as palavras de conforto nas horas mais necessárias e por todas as provocações nos momentos mais precisos.

A meus irmãos, Leonardo, Patrícia e Karina, por todo carinho e incentivo.

À Lara, Marcelus, Carlus Augustus, Luiza, Arthur, Rafael, Lis e Rosana, pela pronta disponibilidade e por complementarem esse percurso com a riqueza de novos olhares.

Aos professores do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, em especial Claudia Mont'Alvão, Vera Nojima, Carlos Eduardo Felix, Jackeline Farbiarz, Rita Couto e Luiza Novaes, por todos os ensinamentos e por estarem sempre abertos a ouvir e compartilhar.

À professora Adriana Braga, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, por todas os estímulos para adoção de uma postura mais atenta e questionadora.

À professora Solange Jobim e Souza, do Departamento de Psicologia da PUC-Rio, por formar, com tamanha sensibilidade, novos olhares e novas posturas.

Ao Núcleo de Estudos Interdisciplinares Ibero-Americanos da PUC-Rio, em especial aos professores Marco Pamplona, Andrea Ribeiro Hoffmann, Monica Herz, Maria Elena Rodriguez, Arthur Ituassu e Márcia Nina Bernardes, por estimularem a interdisciplinaridade em debates tão necessários.

Ao Instituto Moreira Salles, à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, e a seus respectivos funcionários, pela possibilidade de consulta em seus acervos.

Aos membros da banca examinadora, pela disponibilidade em ler e avaliar este trabalho.

Por fim, a todos que cruzaram meu percurso e me incentivaram, me estimularam e me apoiaram ao longo destes anos.

Resumo

Pinto, Camilla Serrão; Gamba Junior, Nilton Gonçalves (Orientador). **Mascarados no carnaval: um estudo sobre a construção de um acervo de memória processual e colaborativo**. Rio de Janeiro, 2021. 257p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa-intervenção tem como tema a etnoficção na preservação e divulgação de manifestações populares de mascarados no carnaval do estado do Rio de Janeiro. O estudo visa investigar de que forma o design pode contribuir com o método de etnoficção para mascarados no carnaval, tendo em vista a pluralidade de aspectos formais, simbólicos e performativos destas tradições mascaradas. A pesquisa parte do pressuposto de que a ficção ilustrada é uma técnica que pode divulgar de forma expressiva o levantamento documental. E tem como objetivo verificar a eficácia do uso da etnoficção ilustrada na construção de um acervo vivo sobre estas manifestações mascaradas, favorecendo a sua dimensão colaborativa e processual. As contribuições teóricas de autores da perspectiva crítica e dos Estudos Culturais Latino-americanos foram essenciais para examinar, a partir de categorias de análise no âmbito da narrativa, manifestações populares de mascarados brasileiros, e suas intermitências, tendo como foco o eixo de influências coloniais europeias para estas tradições. Além disso, o levantamento de narrativas orais e de registros fotográficos e textuais contribuíram para o entendimento dos desafios para a preservação e divulgação destas tradições mascaradas. Como proposta de intervenção no campo de pesquisa, foi desenvolvida uma narrativa ficcional ilustrada, com foco no público infante-juvenil. A partir das dinâmicas realizadas foi possível avaliar a potência do uso de registros visuais, particularmente do desenho, como estímulo para o retorno de novos dados, viabilizando um processo de mapeamento colaborativo e participativo dessas manifestações.

Palavras-chave

História; cultura; design social; carnaval; etnoficção.

Abstract

Pinto, Camilla Serrão; Gamba Junior, Nilton Gonçalves (Advisor). **Carnival masquerades: a study on the construction of a procedural and collaborative memoir archive**. Rio de Janeiro, 2021. 257p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The theme of this intervention-research is the use of the ethnofiction method for the preservation and dissemination of popular masquerade demonstrations in Carnival celebrations all over the state of Rio de Janeiro. This research seeks to investigate how Design can contribute to the ethnofiction method for Carnival masquerades, given the aesthetic, symbolic and performative diversity of these traditions. This study is based on the assumption that illustrated fiction is a technique with potential to significantly spread the documentary survey. Therefore, this research seeks to determine the effectiveness of using illustrated ethnofictions to build a procedural and collaborative memoir archive. The theoretical contributions of authors from the critical perspective and from the Latin American Cultural Studies were essential to examine, from the narrative point of view, popular demonstrations of Brazilian masquerades, and their intermittences, focusing on the European colonial influences on these traditions. In addition, the gathering of oral narratives, and photographic and textual records helped understand the challenges for preservation and dissemination of these masked traditions. As a proposal for intervention in the research field, an illustrated fictional narrative for children and teens was developed. Based on the dynamics performed along the research, it was possible to observe how the use of drawings had an enormous potential as stimulus for the gathering of new data, enabling a collaborative and participatory mapping process of these masquerade traditions.

Keywords

History; story; culture; social design; carnival; ethnofiction.

Sumário

1. Introdução	17
2. Mascarados: uma contextualização	23
2.1. Mascarados, narrativas e personagens	23
2.2. Intermitências na cultura popular	31
2.3. Principais referências para um estudo narrativo dos mascarados	36
3. Mascarados fluminenses, desafios de uma memória	59
3.1. A fonte documental, a poética e os sentidos de verdade	61
3.2. O desenho e a reconstrução do acervo	67
3.3. O Carnaval do Rio de Janeiro e seus mascarados	76
3.4. Mascarados fluminenses, uma análise gráfica	118
4. A narrativa e o acervo processual	146
4.1. Metodologia	147
4.2. <i>A folia dos vagalumes</i> : estudos gráficos e narrativos	164
4.3. Experimentos de comunicação e memória	193
4.4. Conclusões preliminares	214
5. Considerações finais	219
6. Referências bibliográficas	224
7. Anexos	236

Lista de figuras

Figura 1 – Relação entre etnografia, etnoficção, docuficção e literatura ilustrada.	20
Figura 2 – Diferentes tipos de alteridade narrativa	30
Figura 3 – Máscaras do Período Neolítico encontradas no Deserto da Judeia (c. 7000 a.C.).	37
Figura 4 – <i>O Combate entre o Carnaval e a Quaresma</i> , pintura de Pieter Bruegel, o Velho (1559).	40
Figura 5 – Alguns mascarados europeus contemporâneos.	41
Figura 6 – <i>Romance de Alexandre</i> , iluminura de Jean de Guise (c. 1339-1344).	44
Figura 7 – Crianças fantasiadas de Bate-Bolas em Madureira, 1986.	46
Figura 8 – Registro feito por <i>drone</i> da saída da Turma Fascinação no Carnaval de 2018.	46
Figura 9 – Máscaras do teatro grego.	48
Figura 10 – Destaque: mascarados e homem selvagem em <i>O Combate entre o Carnaval e a Quaresma</i> , Pieter Brueghel (1559).	50
Figura 11 – Máscara de arame em ilustração do manuscrito <i>Freydal</i> (c. 1512-1515).	51
Figura 12 – Representação de homens selvagens em ilustração das <i>Crônicas de Froissart</i> (1483).	52
Figura 13 – Busójárás em Carnaval na Húngria.	53
Figura 14 – <i>Bauta</i> e máscara <i>moretta</i> em destaque do quadro <i>Il Ridotto</i> de Pietro Longhi (1757).	54
Figura 15 – Representação de um <i>charivari</i> . Iluminura do <i>Romance de Fauvel</i> (séc. XIV).	57

Figura 16 – <i>Turma Furiosa</i> no Carnaval de 2019: uma homenagem aos personagens dos Carnavais de rua de antigamente.	61
Figura 17 – Mascarados populares encontrados no carnaval do subúrbio do Rio de Janeiro.	69
Figura 18 – Gilson Carvalho preenchendo o formulário entregue durante a dinâmica piloto.	70
Figura 19 – Retorno fotográfico da primeira dinâmica de campo.	71
Figura 20 – Fantasias de Bate-Bola Pirulito: registro feito na PUC-Rio por pesquisadores do Laboratório Dhis.	78
Figura 21 – Bumbos e tambores: o Zé Pereira na folia.	81
Figura 22 – Diversas fantasias de Diabinhos.	82
Figura 23 – Representações do Momo na ed. 658 da revista <i>Careta</i> .	83
Figura 24 – À esquerda, Carrasco e Clóvis pintados por Aloysio Zaluar (1982). Ao centro, um grupo de brincantes fantasiados de Carrasco no Carnaval de 1965. E à direita, registro feito na PUC-Rio por pesquisadores do Laboratório Dhis da fantasia de Carrasco feita pela <i>Turma Furiosa</i> (2019).	84
Figura 25 – À esquerda, Caveirinha em caricatura de Calixto Cordeiro; e à direita, grupo de Caveirinhas na capa do disco <i>Carnaval de 1968</i> .	85
Figura 26 – À esquerda, Caveirinha e Morceguinho pintados por Aloysio Zaluar (1982). À direita, um grupo de brincantes fantasiados de Morceguinho (c. 1940).	86
Figura 27 – Personagens típicos dos cordões cariocas.	87
Figura 28 – Um cordão carnavalesco, ilustração de Calixto Cordeiro.	87
Figura 29 – O Burro em duas caricaturas de Calixto Cordeiro.	88
Figura 30 – Charges satirizando a fantasia de Bebê Chorão.	89
Figura 31 – “ <i>Pae João</i> ”, caricatura de Calixto Cordeiro.	90

Figura 32 – <i>Spread</i> da revista infantil <i>O Tico-tico</i> .	91
Figura 33 – Diversas representações do <i>Chicard</i> .	92
Figura 34 – À esquerda, Arlequim, Colombina e Pierrô em capa da revista <i>Para Todos</i> (1927). À direita, Pierrô e Pierrette em anúncio do magazine <i>Parc Royal</i> .	93
Figura 35 – O Arlequim em duas ilustrações de J. Carlos e, ao centro, foliões fantasiados de Pierrô no desfile do Corso em 1917.	93
Figura 36 – À esquerda, foliões fantasiados de Palhaço e à direita, caricatura de um Palhaço.	94
Figura 37 – À esquerda, Bate-Bolas pintados por Aloysio Zaluar (1978). À direita, Bate-Bolas no estilo Sombrinha e Bexiga fotografados na Cinelândia, Rio de Janeiro (2017).	95
Figura 38 – <i>Episódio do Entrudo de 1885</i> .	96
Figura 39 – <i>O desastre do Brederódes</i> , charge de Raul Pederneiras.	98
Figura 40 – Pierrô chutando um brincante fantasiado de índio: alegoria às proibições determinadas pelo então chefe da polícia carioca.	99
Figura 41 – A perenidade dos dias de folia.	104
Figura 42 – Registro de algumas turmas de Bate-Bolas cujas fantasias homenageiam personalidades.	105
Figura 43 – Registro de algumas turmas de Bate-Bolas cujas fantasias referenciam personagens de desenhos infantis, animes e heróis de histórias em quadrinho.	106
Figura 44 – Quarta-feira de Cinzas: o luto pelo fim da folia.	108
Figura 45 – Registro de algumas turmas de Bate-Bolas cujas fantasias fazem alusão ao sagrado.	110
Figura 46 – Páginas do catálogo da Fábrica Condal.	113
Figura 47 – Máscara de “Sujo”, modelo da década de 1970 produzido por Armando Valles.	113

Figura 48 – Gorilas no carnaval do Rio de Janeiro.	114
Figura 49 – Palhaços do Carnaval da Moita, em Rio Bonito de Cima.	115
Figura 50 – Marcos relevantes para análise das intermitências do carnaval fluminense.	117
Figura 51 – Mosaico: máscaras em formato venda vistas em carnavais de outrora.	120
Figura 52 – Ilustração síntese: Máscara em formato venda.	120
Figura 53 – Mosaico: máscaras em formato venda e pintura facial.	122
Figura 54 – Ilustração síntese: Palhaço, Arlequim, Colombina e Pierrô.	123
Figura 55 – Mosaico: máscaras de Dominó.	124
Figura 56 – Ilustração síntese: Dominó.	125
Figura 57 – Mosaico: máscaras de Carrasco.	126
Figura 58 – Ilustração síntese: Carrasco.	126
Figura 59 – Mosaico: máscaras de meia.	127
Figura 60 – Ilustração síntese: Caricata.	128
Figura 61 – Mosaico: máscaras de Caveirinha (parte 1).	130
Figura 62 – Mosaico: máscaras de Caveirinha (parte 2).	131
Figura 63 – Ilustração síntese: Caveirinha.	132
Figura 64 – Mosaico: máscaras de Morceguinho.	133
Figura 65 – Ilustração síntese: Morceguinho.	134
Figura 66 – Mosaico: máscaras de Diabinho/Linguarudo.	135
Figura 67 – Ilustração síntese: Diabinho.	136
Figura 68 – Mosaico: máscaras de vários tipos de Carão.	137
Figura 69 – Ilustração síntese: Carão.	138
Figura 70 – Mosaico: máscaras de Bate-Bola.	139

Figura 71 – Ilustração síntese: Bate-Bola Pirulito com máscara <i>Quillingue</i> .	140
Figura 72 – Mosaico: máscaras de Gorila.	141
Figura 73 – Ilustração síntese: Gorila.	141
Figura 74 – Mosaico: máscaras de Bruxa.	142
Figura 75 – Ilustração síntese: Bruxa.	143
Figura 76 – Mosaico: máscaras de Palhaço (Carnaval da Moita).	144
Figura 77 – Ilustração síntese: Palhaço (Carnaval da Moita).	144
Figura 78 – Painel de mascarados do Carnaval do Rio de Janeiro.	145
Figura 79 – Bate-Bola: estudos para narrativa.	151
Figura 80 – Gorila: estudos para narrativa.	152
Figura 81 – Palhaço do Carnaval da Moita: estudos para narrativa.	153
Figura 82 – Diabinho: estudos para narrativa.	154
Figura 83 – Caveirinha: estudos para narrativa.	155
Figura 84 – Morceguinho: estudos para narrativa.	156
Figura 85 – Velho e Doutor Burro: estudos para narrativa.	156
Figura 86 – Zé Pereira: estudos para narrativa.	157
Figura 87 – Preto Velho: estudos para narrativa.	158
Figura 88 – Bruxa, Carrasco e Dominó: estudos para narrativa.	159
Figura 89 – Palhaço: estudos para narrativa.	161
Figura 90 – Arlequim, Colombina e Pierrô: estudos para narrativa.	162
Figura 91 – Caricata: estudos para narrativa.	163
Figura 92 – Espelho da publicação (primeira versão).	171
Figura 93 – Primeira versão do <i>storyboard</i> (I): cenas 1 a 4.	172
Figura 94 – Primeira versão do <i>storyboard</i> (II): cenas 5 a 9.	173
Figura 95 – Primeira versão do <i>storyboard</i> (III): cenas 10 a 14.	174

Figura 96 – Primeira versão do <i>storyboard</i> (IV): cenas 15 a 19.	175
Figura 97 – Primeira versão do <i>storyboard</i> (V): cenas 20 a 23.	176
Figura 98 – Cena 8: incluída na segunda versão do <i>storyboard</i> .	177
Figura 99 – Cena 21: incluída na segunda versão do <i>storyboard</i> .	178
Figura 100 – Cena 22: alterada na segunda versão do <i>storyboard</i> .	179
Figura 101 – Espelho da publicação (segunda versão).	180
Figura 102 – Segunda versão do <i>storyboard</i> (I): cenas 1 a 4.	181
Figura 103 – Segunda versão do <i>storyboard</i> (II): cenas 5 a 9.	182
Figura 104 – Segunda versão do <i>storyboard</i> (III): cenas 10 a 14.	183
Figura 105 – Segunda versão do <i>storyboard</i> (IV): cenas 15 a 19.	184
Figura 106 – Segunda versão do <i>storyboard</i> (V): cenas 20 a 23.	185
Figura 107 – Dimensões da publicação: formato aberto e fechado.	186
Figura 108 – Espelho final da publicação.	187
Figura 109 – Desenvolvimento das ilustrações.	188
Figura 110 – Cena 1: plano aberto inicial e <i>zoom</i> no personagem.	189
Figura 111 – Cena 5: composição espelhada na versão final.	190
Figura 112 – Cena 14: reorganização dos elementos no <i>spread</i> .	190
Figura 113 – Cena 15: maior destaque para a área de texto.	190
Figura 114 – Cena 21: maior destaque para a área de texto.	191
Figura 115 – Cena 22: alterações na composição do <i>spread</i> .	191
Figura 116 – <i>A folia dos vagalumes</i> na plataforma <i>Issuu</i> .	194
Figura 117 – Projeto gráfico do livro.	196
Figura 118 – Capa e miolo da presente versão do livro.	197
Figura 119 – Paleta de cores do livro.	198
Figura 120 – Cenas 1A e 1B: aparecimento dos vagalumes.	199
Figura 121 – Cena 8: vagalumes e nuvem de confetes.	199

Figura 122 – Cenas 9 e 13: um olhar para os festejos de outrora.	200
Figura 123 – Cena 15: os vagalumes e as raízes do Carnaval.	200
Figura 124 – Cena 16: transição para os cenários dos bailes de máscara.	201
Figura 125 – Cenas 17 e 18: vagalumes se afastam do grupo.	202
Figura 126 – Cena 20 e 22: vagalumes festejam com os mascarados.	202
Figura 127 – Cenas 1A e 23: casas ao anoitecer e pela manhã.	203
Figura 128 – Páginas de apresentação dos personagens.	204
Figura 129 – Divulgação na página do <i>Facebook</i> do Laboratório Dhis.	205
Figura 130 – Divulgação na página do <i>Instagram</i> do Laboratório Dhis.	205
Figura 131 – Divulgação do livro e do formulário na página do <i>Instagram</i> do Laboratório Dhis.	207
Figura 132 – Divulgação do livro e do formulário na página do <i>Facebook</i> do projeto Mascarados Afro-Iberoamericanos.	207
Figura 133 – Dispositivos utilizados para ler o livro na plataforma <i>Issuu</i> .	213

Lista de tabelas

Tabela 1 – Tabela de criação narrativa: Bate-Bolas	150
Tabela 2 – Tabela de criação narrativa: Gorila	151
Tabela 3 – Tabela de criação narrativa: Palhaço do Carnaval da Moita	152
Tabela 4 – Tabela de criação narrativa: Diabinho	153
Tabela 5 – Tabela de criação narrativa: Caveirinha	154
Tabela 6 – Tabela de criação narrativa: Morceguinho	155
Tabela 7 – Tabela de criação narrativa: Velho e Doutor Burro	157
Tabela 8 – Tabela de criação narrativa: Zé Pereira	158
Tabela 9 – Tabela de criação narrativa: Preto Velho	159
Tabela 10 – Tabela de criação narrativa: Bruxa	160
Tabela 11 – Tabela de criação narrativa: Carrasco	160
Tabela 12 – Tabela de criação narrativa: Dominó	160
Tabela 13 – Tabela de criação narrativa: Palhaço	161
Tabela 14 – Tabela de criação narrativa: Arlequim, Colombina e Pierrô	162
Tabela 15 – Tabela de criação narrativa: Caricata	163
Tabela 16 – Primeira listagem de cenas	168
Tabela 17 – Tabela para comparação das respostas obtidas com as entrevistas semiestruturadas	211

1 Introdução

Esta pesquisa trabalha com o design e a ilustração por um viés etnográfico, e que valoriza a cultura popular. O interesse por esse enfoque surgiu em meio à graduação em Comunicação Visual, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), estimulado pela participação na mostra PARLA! 2017¹ e pela matéria eletiva de Ilustração para Narrativa Ficcional, ministrada pelo professor Miguel Carvalho². Oportunidades que também levaram a uma aproximação, ainda durante a graduação, com o Laboratório de Design de Histórias (Dhis), coordenado pelo Prof. Dr. Nilton Gonçalves Gamba Junior. Aproximação benéfica, uma vez que o Laboratório traz como tema central de estudo a experiência narrativa, em sua dimensão interdisciplinar e multimídia.

O desejo de trabalhar com a narrativa ilustrada como modo de dar visibilidade à cultura popular levou ao desenvolvimento do trabalho de conclusão de curso da pesquisadora. Projeto que teve a capacidade de evidenciar, de maneira prática e teórica, oportunidades de atuação da ilustração ficcional no resgate de uma memória simbólica e popular nacional e de construção de narrativas ficcionais a partir de relatos. Questões também levantadas e debatidas teoricamente durante as discussões do Grupo de Estudos do Laboratório Dhis. A participação nesse Grupo de Estudos viabilizou o contato com a pesquisa em andamento do Laboratório a respeito dos mascarados afro-iberoamericanos. Contato extremamente positivo, uma vez que potencializou as possibilidades de aprofundamento nos estudos da ilustração, da narrativa e do design por um viés etnográfico.

O tema desta presente pesquisa é **a etnoficção na preservação e divulgação de manifestações populares de mascarados no Carnaval do Rio de Janeiro**, tendo em vista a forma como elas se distinguem quanto à visibilidade social e à

¹ PARLA! 2017 – Mostra Dhis de Design de Personagens, foi uma mostra internacional realizada em parceria entre o Laboratório de Design de Histórias (Dhis) da PUC-Rio, o Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA) e o *International Conference On Illustration & Animation* (CONFIA).

² Miguel Carvalho é designer e ilustrador, mestre pela PUC-Rio e ministra aulas no curso de Comunicação Visual da PUC-Rio.

permanência dentro da história. Para este estudo, compreendemos a etnoficção como uma contribuição da ficção para a investigação etnográfica. A obra cinematográfica de Jean Rouch é um dos principais referenciais para o conceito de etnoficção e tem como uma de suas principais características a quebra com o conceito de neutralidade da câmera. Rouch (1978) problematiza o papel da observação, e por consequência a relação entre observador e “ator”, e seu impacto sobre as ações registradas. Mesclando a ficção ao registro etnográfico, Rouch propõe uma “antropologia compartilhada”, transformando aqueles que estão sendo estudados em personagens da história e em aliados na montagem e edição do conteúdo. Embora a etnoficção tenha sido explorada majoritariamente no cinema, a proposta desta pesquisa foi aplicar alguns de seus preceitos na construção narrativa dentro do campo do design e da ilustração, com o intuito de contribuir para os estudos a respeito dos mascarados afro-iberoamericanos.

O objeto de estudo desta pesquisa são as **manifestações populares de mascarados presentes no carnaval do estado do Rio de Janeiro**. Dentro deste cenário, podemos destacar o carnaval carioca. Um festejo mundialmente conhecido e que é destino de um grande número de turistas nacionais e internacionais, além de ser palco de uma pluralidade de brincadeiras e manifestações, como os blocos de rua e os grandiosos desfiles de Escolas de Samba na Marquês de Sapucaí. A escolha em trabalhar com os mascarados populares do carnaval do estado do Rio de Janeiro foi motivada por um interesse prévio em estudar temas da cultura popular e pela aproximação com a pesquisa em andamento do Laboratório Dhis a respeito dos mascarados afro-iberoamericanos³.

Personagens como Bate-Bolas, Caveirinhas, Diabinhos e Morceguinhos são figuras tradicionais desses festejos e fazem parte da história do Carnaval do Rio de Janeiro, mas não contaram, ao longo dos anos, com o mesmo tratamento midiático e divulgação que outras manifestações carnavalescas. Ou então, tradições como o Carnaval da Moita em Rio Bonito de Cima, na região serrana do Rio de Janeiro. Celebração popular tão pouco conhecida em outras localidades do próprio estado.

Ao longo da história do Carnaval do Rio de Janeiro, uma pluralidade de manifestações de mascarados se fez presente nas brincadeiras dos foliões. Além das

³ Este eixo de investigação sobre mascarados afro-iberoamericanos engloba, além desta presente pesquisa, outros projetos acadêmicos dentro do Laboratório Dhis, como doutorados, mestrados e iniciações científicas de graduandos.

máscaras em formato de venda, comumente encontradas nos luxuosos bailes de máscara (*bals masqués*), a diversidade de materiais e formatos contribuiu para o aparecimento dos mais variados personagens carnavalescos. Pode-se mencionar, por exemplo, referências a políticos e figuras célebres, além de criaturas antropomórficas e personagens monstruosos, como caveiras e carrascos nos mais variados formatos e tipos de máscaras, como as de *papel machê*, as de pano, as de meia e as de telado de metal. Representações bem-humoradas e satíricas que compõem este grande teatro popular carnavalesco. A diversidade formal também pode ser vista nas roupas dos brincantes, sendo encontrados registros de macacões, coletes, capas, saias e túnicas.

O ato de se mascarar cumpriu, igualmente, diversos papéis nos carnavais. Para alguns, era uma oportunidade de desfrutar do anonimato para brincar e pregar peças. Para outros, uma forma de paquerar sem ser descoberto. Já alguns aproveitavam a oportunidade de representar um personagem, como as performáticas Caricatas. Ou então, os Bate-Bolas, em sua origem, que buscavam assustar os foliões com o barulho da bola de sua fantasia. Muitos desses mascarados estavam associados a performances, sejam elas individuais, como o caso da Caveirinha, que visava arrecadar dinheiro dos brincantes, ou em grupo, como os Bate-Bolas contemporâneos com suas saídas em turma. Posta esta breve contextualização, e tendo em vista a pluralidade de aspectos formais, simbólicos e performativos, elaboramos uma questão de pesquisa: **como o design pode contribuir com o método de etnoficção para mascarados no carnaval?**

Partimos do pressuposto de que **a ficção ilustrada é uma técnica que pode divulgar de forma expressiva o levantamento documental**. Trata-se de uma grafia da cultura através da ficção ilustrada. Dentro do campo da etnoficção, existem documentários audiovisuais (docuficções), que exploram tensões entre realidade e ficção como forma de potencializar a narração de uma história real. Consideramos que o desenho, assim como o vídeo, tem a capacidade de ser utilizado como instrumento de documentação etnográfica e de transmissão desse conteúdo. Inclusive, podem ser apontadas movimentações nesse sentido no campo do design e da literatura ilustrada. É o caso, por exemplo, de histórias em quadrinhos ficcionais inspiradas em histórias reais. A Figura 1, na próxima página, explicita a relação entre a etnografia, a etnoficção, a docuficção e a literatura ilustrada.

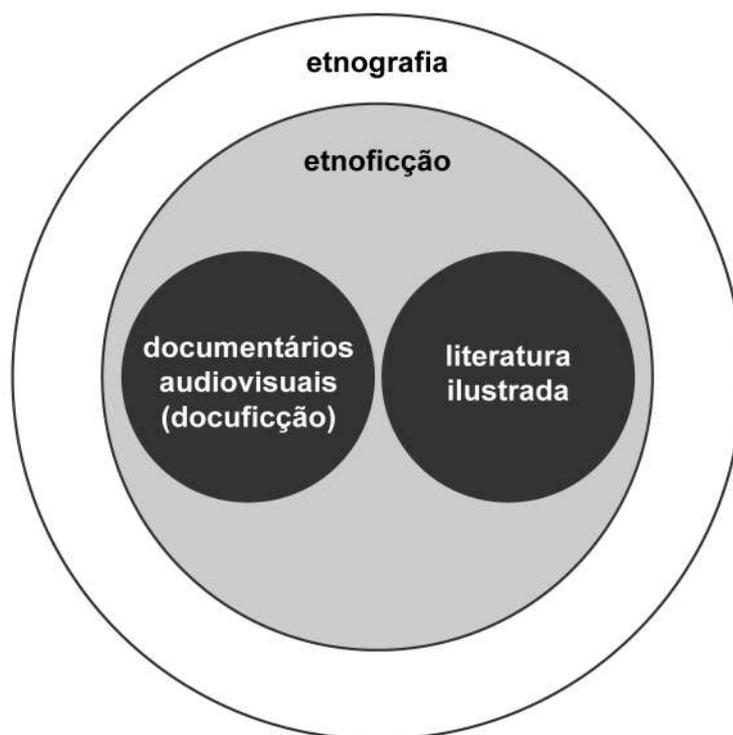


Figura 1 – Relação entre etnografia, etnoficção, docuficção e literatura ilustrada.

A **relevância desta pesquisa** reside na importância de preservar e disseminar as práticas e tradições conservadas pelas manifestações populares de mascarados do Carnaval do Rio de Janeiro. Resgatar esses costumes é uma forma de enriquecer a própria história dessa festa, retomando sua pluralidade, e sua importância como instância da cultura popular. É uma maneira de dar voz e garantir visibilidade para o carnaval, revivendo-o entre as gerações, difundindo-o para novos públicos e valorizando todos aqueles envolvidos nessa festa. Espera-se ao final deste trabalho estimular a divulgação de uma memória da cidade e do estado pouco propagada, além de contribuir para sua permanência dentro da história do carnaval fluminense.

Com relação ao campo da etnoficção, esta pesquisa pretende colaborar com os estudos a respeito do uso de elementos ficcionais em documentações etnográficas, considerando as tensões entre linguagem verbal e imagética. Do mesmo modo, busca-se aprofundar as explorações quanto às potencialidades do desenho para a ficcionalização e representação simbólica de conteúdo etnográfico, uma vez que a linguagem ilustrada permite experimentações diferentes daquelas proporcionadas pelo uso de uma câmera. Já para o ensino do design e da ilustração, espera-se contribuir à reflexão sobre o uso do desenho em um âmbito projetual, considerando-o também como uma expressiva ferramenta de interlocução e de mediação, e como um poderoso disseminador de conteúdo.

O objetivo geral desta pesquisa qualitativa de caráter exploratório foi **verificar a eficácia do uso da etnoficção ilustrada na construção de um acervo vivo sobre manifestações mascaradas do carnaval fluminense**. Pretendeu-se, assim, averiguar se o uso da ficção ilustrada como técnica de divulgação do levantamento documental poderia contribuir na coleta de informação mais dinâmica. A proposta foi utilizar o desenho não apenas como produto final da pesquisa, mas como ferramenta de documentação etnográfica, de levantamento de novos dados e de divulgação do material produzido.

Para atingir tal objetivo, escolhemos como metodologia para este estudo a pesquisa-intervenção, uma metodologia de pesquisa participativa que convida à superação da suposta neutralidade e objetividade do pesquisador. Assim como a etnoficção, a pesquisa-intervenção parte do pressuposto de que, uma vez inserido em seu campo de investigação, o observador modifica seu objeto de estudo. Essa abordagem sugere uma reordenação das relações sujeito-objeto e teoria-prática, propondo a coparticipação e a coautoria como saídas para diagnosticar e analisar situações sociais e suas complexidades, valorizando a diferença e prezando pelo saber que surge a partir do fazer.

Em função dos autores e da metodologia de pesquisa trabalhados tanto pelo Laboratório Dhis como por este presente estudo, utiliza-se a primeira pessoa do plural ao longo desta dissertação para evidenciar a característica colaborativa dos sujeitos da pesquisa. Sujeitos que participaram integralmente do processo, como outros pesquisadores do mesmo Laboratório e voluntários das dinâmicas realizadas. Colaboradores que contribuíram ativamente com seus olhares e saberes para o desenvolvimento desta presente pesquisa.

Durante a primeira fase deste estudo, reunimos referenciais teóricos para **examinar a dimensão narrativa dos personagens mascarados** e para **analisar as dificuldades de mapeamento histórico de manifestações populares**, tendo em vista seu caráter intermitente. Esta etapa também objetivou **mapear manifestações de mascarados ao longo da história, tendo como foco o eixo de influências coloniais europeias para o Brasil**. Dados coletados, majoritariamente, a partir de pesquisa bibliográfica e de levantamento documental.

O segundo momento deste estudo teve como foco **verificar os desafios do registro da pluralidade e da riqueza estética, simbólica e performativa dos mascarados do Carnaval do Rio de Janeiro e apontar desafios existentes para**

a preservação e divulgação dos mascarados fluminenses. Dados recolhidos a partir de idas a campo, de pesquisa bibliográfica referente à história dos festejos do carnaval fluminense e de entrevistas semiestruturadas com especialistas em mascarados do Carnaval do Rio de Janeiro. Soma-se a esse material o levantamento e a análise documental de acervos particulares (pertencentes aos entrevistados e ao Laboratório Dhis) e públicos (Instituto Moreira Salles, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), além de publicações da época, como os livros *Cenas da vida carioca, volume 2* de Raul Pederneiras (1935) e *O Rio de Janeiro do meu tempo* de Luiz Edmundo (2003), além de edições das Revista *Fon-Fon*, *Careta* e *O Malho*.

Ainda durante esta fase, buscou-se **refletir sobre potencialidades do desenho para representação da realidade material e simbólica dos mascarados cariocas.** Reflexão embasada em pesquisa bibliográfica e nos resultados obtidos com a dinâmica presencial realizada com uso de desenho como mediação. Experimento que buscou promover a circulação de um material piloto e estimular, a partir do desenho, a ativação de depoimentos e entrevistas para a coleta de novas manifestações e novos dados sobre aquelas já registradas. Neste momento do estudo também buscamos **sintetizar e definir nomenclaturas e tipos de mascarados** encontrados com a coleta deste acervo.

Por fim, em uma última etapa, buscou-se **avaliar o uso da narrativa como ferramenta de registro de memória.** Para tal, **realizamos a produção de um artefato baseado no acervo encontrado.** Artefato este que não consideramos como fíndo e que não se encerra em si, como será visto ao longo da pesquisa. Sendo este objeto uma forma de visualização criativa do acervo da pesquisa. Aqui, também **analisamos o retorno de sujeitos da pesquisa quanto ao artefato produzido,** a partir de dinâmicas como entrevistas semiestruturadas e formulários *online*.

Este estudo foi atravessado pela pandemia de COVID-19 e pela necessidade de manutenção de medidas de distanciamento social. Contexto que permaneceu durante as fases intermediárias e finais da pesquisa. Tensão que levou à modificação de características do campo de pesquisa, como a adoção de dinâmicas *online* e a reformulação do artefato gerado pelo estudo. Como será visto, os esforços da pesquisa foram direcionados, inicialmente, para a produção de um livro impresso. Projeto que foi adaptado para uma versão digital por conta do contexto da pandemia. Questões que serão aprofundadas ao longo desta dissertação.

2 Mascarados: uma contextualização

Este capítulo se concentra no mapeamento inicial do objeto de estudo – personagens mascarados no carnaval do Rio de Janeiro. O foco é a elaboração de categorias de análise no âmbito da narrativa e na observação destas categorias nas principais influências internacionais e nacionais. Levamos em conta uma revisão histórica ampla, mas não linear, ao identificar marcos principais a partir das categorias conceituais elencadas. Essa abordagem inicial será fundamental para cumprir o objetivo principal da dissertação de registrar e difundir essas manifestações.

O subitem 2.1., *Mascarados, narrativas e personagens*, parte dos estudos de Bakhtin (1997), Benjamin (1987) e Gamba Junior (2013) com o objetivo de examinar a dimensão narrativa dos personagens mascarados. Já o subitem 2.2., *Intermitências na cultura popular*, se baseia em Benjamin (1987), Pasolini (1990) e Didi-Huberman (2011) para analisar as dificuldades de mapeamento histórico de manifestações populares, tendo em vista seu caráter intermitente.

O subitem 2.3., *Principais referências para um estudo narrativo dos mascarados*, visa mapear manifestações de mascarados ao longo da história, com foco no eixo de influências coloniais europeias para o Brasil. De fato, as manifestações mascaradas africanas e indígenas foram de grande importância para os mascarados brasileiros. Neste estudo, o eixo de influências se detém na relação mais direta das manifestações mapeadas com os ritos europeus. Porém, as mesclas com signos de outras culturas, como a africana, serão consideradas como um desdobramento possível da observação pontual desta pesquisa.

2.1. Mascarados, narrativas e personagens

Tomamos como base para as discussões sobre a narrativa, as contribuições de Walter Benjamin (1987) acerca do papel do narrador, da questão da experiência narrativa e de sua função histórica. Benjamin descreve a verdadeira narrativa como aquela que, mesmo de forma latente, possui uma dimensão prática. Utilidade esta

que pode vir na forma de ensinamentos morais, provérbios, sugestões práticas ou normas de vida. Segundo o filósofo alemão, esse tipo de narrativa teria forte caráter artesanal, oral, pedagógico e coletivo. Aqui, já vemos um alerta para abordagens até mais contemporâneas que diferenciam a função utilitária dos aspectos simbólicos ou expressivos. Benjamin, ao invés de excluir o registro da expressão das categorias de análise do utilitarismo, expande o sentido de utilidade e ressalta nela os papéis sociais da experiência sensível e narrativa. Papéis que não só ampliam a fronteira da noção de ‘utilidade’ como também recolocam a função narrativa.

O narrador figuraria, então, como aquele que sabe dar conselhos e transmitir sabedorias. E mais ainda, seria aquele que possui acesso a todo um acervo coletivo e subjetivo de experiências, articulando tanto suas memórias como experiências alheias, de modo a transmitir ensinamentos ou conselhos. Ainda que se distinguindo das ações exclusivamente didáticas ou informacionais, como veremos adiante, o autor delinea essa função pedagógica. Essa verdadeira narrativa, diferentemente da matéria jornalística ou didática, gêneros literários posteriores, não estaria preocupada com uma transmissão fidedigna de fatos ou notícias. Na verdade, estimularia o narrador a deixar sua marca em suas narrações, tornando-as únicas, na medida em que “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

O conceito de deprecimento é fundamental para o entendimento dessa narrativa tradicional descrita por Benjamin. Simbolismo que também aparece em diversos festejos carnavalescos, como será discutido no subitem 2.3. O deprecimento remete, na obra do autor, à ideia de morte do instante, da finitude da experiência que, por isso, precisa da reminiscência que geraria a experiência narrativa. A morte, de acordo com Gamba Junior (2013), é o princípio organizador de nossas vidas e o lembrete de nossa finitude: uma violência imposta pelo tempo. E, para Benjamin, ela pauta os pressupostos de uma “subjetividade discursiva não narcísica”, estimulando um “intercâmbio de experiências valorado a partir do outro e de si mesmo” (GAMBA JUNIOR, *id.*, p. 86). Gamba Junior, citando Benjamin, atribui a essa experiência coletiva, reunida graças ao intercâmbio de memórias e aprendizados, a possibilidade de gerar reminiscências e de transcender nossas existências finitas.

De maneira similar, Mikhail Bakhtin (1997) afirma que a obra de arte deve ser capaz de transpor a efemeridade do mundo em uma imagem transcendente, autônoma e concluída. Em *O Autor e o Herói*, o filósofo russo discorre sobre a relação

entre o autor e o personagem narrativo (herói); aborda os diferentes tipos de autor envolvidos em uma obra de arte e ressalta a importância da exotopia⁴ na relação entre autor e sua criação.

O personagem (herói para Bakhtin), é o actante, ou seja, aquele que desempenha as ações na narrativa. Suas manifestações possuem grande importância e devem aparentar ser vivas e impregnadas de tensão emocional. Mas ao mesmo tempo, devemos ser capazes de identificar facilmente o *todo* do herói, suas fronteiras, seu acabamento; e não esperar grandes surpresas ou revelações de sentido. Por isso, o personagem deve ser uma figura formalmente morta e esteticamente acabada.

Bakhtin defende que a obra de arte narrativa deve ser compreendida a partir da relação entre autor e herói. E o conceito de exotopia é de grande importância para tal entendimento. O *autor-criador* deve partir de sua visão do *todo* transcendente, do *todo* da obra, para assegurar acabamento e coesão ao herói e ao mundo da narrativa. O filósofo russo deposita no *autor-criador* a consciência do *todo* acabado. O *autor-criador*, desse modo, não apenas sabe e vê tudo o que os personagens sabem e veem, como tem acesso a tudo aquilo que lhes é inalcançável. Assim, o leitor que recria essa narrativa, também teria acesso a uma representação deste *todo* para interagir com a obra.

Bakhtin adverte que o *todo* estético não é algo para ser vivido: é um *todo* morto e que não permite vida nem movimentações. Deve ser apenas algo para ser criado tanto pelo autor como pelo contemplador. É um *todo* que se diferencia do *todo* do herói: se coincidissem, o herói possuiria uma visão transcendental da obra, perdendo sua tensão emocional. Por isso, somente o herói, por ser acessível ao ato de empatia, é que deve ser vivido.

Gamba Junior (2013) ressalta a importância cultural do personagem como ligação entre o leitor e a experiência narrativa por conta de sua pulsão antropomorfizante. Isto é, “a tendência a representar diferentes elementos com condição humana” (p. 61), desde elementos estéticos, como sua postura e sua indumentária; como pelo uso de linguagens, emoções e capacidade cognitiva. Destaca também a

⁴ Exotopia é um conceito abordado por Mikhail Bakhtin (1997). Pressupõe uma reconstrução empática do *outro* a partir do que posso ver sobre seu mundo e do excedente de visão que possui a seu respeito. No caso do herói narrativo, a exotopia seria possível a partir da visão do autor.

existência de um tipo de personagem particular, o narrador. O narrador é uma alteridade à voz do autor e do herói ao mesmo tempo, com diferentes implicações. Os tipos de narrador existem em função dessas diferentes relações de alteridade entre o personagem e o autor e o herói. De modo geral, Gamba Junior identifica três tipos de narrador: o autodiegético, que se configura como personagem e narra os acontecimentos em primeira pessoa; o heterodiegético, que narra em terceira pessoa sem participar dos eventos; e o homodiegético, que narra em terceira pessoa e participa de alguns eventos.

Similarmente, Bakhtin (1997) aponta que a forma tem por objetivo favorecer o ato de empatia. Ela busca expressar o conteúdo, sem lhe conceder acabamento total, sendo capaz apenas de aprofundá-lo ou esclarecê-lo, sem lhe introduzir nenhuma contribuição nova. Para ele, a “forma expressa unicamente o interior de quem ela reveste, é pura auto-expressão” (*id.*, p. 84). Desse modo, ela deveria ser fundamentada pelo interior do herói, como um uma caracterização gerada de forma pulsante e autônoma. Por isso, defende que, no ato de criação, o *autor-criador* abra mão de sua completa exotopia para respeitar a independência do herói; mergulhando no âmago do herói para identificar seus valores éticos e cognitivos e transpô-los em linguagem estética.

Ainda de acordo com o filósofo russo, é imprescindível que o *autor-contemplador* consiga, em sua exotopia, identificar desde o início o caráter⁵ do herói, o qual deve ser reforçado por suas ações. Destacando, mais uma vez, a importância do acabamento formal do *todo* narrativo. Enquanto o caráter, para Bakhtin, se situa no passado, o tipo seria o presente do personagem. Seria parte de um todo, profundamente entrelaçado com o mundo material que rodeia o herói e, ao mesmo tempo, seria condicionado por esse ambiente. Tem o potencial, inclusive, de desvelar “fatores econômicos, sociais, psicológicos, até mesmo fisiológicos” (*id.*, p. 197) que impactam nos atos presentes daquele personagem.

Quanto a relação entre cenário e personagem, Bakhtin indica que podemos observar as coisas do mundo de dois modos. Se olharmos por dentro do herói, teremos seu horizonte, ou seja, tudo aquilo que se situa diante dele, é vinculado à sua

⁵ Bakhtin (1997, p. 187) descreve caráter como “uma forma de correlação entre o autor e o herói que visa a realização do todo do herói concebido como pessoa determinada”. O herói é dado como um *todo* acabado, e cabe ao autor reforçar suas fronteiras de modo a facilitar a identificação do que define o herói.

vida e é parte do acontecimento de sua vida. Já se olharmos por fora, enxergamos seu ambiente – tudo aquilo que “não figura na obra como modalidades do acontecimento aberto da existência, como elementos incluídos no horizonte do herói e perceptíveis à sua consciência” (p. 112). Para o filósofo russo, o mundo das coisas, tanto nas obras de artes como nas criações verbais, é pensado e relacionado com o herói, sendo seu ambiente. Enquanto nas artes visuais isso se daria a partir de aspectos plásticos e formais, a criação verbal teria equivalentes emotivo-volitivos.

Já Gamba Junior (2013) utiliza como referencial a análise da imagem para evocar os dois elementos da narrativa. O personagem é a figura e o cenário corresponde ao fundo na relação figura/fundo. Assim, o primeiro seria circunscrito e em um primeiro plano, e o segundo seria difuso e em um segundo plano. O cenário serviria, assim, como uma ajuda para definir o personagem e suas ações, sem ter, no entanto, controle absoluto sobre ele. Novamente, a pulsão antropomorfizante contribui para essa mecânica de dar ao primeiro plano circunscrito a função de ac-tante.

A partir dessas primeiras relações, se estabelecem outras que vão permitir a ideia de sequencialidade, ritmo e causalidade. Gamba Junior destaca a tensão entre o tempo de vivência e o tempo de leitura. A narrativa, para ele, estaria atrelada a uma superestrutura resultante de organização sequencial que não necessariamente corresponde à ordem daquilo que foi vivido. O tempo subjetivo da narrativa, desse modo, teria a capacidade de acessar as reminiscências, reorganizá-las sequencialmente, dando-lhes maior ou menor destaque temporal. Essa reorganização entre tempo de vivência e tempo de leitura é o que cria ritmo na narrativa. Uma estrutura pensada a partir de divisões temporais, cada qual com funções e temporalidades próprias dentro da narrativa.

Na relação entre os papéis de uma infraestrutura que viabiliza a leitura final da superestrutura⁶ da narrativa, Gamba Junior (cf. 2013, p. 54-56) retoma os estudos de narratologia de Van Djick para analisar as relações de causalidade que estruturam a experiência sequencial. Sequência que se inicia com a complicação de uma

⁶ Gamba Junior (2013, p. 60) descreve a infraestrutura narrativa como o conjunto de elementos que compõem uma narrativa, e a superestrutura como a soma destas partes. Partes que podem ser ordenadas de maneira a gerarem um sentido distinto daquilo que representavam de forma isolada ou, até mesmo, da resultante de sua simples soma.

ação e a necessidade de resolução desta. Esse primeiro núcleo narrativo é denominado de evento. Evento que pode ser delimitado com uma moldura, gerando um episódio. Já o encadeamento de episódios gera a trama, que é por sua vez englobada dentro da história. Por fim, a narrativa tradicional descrita por Benjamin comporta tanto a história como ensinamentos morais e pedagógicos. Dessa forma, o caráter, o contexto e a alteridade acabada do herói são construídos a partir desta infraestrutura de relações. Diante de uma obra, no entanto, cada leitor pode ter diferentes papéis no acabamento dessas estruturas, dependendo de seu contexto cultural.

Assim, uma obra pode privilegiar descrever a representação da maior parte da sequência de fatos e elementos que construirão o *todo* da história e, por outro lado, outras produções podem deixar em aberto vários destes elementos em diferentes níveis, contando com a complementação do leitor. As referências do leitor, seu vocabulário cultural e seu potencial interpretativo vão acabar a narrativa e completar a infraestrutura em diferentes níveis de interferência.

A partir de todas essas relações, é possível, então, analisar particularidades da alteridade narrativa, a qual é construída a partir da exotopia. As diferentes combinações entre actante e ação dentro do contexto narrativo e a organização sequencial da trama geram diferentes tipos de exotopia. A exotopia descrita por Bakhtin seria aquela encontrada, por exemplo, em livros ou filmes em que um personagem faz parte de um *todo* narrativo, e cujas ações estão encadeadas dentro de uma sequência narrativa formalmente acabada em um suporte. Tanto a sequencialidade como seu *caráter e tipo*, e mais ainda, sua relação com o cenário, contribuem para a formação de uma alteridade narrativa. Alteridade temporal de algo findo.

Contudo, podemos enxergar desvios nessa fórmula de finitude e alteridades. Podemos entender esse tipo de desvio, por exemplo, no fenômeno de licenciamento de produtos ligados à uma narrativa – uma proposta de continuidade particular para além do tradicional fim da experiência narrativa. Por exemplo, a franquia “*Star Wars*” (“Guerra nas Estrelas”) foi um marco neste sentido: além de provocar constantes mudanças no acabamento de seus personagens ao acrescentar novos universos e conteúdos a uma narrativa pré-existente, também estimula a expansão dessas histórias para outros suportes. Muitas vezes suportes que não comportam ações: esses personagens estampam roupas, mochilas e diversos outros produtos de consumo. Suas poses e representações nesses suportes são referências às suas ações

dentro de um *todo* narrativo pré-existente. Desse modo, a alteridade narrativa já estaria construída e seria acionada para o entendimento dessas reproduções.

Já a produção de *toy arts*, por outro lado, ocupa um lugar ambíguo. Enquanto alguns fazem referência a personagens já existentes (*toy arts* de personagens licenciados, por exemplo), outros não possuem qualquer referência narrativa anterior. No primeiro caso, esses *toys* ainda possuem ligação com uma narrativa pré-existente e com uma alteridade narrativa já construída anteriormente. Já no segundo caso, são independentes de qualquer estrutura narrativa pré-estabelecida, dando ao comprador a possibilidade de ocupar o papel de *autor-criador* e, assim, construir sua própria exotopia, na medida em que tem o poder de estabelecer o *todo* narrativo. A forma isoladamente estimula a produção de sentidos que propiciam a criação de uma superestrutura sem uma infraestrutura sequencial acabada usando as referências culturais do leitor da imagem.

Por outro lado, personagens folclóricos, como Lobisomem e Saci, possuem uma história anterior, uma personalidade transpassada por ações que são narradas de forma oral, a partir de saberes transmitidos coletivamente e a posteriori registradas ou reelaboradas em outros suportes. Sua exotopia não se prende a um suporte específico; ela é construída a partir de um conjunto de ações que contribuem para a formação de um *caráter* e para a identificação de um *todo* daquele personagem, mesmo que não se situe em um *todo* narrativo formalmente acabado.

Se direcionarmos este debate sobre a experiência narrativa com o personagem para o tema deste estudo, o Carnaval do Rio de Janeiro, podemos realizar uma análise partindo de alguns critérios de observação. Nos desfiles de escolas de samba, por exemplo, podemos verificar a existência de um *todo* narrativo que se pretende findo. O enredo, cuja função é conferir acabamento formal para as performances e alegorias, é composto por uma estrutura sequencial de ações, é ditado por um ritmo (o da música) e se desenvolve a partir das ações de distintos personagens, cada qual com funções distintas.

Porém, ao focarmos nos mascarados do Carnaval fluminense, como os Bate-Bolas, como se dá essa construção de personagens e alteridades? Sua exotopia não é construída a partir de ações ou de sua dramaticidade. Não é possível identificar quem seja aquele personagem, nem quais as suas motivações ou sua função na brincadeira. Sua alteridade narrativa é construída por conta de sua recorrência em ritos

e por sua ligação histórica com outros mascarados e até personagens de outros suportes. Por isso, assim como Benjamin lança seu olhar para o passado, para o rastro deixado pelas reminiscências, o entendimento dos mascarados do Rio de Janeiro passa por uma compreensão das intermitências que caracterizam sua origem e permanência na história dos festejos carnavalescos. O que pode ser passado de forma mais ou menos articulada para os foliões e brincantes.

Fonte: Elaborado pela autora

PERSONAGENS DE FILMES E LIVROS

Alteridade temporal de algo findo



PERSONAGENS LICENCIADOS

Alteridade narrativa já construída e acionada para o entendimento em outros suportes



TOY ARTS DE PERSONAGENS LICENCIADOS

Ligação com uma narrativa pré-existente



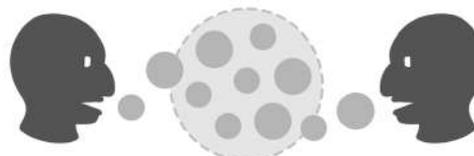
TOY ARTS SEM REFERÊNCIA NARRATIVA ANTERIOR

Independentes de uma estrutura narrativa pré-estabelecida



PERSONAGENS FOLCLÓRICOS

Personalidade construída por ações narradas oralmente



CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO DESFILES DE ESCOLA DE SAMBA

Enredo é composto por uma estrutura sequencial de ações e é ditado por um ritmo (música)



CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO MASCARADOS

Alteridade narrativa construída por recorrência em ritos e por ligação com outros personagens



Figura 2 – Diferentes tipos de alteridade narrativa

Assim como as lendas do folclore, suas características, apesar de não serem diretamente ligadas a uma experiência sequencial típica, são transmitidas ao longo de gerações pela própria transmissão do rito. Como os *toy arts*, esses personagens

trazem elementos formais e gestuais que vão propor seu caráter e um funcionamento narrativo mais aberto. Por outro lado, um fenômeno recente, das últimas três décadas, vem associando o desenho destas figuras mascaradas a temas de narrativas da indústria de massa em suas propostas de enredos anuais, como será visto no capítulo 3. Com essa interferência, acaba-se por fragilizar o personagem aberto a viver um rito pelas suas características transmitidas através das gerações, para prevalecer algo próximo aos produtos licenciados: um referencial de outras narrativas acabadas e externas à manifestação. O que retira a centralidade do mascarado, o qual se torna apenas suporte para outros personagens de modo referencial com consequências relevantes para a cultura do rito. Na fala de muitos brincantes, essa mudança é muito influenciada pelos desfiles das escolas de samba e por sua repercussão local e global, na medida em que um enredo anual é que organiza a experiência narrativa. Assim, já vemos aqui, pelo exercício desta análise, a importância do percurso histórico do festejo e suas diversas interferências.

2.2. Intermitências na cultura popular

Por conta de sua natureza não institucional e, até mesmo marginal, o levantamento e análise de festejos populares e carnavalescos demanda estudos específicos para compreensão de suas origens e inter-relações históricas (cf. GAMBA JUNIOR & SILVA, 2020). A ausência de documentações oficiais dificulta um mapeamento histórico preciso desses mascarados populares, afinal é um conteúdo que muitas vezes se encontra como indícios em registros dispersos.

O mero olhar para o presente, para as manifestações mascaradas do estado do Rio de Janeiro contemporâneas não esclarece tudo aquilo que se procura desvendar nesses personagens carnavalescos. Portanto, nos baseamos em Benjamin (1987) e Pasolini (1990) ao lançar o olhar para o passado e buscar parâmetros para a identificação, avaliação e leitura de rastros e reminiscências desses festejos populares. É a partir desse olhar crítico que a presente pesquisa busca analisar as intermitências dos personagens mascarados em festejos carnavalescos.

Por ser uma pesquisa voltada para questões da cultura popular, é preciso primeiramente fazer algumas considerações quanto à terminologia utilizada. Afinal, autores como Canclini (1983), Martín-Barbero (2002) e Burke (2010) apontam para

a dificuldade de conceituação e identificação do que seria a “cultura popular”, e o “popular” em si. O termo popular pode suscitar diversas conotações, em especial na língua portuguesa. Enquanto em inglês existem palavras distintas como *pop*, *popular* e *folk*, que se referem a conceitos diferentes, em português o mesmo vocábulo (popular) pode remeter a todos esses sentidos. O entendimento da cultura popular como algo oriundo do povo também gera confusões, uma vez que o conceito de povo é muito amplo e complexo. O povo não é uma unidade culturalmente homogênea e passiva, mas sim uma estrutura complexa, composta por pessoas competentes socialmente e culturalmente.

A noção de cultura popular surgiu em meio a um movimento romântico e idealista de “descoberta do povo” no final do século XVIII e início do século XIX. Como Burke (2010, p. 45) descreve, foram movimentos “nativistas” de sociedades sob domínio estrangeiro que objetivavam se fortalecer a partir de uma revitalização de uma cultura tradicional. Mas essa tendência romântica de buscar um popular “puro”, “autêntico” e “imutável” pressupõe a existência de uma personalidade do povo, algo que não existe *a priori*, mas que é fruto da interação das relações sociais.

Considerando cultura como um conjunto de processos ideais ou simbólicos que contribuem “para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social” (CANCLINI, 1983, p. 29), o entendimento de cultura popular deve estar intrinsecamente relacionado a questões socioeconômicas de produção e consumo. Somado a isso, Martín-Barbero (2002) destaca a importância de analisar as relações históricas do popular com a cultura hegemônica, sem cair no clássico maniqueísmo entre puro e impuro, autêntico e falso. Em especial no contexto da América Latina, uma vez que a cultura popular nesses países não opera dentro de um proletariado “minoritário”, mas dentro de classes populares atravessadas por um processo de aculturação e desenraizamento cultural. Somado a isso, Pasolini (1982) descreve a cultura de massa como uma pulsão capaz de esfumçar os limites entre alta cultura e cultura popular, se sobrepondo a ambas. Movimentação que contribui para o estabelecimento e fortalecimento das condutas e discursos hegemônicos e burgueses, uma vez que a cultura de massa é oriunda de imposições vindas de cima, como descrito por Adorno (1978).

Nesta presente pesquisa, o termo “cultura popular” será utilizado para se referir a produções culturais que sejam resultado de um “processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus

setores subalternos” (CANCLINI, 1983, p. 42). Processo que pode gerar reprodução e/ou transformação, real e simbólica, das condições de vida desses setores subalternos por meio de relações conflitivas com os setores hegemônicos.

O popular, desse modo, estaria sempre sendo alterado por conta das tensões sociais. Como pontuado por Didi-Huberman (2011), o povo é uma estrutura fluída e intermitente. Reúne-se em momentos pontuais, em manifestações populares que, mais do que responder aos comandos do Estado e da indústria cultural, clamam por mudanças nos eixos de influências socioculturais. Por isso, para Canclini (1983) o popular não deve ser visto como um rótulo imutável a ser fixado em produtos ou mensagens, mas sim como uma posição ou uma prática. Dessa forma, para o antropólogo argentino, pouco importaria a origem do objeto: ele não precisa ser necessariamente oriundo do povo ou consumido por ele para ser considerado como popular. O que se deve analisar é de que forma essa instância cultural sobrevive em meio ao capitalismo, como virá a ser usada, por quais setores sociais e se tem a capacidade de suscitar práticas ou representações populares.

As discussões de Santos (2009) a respeito do pensamento abissal e das linhas de saberes também são fundamentais para a questão do desenraizamento cultural. Santos (*id.*, p. 23) separa o pensamento ocidental moderno em dois universos distintos, delimitados por linhas de saberes (linhas jurídicas e epistemológicas): um universo “deste lado da linha” que apaga um universo “do outro lado da linha”. Uma dicotomia tanto social como de saberes que deixa de fora territórios, tidos como sem lei; pessoas, consideradas como sub-humanas; e crenças, saberes populares e experiências, rotulados como não-saberes.

Trata-se de uma realidade que pode ser aplicada tanto ao período colonial como aos dias atuais. Afinal, segundo Santos, com as emancipações das colônias, as linhas abissais não desapareceram, muito pelo contrário, sobrevivem até hoje e, inclusive, estão fortalecidas. A diferença é que, atualmente, a linha abissal não se encontra mais nos territórios coloniais, e sim nas metrópoles. Ainda de acordo com Santos, a convivência desses dois lados da linha abissal se dá a partir de tensões, sendo uma delas a lógica de apropriação/violência por parte do lado da metrópole ou da cultura hegemônica, que levou à incorporação, cooptação, assimilação e destruição física, humana, material e cultural.

Com a aproximação cada vez maior “do outro lado da linha”, Santos descreve um aumento da tensão de apropriação/violência nas metrópoles, em grande parte

causada pela lógica mercadológica e pelas formas de governo. Retomando Canclini (1983), o sistema capitalista de mercado foi sagaz ao enxergar os benefícios simbólicos e econômicos que teria com a absorção e ressemantização das culturas populares – o que seria mais interessante do que uma constante repressão. Por conta dessas relações coloniais e pós-coloniais de apropriação/violência, o exercício de olhar a história a contrapelo proposto por Benjamin (1987) em suas *Teses sobre o conceito de História* é fundamental. Voltar o olhar para o passado, e encontrar os rastros, os índices, enfim, as reminiscências é o modo de questionar a história narrada pelos dominantes. Afinal, “a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, *id.*, p. 225).

Ainda com relação ao desenraizamento cultural e às tensões de incorporação e destruição que perpassam a história e os processos de transmissão de cultura, Pasolini (1990) denomina como *genocídio cultural* o fenômeno de renegação de uma cultura em detrimento de outra. Não como troca, diálogo e mudança viva e colaborativa, mas como um gesto autoritário de pilhagem e destruição colonial. Fenômeno que, para o cineasta e semiólogo italiano, ganhou força a partir dos anos 1960 (na Itália) com o consumismo. Momento que, para ele, se aceleraram as transformações materiais e de produção, e a própria natureza das coisas se alterou. Os valores, linguagens e práticas populares foram assimiladas por completo pelo modo de vida burguês. Não existindo mais qualquer possibilidade de resistência ou de saída dessa lógica.

Para Pasolini, as culturas populares seriam aquelas que teriam a capacidade de resistir historicamente e permanecerem mesmo frente às apropriações e às épocas de barbáries. Mas seu pessimismo quanto a era dos meios de massa declarou como finito e morto o espírito de resiliência das culturas populares, professando, com isso, seu completo desaparecimento. Contudo, como relembra Didi-Huberman (2011), analisando os textos de Pasolini sobre cultura popular, o forte holofote das mídias massivas e hegemônicas não seria suficiente para encobrir essas pequenas luzes emitidas pelo popular. Não se tratando, portanto, de um movimento de morte e desaparecimento, mas de decaimento, e que pode, inclusive, ser revertido.

A partir das *Teses sobre o conceito de História* de Benjamin, elencamos pontualmente algumas características do conceito de intermitência retomado por Didi-Huberman. Conceito fundamental para o entendimento e análise metodológica de uma história não encapsulada com limites claros, que não se pretende linear e não

se quer finita ou acabada, mas sim registrada de forma processual e atualizável. De acordo com Benjamin (1987), nada está completamente perdido para a história. Contudo, somente a partir do reconhecimento dos feitos tanto dos grandes como dos pequenos é que esse passado se torna digno de ser citado. Afinal, a história e as transmissões culturais são marcadas por lutas de classes, tanto em coisas materiais como simbólicas. E, por conta das tensões de apropriação e violência entre os lados da linha abissal, a história adquire a tendência de se voltar para o lado dos vencedores. Movimentação a qual se deve estar constantemente alerta. Aqui, a mudança no desenho de um colete de uma fantasia no subúrbio da cidade pode ter esse papel de escovar a história a contrapelo.

O passado relampeja, só se deixando fixar como imagem no momento em que é reconhecido. Articular o passado não significa, para Benjamin, conhecê-lo como se deu de fato, mas se apropriar de suas reminiscências e fixá-las como imagem da maneira em que se apresentam e, sobretudo, não deixar que as classes hegemônicas se apropriem delas como seus instrumentos. Assim como o anjo da história convocado por Benjamin, devemos nos mover em direção ao futuro com olhos voltados ao passado, juntando as ruínas e fragmentos, sem deixar que o conformismo se apodere da tradição. E sem permitir, também, que as classes dominantes direcionem esses saltos para o passado, já que se apropriam de momentos passados como forma de justificar pragmaticamente o presente ditado pelos vencedores. Portanto, a proposta de Benjamin é o estudo de uma história marcada por tensões e que possibilita a retomada de um passado oprimido.

É com base nessas considerações que pautamos nosso olhar sobre as manifestações populares de mascarados carnavalescos do estado do Rio de Janeiro. Manifestações que surgiram em contextos imigratórios plurais e sofreram ao longo do tempo influências das mais distintas fontes. Suas histórias não foram documentadas de forma oficial, mas são preservadas, em grande parte, pela memória daqueles que viveram esses marcos. E é justamente este o interesse da narrativa por esses personagens do Carnaval do Rio de Janeiro. Afinal, suas ações e vestimentas não informam a respeito de sua personalidade, mas são capazes de sintetizar e transpor sua origem, seu contexto cultural e socioeconômico. E, somado a isso, remetem a narrativas anteriores, muitas vezes já esquecidas em sua totalidade. Por isso, para entender quem são essas figuras mascaradas, surge a necessidade de olhar a contrapelo para marcos históricos de festejos e rituais carnavalescos anteriores.

2.3.

Principais referências para um estudo narrativo dos mascarados

A partir das considerações de Benjamin (1987) quanto ao caráter intermitente e não-linear da história e dos processos de transmissão de cultura, este subitem propõe um olhar memorial para as manifestações mascaradas populares a partir de algumas categorias de análise. Esforço fundamental para o posterior entendimento dos mascarados do Rio de Janeiro. Para este estudo, optou-se por focar, em primeiro lugar, no eixo de influências coloniais europeias para o Brasil, e sua relação mais direta com os mascarados encontrados no contexto do carnaval fluminense. É preciso, contudo, ressaltar a enorme importância das manifestações mascaradas africanas e indígenas para os mascarados brasileiros, seja nas mesclas com signos destas culturas, seja na incorporação de ritmos musicais nos ritos e brincadeiras ou, até mesmo, no sincretismo religioso dos brincantes. Questões que serão pontuadas ao longo desta pesquisa e que envolvem, por exemplo, o uso do *funk* ou do samba como os ritmos encontrados nas saídas de turmas de Bate-Bolas. Ou seja, especialmente na música e na dança, estão presentes componentes de matriz africana. Ou mesmo a interferência mais recente comentada anteriormente, da indústria cultural dos EUA ou da cultura *pop* japonesa dos *mangás*. Neste capítulo, para análise do rito em seu calendário e produção de personagens específicos fica mais evidente o fluxo colonial das influências.

A abordagem adotada por este estudo não presume a definição de elos evolutivos nem de relações de causalidade, muito menos a ordenação desses mascarados em uma suposta linearidade. Baseia-se no conceito de intermitência de Benjamin para examinar, de forma não linear, alguns marcos da história das manifestações mascaradas que possam contribuir para o entendimento dos mascarados do estado do Rio de Janeiro contemporâneos. Para tal, foram pontuadas algumas categorias de análise relevantes para esse estudo e que serão utilizados na revisão destes marcos teóricos: **aproximações com o sagrado e o profano; referências simbólicas a narrativas de identidades locais; relações de alteridade e anonimato; visibilidade de uma infraestrutura sequencial; formas e materiais na figuração do personagem e questões de periodicidade e perenidade.**

Como primeira categoria de análise dos mascarados, buscamos analisar suas **aproximações com o sagrado e o profano**. Para tal, tomamos como base os estudos de Luís Felipe Costa (2015) que organizam uma síntese de marcos históricos da expressão de brincantes mascarados europeus. Assim como Costa, outros autores (CHANG, 1958; GAMBA JUNIOR & SILVA, 2020; PRICE & FEINMAN, 2012) são reincidentes em mostrar as relações entre as funções sociais estabelecidas no Neolítico com aspectos ainda presentes na contemporaneidade. Por conta da troca do estilo nômade pela fixação em assentamentos, nesse período, constituíram-se várias dimensões sociais que perduram até hoje, tais como propriedade privada, funções sociais e relações de poder.

Costa identifica que os primeiros usos de disfarces, posteriormente chamados de máscaras, estariam inicialmente atrelados a usos ritualísticos nessa época. Eram aparentemente usados por sacerdotes/xamãs como instrumento para lidar com o oculto, interceder junto de seres sobrenaturais ou se comunicar com os mortos. Era uma forma, segundo ele, de interpretação de aspectos desconhecidos do mundo e de mediação junto a forças ocultas.

Fonte: Museu de Israel, Jerusalém



Figura 3 – Máscaras do Período Neolítico encontradas no Deserto da Judeia (c. 7000 a.C.).

Gamba Junior & Silva (2020) atribuem o surgimento das máscaras no continente europeu aos festivais inverniais. Festividades que, segundo Costa (*op. cit.*),

foram reelaboradas nas *Dionísias*⁷ – celebrações associadas ao deus Dionísio e guiadas pelo fenômeno do “*enthousiasmós*”, estado de excitação que indicaria a entrada do deus na mente dos participantes. Esses rituais de licenciosidade e excessos eram comemorados durante o período correspondente aos atuais meses de dezembro e fevereiro e incluíam, inicialmente, um conjunto de ritos místicos relacionados a questões de produtividade. Como Gamba Junior & Silva (*op. cit.*) expõem, era um período de catarses coletivas, de brincadeiras, de danças, de excessos (comida, bebida e sexo), de estímulo ao uso de substâncias que alteram a consciência (em especial o vinho) e de novos hábitos de modo geral. Vale ressaltar que se tratava de festividades sagradas, voltadas para cultuar uma divindade, seja Dionísio nas *Dionísias* ou Saturno nas *Saturnais*.

Com o estabelecimento do cristianismo como religião oficial de todo o Império Romano, decretado pelo Édito de Tessalônica em 380d.C, o panteão romano foi substituído por um só Deus, e todos os rituais celebrados até então perderam seu caráter sagrado. De acordo com Costa (2015), esse momento marca a dessacralização das máscaras de inverno. Inaugurou-se um período de aumento das normas morais e de perseguição às festividades politeístas, agora consideradas como pagãs e “diabólicas”. Os festivais de inverno, durante a Idade Média, tornaram-se, mais do que antes, épocas de transgressão dos valores sociais e de celebração de comportamentos considerados pecaminosos pela Igreja. Mas seguiram e sobreviveram como transgressões de forte lastro cultural.

Costa descreve que, desde a Alta Idade Média, ocorreram várias tentativas de abolir os antigos rituais inverniais e substituí-los por festividades que estivessem de acordo com os preceitos da Igreja. É o caso, por exemplo, das proibições das *Lupercais*, as quais foram substituídas pelo dia de São Valentim. Da mesma forma, a celebração do Natal substituiu o Solstício de Inverno. De acordo com Costa (p. 28), essas “novas celebrações suplantaram as antigas, tentando desta forma reajustar os costumes às condutas morais” transmitidas pela Igreja. Esse esforço de substituição não foi, no entanto, de todo vitorioso. Em muitos dos locais, na verdade, verificou-se uma fusão entre as festividades locais e os novos rituais cristãos.

Somado a isso, segundo Schmitt (2018), por conta das crescentes condenações eclesiásticas, as iluminuras representando mascarados durante a Idade Média

⁷ Quanto às festividades inverniais europeias da Idade Antiga, vale também mencionar as *Lupercais* e *Saturnais* romanas, que serão abordadas mais adiante.

passaram a ser progressivamente retiradas do corpo central dos manuscritos e deixadas para as margens das páginas – uma “marginalização” dessas ilustrações. Por conta disso, essas representações podem ser mais comumente encontradas nos manuscritos literários em língua vulgar do período. Vale ressaltar que nem toda a arte medieval estava atrelada exclusivamente a funções religiosas (cf. GOMBRICH, 2000, p. 107). Barões e senhores feudais ocasionalmente empregavam artistas em seus castelos. Mas por conta das constantes invasões e destruições dos bens em aposentos privados, a arte religiosa guardada nas igrejas foi mais bem preservada. Da mesma forma, por conta da perseguição da Igreja, Schmitt (*op. cit.*) explica que restaram apenas registros textuais e imagéticos das máscaras e de costumes populares oriundos da própria Igreja, ou aprovados por ela. Além da intermitência fenomenológica, ou seja, os eventos deixarem de existir e voltarem em outras épocas; também pode-se atrelar a intermitência ao aspecto documental, considerando-se a irregularidade de acesso a registros históricos.

De acordo com Bakhtin (1987), os festejos carnavalescos e os ritos cômicos ocupavam um lugar de grande importância na vida das sociedades medievais. Passavam a assumir o papel de uma ruptura da visão de mundo e da estrutura social imposta pela Igreja Católica medieval. Eram festas e espetáculos onde imperava a ordem do cômico, distinguindo-se do tom sério das cerimônias oficiais. Por conta da incorporação desses festejos invernais no calendário cristão europeu, e das fusões entre os rituais locais com as festividades da Igreja, as máscaras e disfarces adentraram nas celebrações cristãs. Mas diferentemente do “riso ritual” dos cultos anteriores, em especial das *Saturnais* romanas, o princípio cômico dos carnavais medievais estava completamente desprendido de caráter religioso, místico ou mágico. Muitas dessas formas carnavalescas eram, inclusive, paródias ao culto religioso. O carnaval medieval, dessa forma, marca a separação dessas festividades de um âmbito de culto, adentrando a esfera popular e cotidiana.

Um dos mais significativos embates entre os festejos pagãos e as novas celebrações da Igreja é a passagem do período carnavalesco para entrada nos quarenta dias de penitência da Quaresma. Embate que foi sedimentado durante esse período medieval. Afinal, enquanto o Carnaval representava o período de licenciosidade e liberdades, a Quaresma demarcava o período em que não se podia beber álcool, consumir carnes, ter relações sexuais, nem participar em espetáculos. Em *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma*, Pieter Bruegel, o Velho (1559) retrata de

maneira simbólica esse embate entre a opulência e fartura do Carnaval popular de praça pública e a escassez e abstinência da Quaresma. No canto inferior da pintura é possível ver suas representações: o Carnaval, um homem jovial sentado em um barril e ornado de carnes e tortas, indo de encontro com a Quaresma, uma velha esquálida e maltrapilha, carregando pães e peixes. De acordo com Burke (2010), a caracterização desse combate é fruto de festividades desse período, nas quais se faziam encenações jocosas da batalha entre essas duas potências.

Fonte: Museu de História da Arte em Viena, Áustria



Figura 4 – *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma*, pintura de Pieter Bruegel, o Velho (1559).

De acordo com Costa, as festividades de transição entre inverno e primavera atravessaram a Idade Moderna e Contemporânea, e por conta das mesclas com costumes locais, derivaram em uma pluralidade de celebrações distintas. Gamba Junior & Silva (2020) indicam a transição gradual da presença de aspectos transcendentais e religiosos no uso de máscara, para sua categorização como profana e “demoníaca” pela Igreja Católica medieval. Passando pela posterior incorporação dessas máscaras em festejos católicos, e pela subsequente pulverização dessas festas em ritos locais que se revelam, em grande parte pagãos, mas inseridos dentro de uma calendarização religiosa. Fora os mascarados encontrados nas festividades carnavalescas, também pode-se mencionar personagens atuais como o Krampus, presente nas

celebrações natalinas da Áustria e do sul da Alemanha, e os palhaços da Folia de Reis e das Cavalhadas brasileiras.

Na verdade, com as sucessivas proibições, burlas culturais e adaptações sincréticas, os festejos que podiam durar todo o inverno foram pulverizados para inúmeras datas com aspectos diferenciados em cada região. O Natal, a Folia de Reis ou o Carnaval podem trazer, em muitos países, os mascarados em ritos mais ou menos religiosos. Além disso, datas novas vão surgindo no decorrer do ano pela mudança de estações entre os hemisférios, ou a mescla com outros festejos – as Cavalhadas de Pirenópolis (GO) e o Dia de São Bartolomeu em Juxtalhuca (México) em julho; os Caretos de Nilo Peçanha (BA) no dia dos mortos, em novembro.

Posto este contexto inicial, também é possível identificar nas roupas e máscaras dos brincantes, **expressões simbólicas que remetem a narrativas de identidades locais**. Em especial, nos mascarados que tiveram origem no final do século XVIII e ao longo do século XIX. Como Burke (2010) descreve, foi um período marcado por movimentos idealistas e românticos de “descoberta do povo”. Movimentações nacionalistas que visavam resgatar e afirmar sua identidade nacional a partir da valorização de contos populares, de festejos tradicionais e de figuras locais. É o caso, por exemplo, do Krampus, na Áustria e no sul da Alemanha; da Guilda de Tolos, na Alemanha; e das Festas dos Rapazes, em Portugal.

Fonte: Charles Fréger/Wilder Mann (2010/2011) e Andreas Praefcke/Wikimedia Commons (2005)



Figura 5 – Alguns mascarados europeus contemporâneos. À esquerda, Krampus na Áustria. Ao centro, Guilda de Tolos em Weingarten, na Alemanha. À direita, Caretos de Ousilhão, em Portugal.

A dimensão identitária pode ser vista mais explicitamente nas cores dos Caretos portugueses ou na forma de valorizá-los como expressão única e local, como é o tratamento dado de patrimônio imaterial de uma dada localidade de Portugal. De acordo com Costa (2015), as Festas dos Rapazes contam com a presença de

homens jovens mascarados (Caretos) com trajes franjados, coloridos de forma a remeter à bandeira portuguesa – vermelho, verde e amarelo. Como o pesquisador descreve, cada povoado é caracterizado por máscaras produzidas a partir de materiais distintos – madeira, latão e couro. Uma pista material e simbólica que retoma a tradição local e às profissões outrora existentes nas aldeias.

Um outro exemplo europeu de retomada de tradições locais como forma de afirmação de identidade local é o Carnaval de Veneza. Comemorado de modo intermitente desde o final do século XI, passou por sua fase mais exuberante a partir da segunda metade do século XV, a qual foi seguida por momentos de decaimento, com a queda da República de Veneza. A retomada do festejo se deu em meados do século XX. (cf. BERTRAND, 2016)

No final do século XVIII e durante o século XIX, por conta da colonização, também chegaram às Américas, e em especial ao Brasil, algumas práticas carnavalescas oriundas do continente europeu. Por exemplo, Roberto DaMatta (1997) aponta para as aproximações do carnaval carioca com as práticas de *Entrudo* portuguesas, tópico que será abordado mais detalhadamente no próximo capítulo. Com o fim do período colonial, essas festividades se pulverizaram pelo Brasil, surgindo diversas manifestações carnavalescas mascaradas pelo país (cf. GAMBA JUNIOR & SILVA, 2020). No caso brasileiro é possível identificar dentre as manifestações mascaradas carnavalescas dois eixos distintos para a análise da influência de narrativas de identidades locais.

Em um primeiro eixo, situam-se aquelas que possuem referenciais multinacionais integrados em um novo arranjo onde são mais ou menos visíveis as influências, o que não impede novas organizações e especificidades locais. Exemplos expressivos seriam os Bate-Bolas e os mascarados de originalidade no Rio de Janeiro⁸. Personagens que rapidamente desenvolveram uma identidade única, singular e local, mesmo sendo fruto de influências tanto coloniais como de culturas de matriz africana e indígenas. A fixação local e a associação a uma identidade regional, levam às influências de outras matrizes que não o fluxo colonial da cultura europeia. Os Bate-Bolas cariocas, por exemplo, recebem uma enorme carga de influência da

⁸ Esses mascarados serão descritos mais detalhadamente no próximo capítulo.

matriz africana de nossa cultura nos ritmos musicais que acompanham a manifestação (*funk* e *samba*); no sincretismo religioso dos participantes e de seus ritos nas saídas de turma e, ainda, nos temas de fantasias que são escolhidos anualmente.

O segundo eixo de análise aponta para locais, como a organização de colônias como a alemã no sul do Brasil, que estimularam a migração do evento com aspectos muito próximos aos festejos europeus originais, com a função de falar da nacionalidade de origem mais do que ser adaptado à nova nação. Pode-se mencionar, por exemplo, a presença do Krampus em Santa Catarina, em colônias alemãs no Vale do Itajaí; as Caretas no Recôncavo Baiano; as Cavalhadas de Pirenópolis e as festas da Folia de Reis.

A partir dessas relações iniciais, pode-se chegar a outras categorias de análise dessas expressões mascaradas, como quanto a **questões relacionadas à alteridade e ao anonimato**. O ato de se mascarar tem início, segundo Costa (2015) nos rituais do Neolítico. Ao encobrir sua identidade, os sacerdotes/xamãs permitiam que aquele que estivesse representado na máscara pudesse aparecer. Como já mencionado, especula-se que se tratava de uma forma de mediação com o oculto ou transcendental. Mesmo com sua natureza misteriosa, a leitura desse sobrenatural podia ser pautada por conhecimentos prévios daqueles envolvidos, construindo, dessa forma uma alteridade narrativa para com aquela figura mascarada.

Costa (2015) e Gamba Junior & Silva (2020) também apontam para o uso de disfarces zoomórficos e máscaras nas celebrações invernais europeias da Idade Antiga. Representações que remetiam tanto a animais, como cervos ou bodes, ou a entidades sobrenaturais. Esses ritos geralmente se iniciavam fora das comunidades, onde homens se fantasiavam secretamente. Retornavam já disfarçados com peles e carregando pedaços de animais recém abatidos. O aparecimento desses mascarados na comunidade iniciava o período de ruptura com os hábitos sociais, instaurando uma suspensão das regras vigentes e a abertura para a licenciosidade. E ao final, realizava-se alguma espécie de ritual de expurgo para liberar todos os participantes de quaisquer excessos cometidos e demarcar a volta à rotina. Dessa forma, a máscara nestas cerimônias servia como um indicativo do início de um período de suspensão de regras sociais. Aqui, o anonimato era parte tanto de ações ritualísticas, como uma forma de desinibição para quebra de normas sociais.

A cultura dominante da Igreja medieval condenou fortemente o uso de máscaras em quaisquer festividades e celebrações. Mas mesmo assim, Costa (2015)

descreve a entrada destas em festejos católicos por conta de fusões e adaptações locais. Segundo Schmitt (2018, p. 190), o problema da máscara para a Igreja Católica não era sua natureza pagã, mas sim o fato de atuar como um “signo duplo”: ocultando aquele que usa a máscara e evocando aquele cujos traços a máscara remete. De acordo com o entendimento da Igreja medieval, a imagem da máscara não apenas sugeriria a aparência de uma mulher ou de um animal, mas induziria uma *transformação* do sujeito. O que era condenável, uma vez que rompia com o princípio máximo de que o homem havia sido criado à imagem e semelhança de Deus. A máscara, por essa ótica, não atuaria como algo que oculta a identidade, mas sim como algo que manifesta um novo sentido.

Fonte: Oxford: Bodleian Library



Figura 6 – *Romance de Alexandre*, iluminura de Jean de Guise (c. 1339-1344).

A partir dessa lógica, no contexto católico medieval, o diabo, com seu poder de transformação, seria a metáfora para a máscara. Ao mesmo tempo em que pode se disfarçar e enganar as pessoas, ele também consegue transformar os outros. Por isso, a rotulação da máscara como algo “diabólico” – um novo olhar para uma mesma função que nos ritos religiosos primevos era justamente o papel desejado. Assim, os disfarces, até mesmo pinturas faciais, eram vistos como instrumentos de enganação. Schmitt exemplifica tal lógica a partir de uma iluminura feita nas margens do manuscrito flamenco do *Romance de Alexandre* (Figura 6). Nessa iluminura todos os mascarados portam seus braços, demonstrando que, dentro do imaginário medieval, as máscaras não possuíam o papel de ocultar identidades. Sua função primária era a performance/transformação, ou seja, assumir o papel daquilo

que a máscara representava. E como questão secundária, surgia a necessidade de se disfarçar e esconder sua identidade.

Já nas tradições carnavalescas da Idade Moderna, em especial no Carnaval de Veneza, o papel das máscaras figurava com funções contrárias ao uso medieval. Sua utilização garantia o anonimato, estimulando a desinibição para comportamentos que não seriam aceitos socialmente. Desse modo, a ocultação de identidade nesses festejos figurava como uma função primária, sendo o personagem representado por aquela máscara uma característica secundária do ato de se disfarçar.

A tensão entre ocultação de identidade e representação de um personagem na performance também pode ser vista em mascarados contemporâneos, como no caso dos Bate-Bolas. Tomando como exemplo estes brincantes, pode-se observar uma reformulação do papel da máscara em suas brincadeiras ao longo do tempo. Em um primeiro momento, desde o contexto de seu surgimento, nas décadas de 1930/1940 na região de Santa Cruz, Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, até os primeiros concursos de fantasia, por volta de 1980, a máscara para os Bate-Bolas cumpria a função de ocultar sua identidade, lhes permitindo desempenhar papéis e ações que não seriam bem aceitos socialmente, como assustar os foliões com o barulho de suas bexigas de boi infladas (as bolas que vieram dar nome à fantasia). Influência de brincadeiras carnavalescas como as dos Caretos portugueses nas Festas dos Rapazes e dos mascarados das Guildas de Tolos alemãs (Figura 5). Já nas últimas décadas, o caráter da brincadeira de não ser identificado sofreu alterações.

Até os anos 1980, eram fantasias individuais e os brincantes escondiam as roupas, se vestiam em lugares onde não pudessem ser identificados com sua moradia e disfarçavam vozes e personalidade para de fato não serem reconhecidos. Com a incorporação da lógica de coordenação de trajés e máscaras por vários membros de um mesmo grupo, essas fantasias perderam seu caráter único e pessoal. Por conta do crescimento de um viés competitivo entre as turmas de Bate-Bolas, estimulado pelos concursos de fantasia, as máscaras deixaram de ter como função primária ocultar a identidade do brincante – figurando muito mais como um adereço ornado, que muitas vezes é retirado logo após uma exposição inicial da fantasia, para que todos possam fotografar e ter conhecimento de quem é o brincante. Suas fantasias passaram a ter um caráter muito mais expositivo, e se perdeu o rito do anonimato e da função de assustar concomitantemente. Brincadeira ou espetáculo, fantasia de disfarce ou indumentária como enfeite, esconderijo ou exposição, são tensões que

foram criadas historicamente para a sobrevivência desses personagens em particular. Contraste que pode ser visto nas duas fotografias a seguir: na Figura 7, pode se ver de fato a brincadeira de perseguição, lúdica como um pique; já na Figura 8, um registro de uma saída de turma de Bate-Bolas feito em 2018, é possível perceber que muitos movimentos se preservam de forma coreografada, mas já sem a função brincante de assustar.

Fonte: Luiz Bethecourt/Acervo Agência O Globo



Figura 7 – Crianças fantasiadas de Bate-Bolas em Madureira, 1986.

Fonte: Acervo do Laboratório DHIS



Figura 8 – Registro feito por *drone* da saída da Turma Fascinação no Carnaval de 2018.

As tensões entre anonimato e alteridade também se fazem muito visíveis para a **visibilidade de uma infraestrutura sequencial** nessas manifestações de mascarados. Fica claro, nesse caso dos Bate-Bolas, que essas mudanças com relação ao papel do disfarce fragilizaram dois pressupostos descritivos do personagem (mistério e medo) que contribuíam para um entendimento do *todo* da personagem e do *todo* narrativo. E, mais ainda, para a formulação de uma alteridade narrativa a respeito desses personagens mascarados, que agora competem com a exposição da identidade dos próprios brincantes.

Sobre a questão narrativa e performática das manifestações mascaradas, Boorstin (1992) assinala a ligação entre o surgimento do papel de espectador e a forma como eram celebradas as festividades invernais dionisíacas na Grécia Antiga. Os primeiros festivais eram rituais comunais, ao ar livre, onde todos estavam no mesmo nível – não havia plataformas. Apenas a imagem de Dionísio ficava em um local mais elevado, sendo assim o único “espectador”. Com o surgimento do drama, instalou-se uma separação: enquanto alguns atuavam, outros apenas assistiam. E foram construídas arquibancadas para reforçar ainda mais o “lugar” do espectador e o “lugar” dos atores. Boorstin indica esse momento como o nascimento do teatro grego.

A partir dessa divisão, os cidadãos passaram a ter a oportunidade de ser espectadores nos ritos dionisíacos. Não se tratava mais de atividades comunais direcionadas a Dionísio ou de apenas um ritual para o retorno da primavera. Eram agora ações voltadas *para* uma plateia, as quais seriam julgadas pela sua performance e pela sua narrativa. Rompe-se com a preponderância absoluta do valor de culto coletivo, e essas práticas passam a ser pensadas *para* um público. Como explicita Bakhtin (1997, p. 91), a arte se transforma com o aparecimento de um espectador. A presença de um participante exterior, contemplador do *todo* estético enriquece esse acontecimento, modificando todos os elementos envolvidos. Esse espectador se torna parcialmente um criador, um *espectador-autor*.

Após a transformação do ritual em Drama, e o subsequente surgimento do espectador, uma nova divisão se deu: dessa vez no palco. Pouco a pouco, alguns atores foram saindo do coro e ganhando destaque nas encenações. Boorstin (1992) descreve que a função desse ator em destaque, o *protagonista*, seria responder ao coro, contribuindo com um diálogo entre as canções e reforçando a dramaticidade da narrativa. O uso de máscaras no teatro grego foi fundamental para facilitar as performances, uma vez que uma encenação trágica grega possuía no máximo três

atores. Diferentemente dos rituais, nos quais as máscaras tinham função cerimonial e representavam a suspensão das regras e normas sociais, no contexto do teatro elas apenas ajudavam os atores a representar um número grandioso de papéis. Seu uso era primordialmente voltado para a performance, supondo a existência de espectadores, que deveriam decifrá-las como indicativos de um personagem. E eram pensadas para serem vistas por um espectador sentado distante do palco. Por conta disso, as máscaras teatrais adquiriram formatos diversos – Boorstin descreve pelo menos 30 tipos diferentes, dentre eles as representando personagens jovens e velhos, mulheres de distintas camadas sociais, heróis, divindades e escravos.

Fonte: À esquerda: Museu da Antiga Ágora (Stoa de Átalo), ao centro: Museu Arqueológico Nacional de Atenas, à direita: Museu do Louvre



Figura 9 – Máscaras do teatro grego. À esquerda, máscara teatral (séc. IV/III a.C.). Ao centro, máscara em mármore do tipo *Primeiro Escravo*, personagem da Comédia Nova (séc. II a.C.). À direita, máscara em terracota representando Dionísio (c. 200-1 a.C.).

Diferentemente do teatro grego e da estrutura performática do Drama, o carnaval medieval para Bakhtin (1987) figurava nas fronteiras entre arte e vida, uma vez que “é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (p. 6). Para o autor, o carnaval da Idade Média não possuía fronteiras, nem um palco demarcado, muito menos a separação entre ator e espectador – todos passavam a viver sob suas leis de liberdade. O carnaval existia para o *povo*, sem distinções. E todos estavam incluídos em sua esfera de renascimento e renovação.

Se por um lado “todos faziam o fazer” nos ritos dionisíacos, como descrito por Boorstin (1992); com o aparecimento do teatro e o surgimento da ideia do Drama, uns passaram a “fazer o fazer” enquanto outros apenas assistiam a esse fazer. Paralelo semelhante pode ser pontuado quanto ao Carnaval carioca e suas diversas manifestações. Um Carnaval de rua, como alguns blocos, nas fronteiras entre arte e vida como um grande teatro popular, ou um Carnaval espetáculo, como as

luxuosas Escolas de Samba, onde a plateia e a especialização de certas funções narrativas se assemelham mais ao drama. Ao analisar as diferenças entre as Escolas de Samba e os Blocos de rua, é possível perceber as distintas potências de narrativas sequenciais para o entendimento da alteridade dos personagens e para percepção do *todo* narrativo. Os Desfiles de Escolas de Samba são um espetáculo montado em torno de uma narrativa, cantada em um enredo e performada em alas, cada qual correspondente a um trecho da história; além disso, há sequência e ritmo para o desenrolar daquele espetáculo. Já nos Blocos de rua, a narrativa não é tão estruturada; neles é possível identificar uma variedade de personagens, que podem atender ou não a uma dramaturgia passível de identificação direta.

Similar diferenciação se dá entre os mascarados populares do Carnaval carioca, como o Diabinho e a Caveirinha e os mascarados que participam dos desfiles de Juxtla huaca, no México. Ou então, dos palhaços da Folia de Reis e das Cavalhadas de Pirenópolis para os Bate-Bolas do Carnaval do Rio de Janeiro. E até mesmo dos Bate-Bolas em sua origem, que tinham como objetivo assustar os demais brincantes com o barulho de suas bexigas de boi, para os Bate-Bolas contemporâneos – enquanto os Bate-Bolas originários se aproximavam de certas funções narrativas, possuindo inclusive certos ritos de encenação, esses aspectos se encontram fragmentados nas manifestações atuais. Por não terem um papel sequencial específico dentro das brincadeiras carnavalescas, as ações dos Bate-Bolas contemporâneos pouco nos dizem a respeito de suas motivações, não sendo possível observar uma infraestrutura sequencial mais explícita em seus atos. A narrativa é concentrada em poucos elementos performativos fragmentados como a perseguição, o susto e o anonimato e alguns traços estéticos fixos nas fantasias e máscaras. Já em festejos como a Folia de Reis, as Cavalhadas ou os desfiles no dia de São Bartolomeu em Juxtla huaca no México, em que cada personagem possui papéis fixos e bem delimitados dentro de uma encenação, as alterações formais ou funcionais nas fantasias e máscaras não distanciam tanto os personagens de suas funções na performance.

Personagens dissociados de explicações sequenciais, como os Bate-Bolas contemporâneos, possuem desafios próprios para sobrevivência ou adaptações nos contextos de intermitências. O entendimento da alteridade de mascarados como os Bate-Bolas passa pela análise de pistas materiais e simbólicas em suas fantasias e performances que serão fundamentais para a sua recepção ou não como um actante

de uma narrativa. Por isso, outro ponto a ser analisado é quanto às **formas e materiais na figuração do personagem** dessas celebrações.

Ao longo da história desses festejos pode-se mencionar o uso dos mais variados materiais para a confecção de disfarces, desde peles e vegetações locais para referenciar animais ou figuras primitivas e místicas, até tecidos luxuosos como o cetim e a seda para retratar nobres ou personagens célebres. Os materiais para produção de máscaras também são diversos, podendo-se mencionar o uso de madeira, de latão, de couro, de meia, de pano, de telado de metal e de *papel machê*, dentre outros. A diversidade se dá tanto por questões locais (como referência a ofícios locais, no caso dos Caretos portugueses), como por acessibilidade de materiais, potencialidades de uso e de representação oferecidas pela matéria e também problemas de durabilidade. Enquanto no caso de Juxtlahuaca e dos Caretos portugueses o disfarce e a máscara duram longos períodos de tempo, podendo ser passados para futuros brincantes, a opção pela madeira (ou pelo couro) demonstra a preocupação em se trabalhar com um material durável e duradouro. Já no caso dos mascarados do subúrbio carioca, em que a máscara é utilizada em apenas um carnaval, sendo posteriormente descartada, o *papel machê* entra como uma solução acessível, de confecção relativamente fácil e com baixa durabilidade.

Fonte: Museu de História da Arte em Viena, Áustria



Figura 10 – Destaque: mascarados e homem selvagem em *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma*, Pieter Bruegel (1559).

Ainda com relação aos disfarces, em especial as máscaras, é possível identificar tanto no quadro de Pieter Bruegel, o Velho (Figura 10), e em outras representações desse período, tipos de máscaras utilizadas nos carnavais e triunfos da época, algumas delas com semelhanças materiais ou formais àquelas encontradas nos Carnavais do Rio de Janeiro. Dentre elas, o capuz de carrasco muito semelhante aos Carrascos carnavalescos cariocas e a máscara telada. Um tipo de máscara que posteriormente veio a influenciar o disfarce utilizado pelos Bate-Bolas. É interessante destacar que as máscaras teladas de arame eram comuns nas celebrações de países

germânicos, dentre elas nas comemorações do Imperador Maximiliano I (Figura 11), no século XVI.

Fonte: Museu de História da Arte em Viena, Áustria

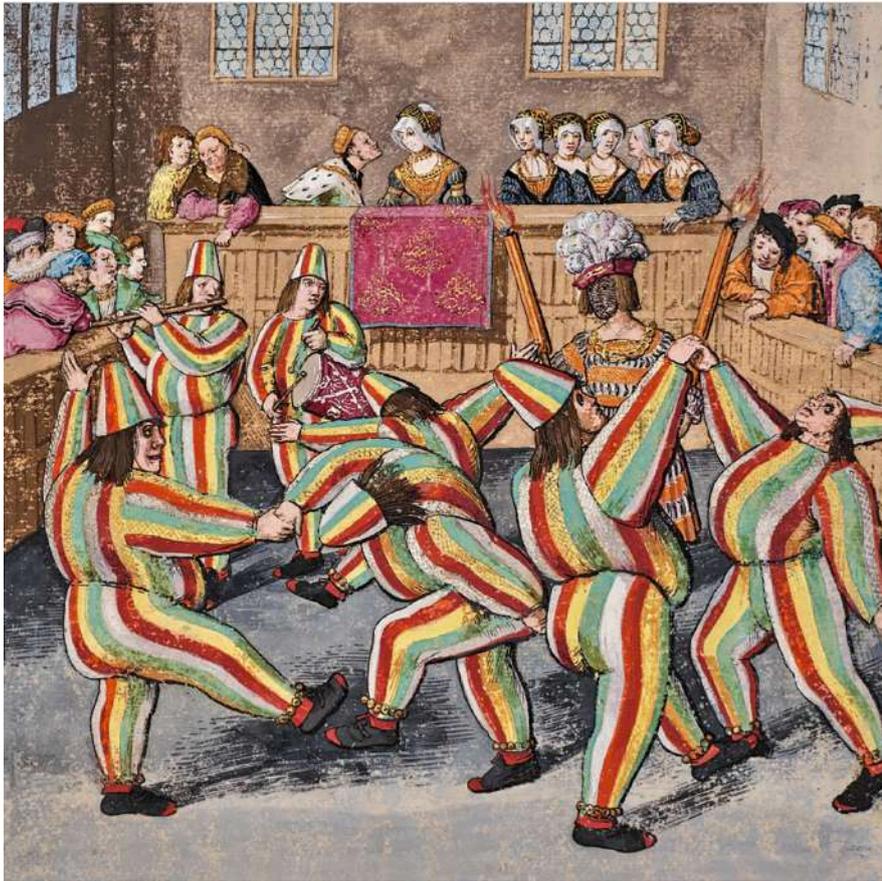


Figura 11 – Máscara de arame em ilustração do manuscrito *Freydal* (c. 1512-1515).

Por serem oriundos de contextos imigratórios plurais, os festejos e mascarados do Rio de Janeiro sofreram uma diversidade de influências, que logo se reverteram em mascarados singulares e locais. Influências tanto europeias, como também africanas e indígenas. Analisamos, nesse primeiro momento, sua relação mais direta com os ritos europeus. Como Gamba Junior & Silva (2020) indicam, é possível estabelecer fluxos de evidências materiais que permitam uma análise das mudanças e apropriações materiais nos mascarados.

Em um desses eixos, é possível ver suas aproximações e distanciamentos com o primitivo. Segundo Costa (2015), figurações e disfarces zoomórficos apareceram não apenas em rituais pré-históricos, como também em rituais da Idade Antiga, mais precisamente na cultura greco-romana. É o caso, por exemplo, das *Lupercais* romanas, festividades celebradas em fevereiro em homenagem ao deus protetor dos rebanhos (cf. COSTA, 2015, p. 25). Nessas festas, homens jovens (*lupercos*) se fantasiavam com peles de animais recém-sacrificados, e carregavam peles embebidas

em sangue com o objetivo de chicotear as moças que encontrassem pelo caminho. Como descrito por Costa, o ato de açoitar em contextos cerimoniais era uma forma de purificação do corpo e, especificamente nas *Lupercais*, de garantir a fertilidade.

Os disfarces zoomórficos e a associação simbólica com a figura do cervo e de outros animais relacionados à fertilidade se mantiveram até a Alta Idade Média, segundo Costa. Os principais registros de disfarces durante a Idade Média, de acordo com Schmitt (2018, p. 194), eram a inversão de gêneros, ou seja, homens se fantasiando de mulheres velhas (as *vetulas*), e os disfarces de animais, tais como cervos, ursos, bezerras, cordeiros e cabras. É a partir desses disfarces zoomórficos que surge no século XIV a figura do homem selvagem – um homem “primitivo”, irracional e que ignorava a palavra de Deus.

Fonte: Biblioteca Nacional da França: Gallica



Figura 12 – Representação de homens selvagens em ilustração das *Crônicas de Froissart* (1483).

O exemplo do homem selvagem é interessante para analisar as visões sobre o primitivo que perpassam o entendimento dessas fantasias. Como Costa (2015) destaca, esse personagem surgiu como um homem sexualmente insaciável, sendo perseguido por cavaleiros e condenado pelos pregadores católicos. Era uma figura rudimentar, irracional, sem nem mesmo estrutura linguística, sendo incapaz inclusive de falar. Mas ao final da Idade Média, seu papel é completamente revertido.

Se torna um “bom selvagem”, que vive em comunhão com a natureza, refletindo o apreço do homem urbano pela vida camponesa.

Para Gamba Junior & Silva (2020) é possível ver em alguns mascarados contemporâneos aproximações com esses disfarces zoomórficos de outrora. Por exemplo, o Krampus da Áustria e do sul da Alemanha (Figura 5). Um mascarado que ainda traz peles animais em suas vestes e utiliza máscaras elaboradas a partir de materiais não industrializados. No caso do Krampus, não há indicação de elementos citadinos em suas vestes ou suas ações; existindo ainda relações do personagem com um caráter místico: faz parte das celebrações natalinas em dezembro juntamente com o personagem São Nicolau. Já nos Busójárás da Hungria (Figura 13), há um distanciamento da temática primitiva e mágica, podendo-se identificar aproximações materiais com a cultura citadina tradicional da região, como visto em suas calças em estilo bombacha, suas botas e nas matracas que carregam. Diferentemente do Krampus, a origem dos Busójárás não é mística, mas remete a fatos históricos: uma batalha travada pelos eslavos contra o império turco otomano. Porém, ainda podemos ver as peles e os chifres ligando o mascarado húngaro ao Krampus e à tradição mais arcaica de alguma forma.

Fonte: Themightyquill/Wikimedia Commons, 2006



Figura 13 – Busójárás em Carnaval na Hungria.

O descolamento da temática dos homens selvagens e de questões zoomórficas é ainda maior nos disfarces dos Carnavais de Veneza, como destacado por Gamba

Junior & Silva. Nesse festejo, os brincantes se apropriam de vestes urbanas, retomando costumes e vestimentas históricas como o *Doutor da Peste*, personagens da *Commedia dell'Arte* (Arlequim, Pierrô e Colombina) e trajes da nobreza como o *Bauta* e as máscaras *moretta*. Suas fantasias não fazem mais alusão a aspectos transcendentais, ou mesmo mágicos. O rompimento com hábitos cotidianos se dá a partir da referência a outras épocas e a exageros formais de personagens citadinos. Ponto em que se pode fazer uma aproximação com algumas das fantasias contemporâneas de Bate-Bolas cariocas. A extravagância e opulência das vestimentas dos Bate-Bolas é reforçada por exageros formais e materiais, como pelo destaque dado às meias, às luvas, aos calçados e pela introdução de um colete, denominado casaca, que aumenta as dimensões da fantasia e acrescenta áreas de aplicação de ilustração.

Fonte: Fondazione Querini Stampalia, Itália



Figura 14 – *Bauta* e máscara *moretta* em destaque do quadro *Il Ridotto* de Pietro Longhi (1757).

Por fim, essas festividades podem ser analisadas quanto a sua **periodicidade** e **perenidade**. Com o desenvolvimento da agricultura no período Neolítico, foi estabelecida uma periodização de épocas do ano em função de atividades produtivas.

Surgiram também rituais de culto à terra, considerada como *Mãe*, deusa criadora, mantenedora de toda a vida e símbolo de fertilidade.

A concepção cíclica do ano, pautada pelas questões produtivas se reflete, também, nas festividades invernais da Idade Antiga. É o caso, por exemplo, das *Dionísias*. Como explicado por Boorstin (1992), representavam a esperança de boas colheitas e da volta da primavera. Em dezembro eram comemoradas as *Dionísias rurais*, onde prevalecia o cômico, as danças e os cantos. Já na *Anthesteria*, celebrada ao final de fevereiro, realizavam-se competições de bebida e encenações em honra ao deus. Dessa forma, Dionísio figurava tanto como o deus da fertilidade como deus da morte – ao morrer no final das festividades traria vida de volta à Terra.

Temática que se repete em diversos outros rituais invernais dessa época, como nas *Saturnais* em Roma. Comemoradas em dezembro em homenagem a Saturno, deus da agricultura, eram o principal festival de inverno romano, como pontuado por Costa (2015). Essas festividades representavam um período de inversão de papéis, inclusive sociais: os senhores liberavam seus escravos, que se faziam de amos, enquanto seus senhores assumiam o papel de súditos. Havia o estímulo, também, para excessos alimentares e sexuais. Durante esse período, coroava-se um “rei saturnal” temporário, que teria todos seus desejos atendidos ao longo das festividades e seria, ao final, sacrificado para Saturno⁹ – destacando-se, mais uma vez, a ligação com a morte como término dos festejos e retomada da rotina cotidiana.

As celebrações decorrentes dessas festividades de inverno geralmente podem ser encontradas em duas épocas do ano: no período de dezembro/janeiro e no período de fevereiro/março. Costa (p. 19) atribui essa diversidade de datas a dois fatores: a extensão do Império Romano e as mudanças no calendário romano. Alterações como a criação dos meses de janeiro e fevereiro e a mudança do calendário lunar com 354 dias, para o calendário de 365 dias, que geraram grandes confusões em toda a extensão do Império – inclusive, o ano de 46 a.C. ficou conhecido como *Ano da confusão*. Por conta do sincretismo com os rituais locais, e da vasta extensão do Império, cada região adaptou seus festejos de acordo com as preferências locais. Conseqüentemente, os festivais invernais passaram a ser comemorados dentro da estrutura de *calendas* – seja no período de dezembro/janeiro, seja no período de fevereiro/março. Já com os ajustes de calendário no fluxo colonial para adequação

⁹ Com a ascensão do catolicismo, as práticas sangrentas e sacrificiais foram condenadas, sendo substituídas por oferendas de máscaras para Saturno.

dos festejos ao hemisfério sul, essas celebrações passaram a ocupar o verão nos territórios coloniais. Surgiram também festejos do solstício do inverno em junho/julho - como as Cavalhadas ou as Festas Juninas.

Ainda com relação às questões ligadas à perenidade e ao caráter performativo dessas manifestações mascaradas, Bakhtin (1987, p.7) descreve os carnavais medievais nas praças públicas como a segunda vida do povo: sua vida festiva, baseada no princípio do riso. Tratava-se de uma ruptura temporal em que se instaurava um reino utópico de universalidade, liberdade, igualdade e abundância. Realidade completamente diferente das cerimônias da Igreja que visavam reforçar e consagrar a desigualdade e as estruturas e normas sociais, políticas e religiosas.

De acordo com o autor, a máscara no grotesco popular teria ligação com o princípio de alternâncias, metamorfoses e reencarnações presente na cultura popular carnavalesca. Ele descreve a morte e a ressurreição como princípios marcantes dessas festividades invernais, tensão cíclica que já se fazia presente desde as festividades greco-romanas, tendo como exemplo a própria figura de Dionísio e os reinados saturnais que promoviam a suspensão de regras sociais, retomadas após o sacrifício desse rei provisório. O próprio caráter cíclico das estações do ano reforça essa temática: o inverno do hemisfério norte, época não-propícia para colheitas e plantio, seguido logo após pela primavera. A morte, dessa forma, figuraria como parte intrínseca da vida, determinando seu “movimento perpétuo, paralelamente ao nascimento” (*ibid.*, p. 44). O riso, a paródia carnavalesca e o grotesco popular, seriam então uma espécie de renovação e ressurreição. Fornecem uma nova visão de mundo, uma forma de lidar com o princípio material e corporal de forma festiva e positiva. Muito diferentemente do terror, que oferece à humanidade uma forma de lidar com o desconhecido através do princípio do medo, o grotesco carnavalesco permite a libertação a partir do riso e do gozo.

Além das tradições carnavalescas calendarizadas, outra instância dos rituais populares medievais eram os *charivaris*, uma espécie de cortejo público envolvendo encenações, gritarias e escárnios direcionados a alguém que houvesse desrespeitado as normas da comunidade. Schmitt (2018) aponta *O Romance de Fauvel*, de Gervais de Bus, como uma das mais ricas fontes de descrição e representação de um *charivari* medieval. Nessa iluminura (Figura 15), uma das várias representações de *charivari* no poema, uma multidão de mascarados invade a noite de núpcias de Fauvel (na parte superior da seção central). Estão representados diferentes tipos de

disfarces, como máscaras de animais, rostos pintados de branco, *barboeres* (“face hirsuta”), homens selvagens e máscaras com o nariz encurvado. Schmitt também aponta para representação de inversão de gêneros (homens em trajes femininos), e de papéis (homens comuns em roupas de monges).

Fonte: Biblioteca Nacional da França: Gallica

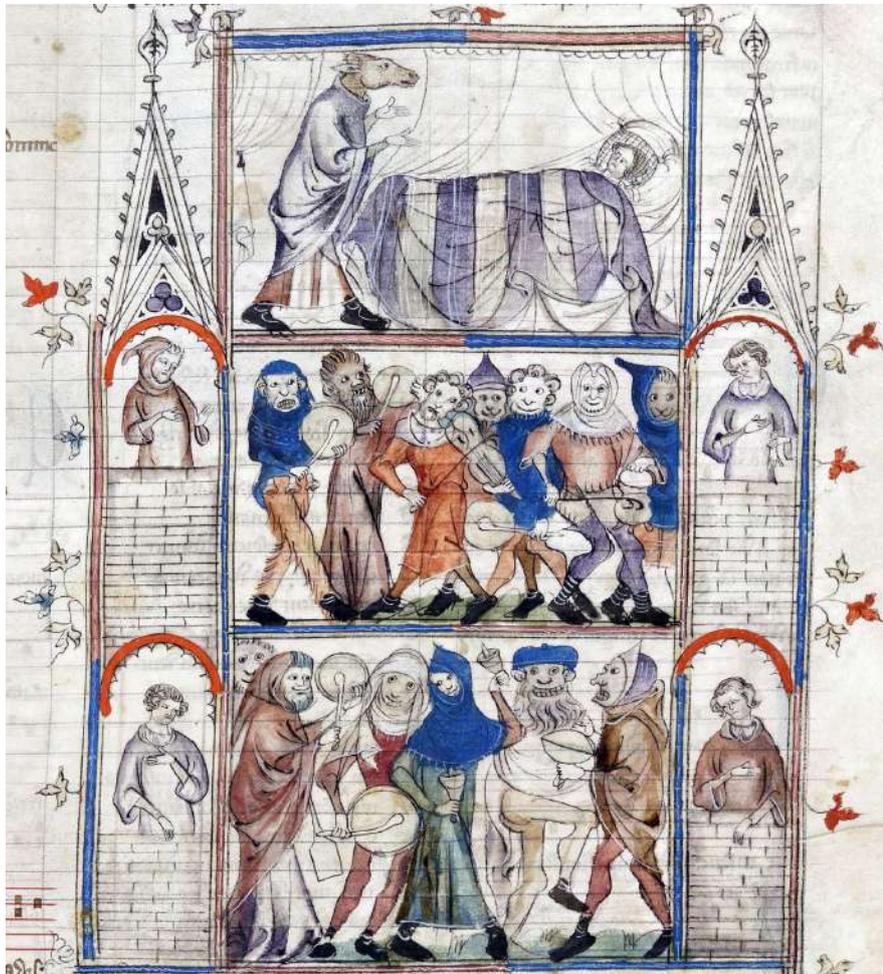


Figura 15 – Representação de um *charivari*. Iluminura do *Romance de Fauvel* (séc. XIV).

É possível relacionar essas celebrações invernais e medievais às brincadeiras carnavalescas contemporâneas, em especial pelo caráter perene da expressão dos mascarados, que se restringe a poucos dias e é logo apagada pela volta à rotina cotidiana. São festividades calendarizadas, que se repetem todos os anos, e se inserem dentro de um calendário de festas católicas. Pode-se associar, por exemplo, a Quarta-Feira de Cinzas aos expurgos e queimas ao final dos festivais invernais como forma de demarcar o retorno para a rotina cotidiana. Ainda quanto a perenidade, essa tensão pode ser vista na própria mentalidade e competição dos Bate-Bolas. Enquanto para alguns, a fantasia só é utilizada para brincar os quatro dias de carnaval, para outros, é foco de estudo, produção e montagem ao longo do ano.

A importância deste percurso histórico, além de organizar uma arqueologia desses festejos, é estabelecer laços a partir de eixos comuns de influências e mapear os rastros materiais e simbólicos que contribuem para o entendimento e definição da alteridade narrativa desses mascarados. Contribui, portanto, para visibilizar a interferência material dentro das reflexões sobre uma cultura intermitente, através da análise de materiais, processos, resultados estéticos, simbólicos e performativos que estruturam a observação de uma cultura popular.

Posta esta contextualização, com foco no eixo de influências europeias para os mascarados brasileiros, a elaboração de categorias de análise no âmbito da narrativa e a observação destas categorias nas principais influências internacionais e nacionais; os esforços se voltam agora para observar e analisar os mascarados no carnaval fluminense. Estudá-los dentro de seu contexto de origem, verificar as tensões materiais e culturais que perpassam sua cultura e, sobretudo, examinar as contribuições do desenho para seu registro processual e atualizável. Passos que serão fundamentais para atingir o objetivo principal da dissertação que é registrar e difundir essas manifestações.

3

Mascarados fluminenses, desafios de uma memória

Este capítulo se dedica a analisar os mascarados do carnaval do estado do Rio de Janeiro a partir das categorias pontuadas anteriormente, considerando seu contexto e as tensões de apropriação, incorporação, assimilação e destruição material e cultural que perpassam essa instância da cultura popular. Também visa examinar as contribuições do desenho para o registro processual e atualizável destes mascarados. Passos importantes para atingir o objetivo principal da dissertação que é registrar e difundir essas manifestações. Parte deste capítulo está presente no artigo *O desenho como estímulo para um mapeamento colaborativo de mascarados do carnaval carioca* (GAMBA JUNIOR & PINTO, 2020) apresentado no congresso CONFIA 2020 – *8th International Conference on Illustration & Animation*.

O subcapítulo 3.1, *A fonte documental, a poética e os sentidos de verdade*, busca verificar desafios do registro da pluralidade e da riqueza estética, simbólica e performativa dos mascarados do carnaval fluminense a partir das contribuições de autores como Lyotard (2004), Gamba Junior (2013), Rouch (1978), Deleuze (2005) e Pasolini (1982). Foca nos aspectos documentais de materiais fotográficos e videográficos recolhidos. E procura discutir o problema da legitimação e os desafios de se trabalhar com narrativas diversas (tanto de registros orais como jornalísticos), sem presumir a definição de elos evolutivos nem de relações de causalidade, muito menos sua ordenação em uma suposta linearidade. Abordagem baseada nos conceitos de intermitência e não-linearidade de Benjamin (1987).

Já o subitem 3.2, *O desenho e a reconstrução do acervo*, propõe uma reflexão sobre potencialidades do desenho para o mapeamento dos mascarados do Rio de Janeiro e sobre suas colaborações para a construção do acervo. Procura debater sobre potencialidades do desenho como fonte documental e como instrumento criativo de análise e organização sistêmica do conteúdo recolhido. Também investiga a utilização do desenho como estímulo para ativação de depoimentos e coleta de novos dados. Para tal, parte das considerações de Cabau (2016), Taussig (2011), Ingold (2011, 2013), Krauss (2008), Serra (1987), Ostrower (1978), Berger (1976)

e Gombrich (1995) e do material coletado com a dinâmica mediada pelo uso de desenhos.

O subcapítulo 3.3, *O Carnaval do Rio de Janeiro e seus mascarados*, tem como objetivo examinar o contexto dos festejos de carnaval tanto na capital carioca, como em outras regiões do estado do Rio de Janeiro, apontando os obstáculos para preservação e divulgação destes mascarados. Também se propõe a descrever características formais, simbólicas e performativas dos mascarados populares encontrados ao longo do processo de mapeamento dessas manifestações carnavalescas. Retoma as categorias de análise no âmbito da narrativa elencadas no capítulo anterior. Tem como base autores como Cunha (2008), DaMatta (1997), Edmundo (2003), Fernandes (2011), Gamba Junior & Silva (2020), Guimarães (1978), Guimaraens (1985, 1986), Pederneiras (1935) e Souza (2009).

Já o subitem 3.4, *Mascarados fluminenses, uma análise gráfica*, reúne os esforços para sintetizar e definir nomenclaturas e tipos de mascarados mapeados nos festejos carnavalescos do estado do Rio de Janeiro. Neste subcapítulo, buscamos categorizar os tipos de fantasia em função dos modelos de máscara e selecionar imagens signos de referência, com o intuito de elaborar ilustrações sínteses para cada personagem. Para tal, nos baseamos no material recolhido ao longo das etapas de levantamento documental.

Este capítulo foi atravessado pelo conteúdo recolhido através de entrevistas com brincantes e cabeças de turmas de Bate-Bolas realizadas ao longo do ano de 2020. Etapa de pesquisa de campo que teve início no primeiro semestre de 2020, mas foi afetada pela pandemia de COVID-19. Como forma de mitigar os impactos do isolamento social e da quarentena para o desenrolar das etapas de campo dos pesquisadores do Laboratório DHIS da PUC-Rio, foi criado o projeto *Motirô*¹⁰ em parceria com o Museu da Pessoa e o Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura (NIMeSC) da PUC-Rio. O *Motirô* consiste em uma série de entrevistas realizadas com pessoas ligadas a festejos e ritos populares com o intuito de colher, registrar e difundir seus depoimentos e seus desafios particulares em meio ao momento da pandemia. As entrevistas mencionadas ao longo deste capítulo fazem parte das iniciativas realizadas para o projeto *Motirô*.

¹⁰ Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/colecao/179820/0/0/1>. Acesso em: 5 de março de 2021.

3.1. A fonte documental, a poética e os sentidos de verdade

Por conta de sua natureza plural, intermitente e não-institucional, os estudos a respeito dos mascarados do Carnaval do Rio de Janeiro exigem fontes para além de documentações oficiais – as quais geralmente são dispersas, escassas e sempre relacionadas a perspectivas ideológicas. Grande parte destes mascarados populares típicos dos carnavais de rua não são mais encontrados hoje senão por movimentos de resgate histórico de algumas localidades.

Dentre esses esforços, pode-se mencionar as releituras de fantasias antigas por parte de algumas turmas de Bate-Bolas. Um exemplo é a *Turma Furiosa* liderada por Gilson Carvalho. Turma que manteve por anos o costume dos Bate-Bolas de capa, uma tradição da região de Piedade e Abolição em declínio nos carnavais contemporâneos. E também tem proposto releituras de fantasias e temáticas antigas, como a de Carrasco, em 2019, e a de Bate-Bola Saia-Rodado, em 2020. Um destaque especial pode ser dado ao tema de 2019 desta turma, que além de ser uma releitura de uma fantasia antiga, também homenageou personagens dos carnavais de outrora, como o Pierrô, o Arlequim e a Odalisca.

Fonte: Acervo pessoal de Gilson Carvalho



Figura 16 – *Turma Furiosa* no Carnaval de 2019: uma homenagem aos personagens dos Carnavais de rua de antigamente.

Algumas dessas movimentações de resgate histórico possuem, até mesmo, um caráter arqueológico, como as escavações feitas em 2019 por Marcelo Índio, cabeça de uma turma de Bate-Bolas e pesquisador da cultura bate-boleira. Nessas

escavações foram encontrados, depois de décadas desaparecidos, vários moldes de cimento utilizados para fabricação artesanal de máscaras de *papel machê* em meados do século XX. Também se destaca o grupo *História dos Clóvis* composto por membros de várias turmas de mascarados cariocas. Grupo que tem como intuito documentar, preservar e difundir manifestações mascaradas históricas do Rio de Janeiro.

Além destas mobilizações mais contemporâneas, podem ser mencionados esforços anteriores que contribuíram similarmente para a manutenção das reminiscências dessas manifestações mascaradas, mesmo que de forma local. Por exemplo, as movimentações por parte do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOPH), em meados dos anos 1980, para o reflorescimento do fabrico de máscaras de *papel machê* pela região de Santa Cruz (GUIMARAENS, 1986). Assim como a criação do grupo carnavalesco *Sódade do Cordão*, concebido pelo maestro Heitor Villa-Lobos em 1940. Grupo responsável por recuperar momentaneamente a tradição dos cordões, desaparecidos no início do século XX por conta das proibições policiais. Mesmo sendo uma reedição folclórica dos Carnavais de rua de outrora, o *Sódade do Cordão* conseguiu trazer personagens como Diabinhos, Velhos e Morceguinhos¹¹ de volta aos festejos em áreas centrais do Rio de Janeiro.

Pequenos lampejos que remetem às considerações de Didi-Huberman (2011) quanto a necessidade de repensar o princípio esperança. Ao invés de tomar essas tradições como mortas, Didi-Huberman nos convida a encontrar “ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das imagens que aí se movem ainda, tal vagalumes ou astros isolados.” (p. 124). Um olhar, não para as grandes luzes (*luce*), mas sim para as pequenas luzes (*lucchiola*), para as reminiscências e intermitências locais, tomando os festejos carnavalescos populares como como uma instância cultural viva, sempre em transformação e perpassada por tensões de apropriação, incorporação, assimilação e destruição material e cultural.

Por conta destas tensões que perpassam a cultura popular, em especial no contexto latino-americano, optamos por valorizar a diversidade de narrativas sobre estes mascarados ao invés de pressupor a existência de uma referência única a respeito destas manifestações. Para estudar este recorte, tomamos como base referen-

¹¹ Figuras mascaradas que serão detalhadas nos subcapítulos 3.3 e 3.4.

ciais predominantemente documentais, como o material textual e fotográfico disponível em acervos públicos e particulares, edições de periódicos e jornais (*A Vida Fluminense*, *Careta*, *Fon-Fon!*, *Kosmos*, *O Malho*, *O Mequetrefe*, *O Tico-Tico*, *Para Todos*, *Jornal O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Jornal Extra*, *Jornal O Dia*, *Jornal Última Hora* e *Jornal Quarteirão*), relatos de literatos, cronistas e pesquisadores (Luiz Edmundo, Alba Zaluar Guimarães, Aloysio Zaluar e Eduardo Fonseca Jr.) e narrativas orais.

Em um primeiro momento da pesquisa, foram consultados os acervos fotográficos do Laboratório de Design de Histórias (Dhis) da PUC-Rio e do Instituto Moreira Salles. O primeiro acervo pertence à pesquisa em andamento do Laboratório a respeito dos mascarados afro-iberoamericanos, reunindo registros fotográficos externos e em estúdio de brincantes mascarados do carnaval do Rio de Janeiro feitos nos anos de 2017 a 2020. Tem como foco turmas de Bate-Bolas cariocas, interesse de estudo de outras pesquisas em curso no Laboratório no momento de escrita desta dissertação. Já o segundo é parte do patrimônio do Instituto e é composto por coleções de grandes nomes da fotografia do Brasil. Embora permita a busca por eixos temáticos, como “Carnaval” ou “mascarados”, poucos foram os registros encontrados neste acervo a respeito de mascarados populares do carnaval do Rio de Janeiro. Traz um destaque muito maior para os luxuosos bailes de máscara, para os desfiles de Escolas de Samba e para os blocos de rua no Centro e na Zona Sul da cidade.

Coleções digitalizadas e *online* de agências jornalísticas brasileiras, como o caso da Agência *O Globo*, também contribuíram para esta análise documental inicial por reunirem conteúdo fotojornalístico e matérias sobre o período do Carnaval. Similarmente, a Internet se mostrou como uma fonte preciosa de registros visuais sobre esses personagens mascarados. O vídeo “*Festa Rei Das ruas fantasias da antiga*” (2017), produzido pela Equipe Bruno Magia, e disponibilizado na plataforma *YouTube*, apresenta de forma sucinta personagens clássicos dos carnavais de rua de antigamente. As fantasias apresentadas neste vídeo são releituras contemporâneas das vestes e máscaras dessas figuras típicas dos carnavais de antigamente das Zonas Oeste e Norte da cidade. Também foi possível encontrar registros em plataformas de busca *online* e em redes sociais disponibilizados por brincantes saudosos dos carnavais de outrora. Material oriundo de acervos pessoais diversos, mas de natureza bem mais dispersa que os demais mencionados, uma vez que, em sua

maioria, não acompanha dados que auxiliem à catalogação, como o nome da fantasia, local ou data precisa. (GAMBA JUNIOR & PINTO, 2020)

Durante os primeiros esforços de levantamento documental, as pesquisas de campo e as dinâmicas com o uso de desenho como mediação mostraram-se como preciosas fontes de informação a respeito desses mascarados. Por meio delas foi possível recolher materiais não encontrados nos primeiros acervos consultados, e que são preservados em grande parte através de narrativas orais. Também possibilitou um maior entendimento do caráter performativo dessas brincadeiras, aspecto não muito expressivo nas fotografias e registros visuais encontrados durante esta etapa inicial. (GAMBA JUNIOR & PINTO, 2020)

A partir do retorno dessas dinâmicas de campo, fez-se uma segunda leva de pesquisa e análise documental. Foram consultados os acervos *online* de instituições como a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que conta com catálogos de exposições passadas a respeito destes mascarados cariocas (GUIMARAENS, 1985, 1986), verbetes de enciclopédias e recortes de matérias jornalísticas de periódicos como *Jornal O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Jornal Extra*, *Jornal O Dia*, *Jornal Última Hora* e *Jornal Quarteirão*. Também foram analisadas edições das revistas, *A Vida Fluminense* (1868), *Careta*¹², *Fon-Fon!*¹³, *Kosmos* (1906, 1907), *O Malho*¹⁴, *O Mequetrefe* (1885), *O Tico-Tico* (1920) e *Para Todos* (1927). Somam-se às fontes de consulta os livros *Cenas da vida carioca, volume 2* de Raul Pederneiras (1935) e *O Rio de Janeiro do meu tempo* de Luiz Edmundo (2003).

Se em um primeiro momento os dados obtidos com o levantamento documental apontavam para uma carência de registros a respeito dos mascarados cariocas, as idas a campo e a análise do material recolhido após a primeira dinâmica com o uso de desenho como mediação indicaram, na verdade uma grande diversidade de narrativas a respeito dessas manifestações. Narrativas que podiam até mesmo se sobrepor.

¹² Foram analisadas 13 edições da revista *Careta* publicadas entre 1911 e 1921. Material encontrado no acervo *online* da Biblioteca Nacional.

¹³ Foram analisadas 20 edições da revista *Fon-Fon!* publicadas entre 1908 e 1923. Material encontrado no acervo *online* da Biblioteca Nacional.

¹⁴ Foram analisadas 15 edições da revista *O Malho* publicadas entre 1903 e 1909. Material encontrado no acervo *online* da Biblioteca Nacional.

Para discutir a problemática da legitimação de discursos e da postulação da verdade, retomamos Lyotard (2004) em sua obra *A Condição Pós-Moderna*. Como explicitado por Gamba Junior (2013), Lyotard assinala uma crise da ciência em relação a seus relatos no período pós-moderno. Enquanto a ciência moderna, de cunho positivista, precisou recorrer a metadiscursos como forma de legitimação por conta dos sucessivos conflitos e reorganizações de discursos; a época pós-moderna representou a crise da ciência quanto a esses metarrelatos. Além de debater essas transformações no campo epistemológico a partir da segunda metade do século XX, Lyotard também destaca a problemática da legitimação de discursos. Afinal, como questionado por Gamba Junior (*id.*, p. 19), onde seria possível encontrar legitimidade para os discursos e para a produção de conhecimento fora dos metarrelatos?

Em sua obra, Lyotard aponta para a tensão ideológica de legitimação da produção de conhecimento no período pós-industrial. De um lado, o interesse capitalista em validar apenas aquilo que otimizasse o desempenho e a performance do sistema; visando transferir o poder para a lógica produtiva. Por outro lado, um olhar otimista para a pluralidade de jogos de linguagem em um âmbito pós-moderno, sem considerar os jogos de poder: uma expectativa de ampliação dos debates a novas vozes e a novas epistemologias. Assim, a legitimação que antes se encontrava nos metarrelatos da ciência foi transmitida para a linguagem.

A crise dos metarrelatos sugere para Gamba Junior (*op. cit.*) transformações do discurso que atravessaram toda a sociedade, levando a alterações de hábitos e posturas e ao reforço da importância da polissemia narrativa. Por conta disso, no estudo e análise dos mascarados populares cariocas optamos por focar nas diferentes narrativas e na diversidade de fontes. A pluralidade de vozes e a não coincidência de relatos apontam para projetos ideológicos, mudanças de hábitos e perspectivas diferentes para um mesmo festejo. É um retrato do caráter plural e multidimensional de manifestações da cultura popular. Também reflete os múltiplos interesses e tensões que perpassam essas instâncias culturais. Assim, mais do que uma perspectiva historiográfica de validar documentos e se certificar da precisão das datas ou fatos, a multiplicidade de narrativas é que norteará esse olhar sobre a memória. Narrativas que podem incluir o anedotário, os mitos e as diferentes versões sobre um mesmo fato.

Além desta metodologia que privilegia as narrativas na abordagem dos documentos, também podemos repensar os modos de sua organização, análise e difusão.

A ideia de uma “antropologia compartilhada” (“*shared anthropology*”) na obra de Jean Rouch (1978) sugere pistas para um tratamento da etnografia a partir de um olhar poético e ficcional. Um modo de olhar o mundo através da linguagem e, principalmente, do etno-diálogo (“*ethno-dialogue*”), privilegiando as trocas entre o pesquisador e aqueles que vivenciaram os marcos culturais, de modo a criar um conhecimento coletivo, vivo e conjunto.

Como descrito por Deleuze (2005), o método da etnoficção presente no cinema de Rouch leva a dois níveis de *discurso indireto livre*, na medida em que toma pessoas reais como intercessores e transforma suas ficções em fabulação: um *discurso indireto livre* do próprio Rouch e outro *discurso indireto livre* dos próprios personagens a respeito de suas vivências e de seu contexto. A noção de *discurso indireto livre* está presente na obra de Pasolini (1982): trata-se de uma condição estilística, presente tanto na literatura como no cinema. Uma espécie de intercâmbio entre os protagonistas e o *autor-criador*, que permite que o *autor-criador* fale através de seus personagens, ao mesmo tempo em que é impactado por eles psicologicamente e socialmente. Pasolini vai se preocupar com as implicações éticas e políticas desses recursos de linguagem.

Ao analisar as potências do falso no cinema e os limites da realidade no cinema de realidade, Deleuze retoma a obra de Pasolini (*id.*) e aponta para a diferenciação entre o “cinema de poesia” e o “cinema de prosa”. Deleuze destaca a diluição entre a subjetividade do personagem e a objetividade da câmera no “cinema de poesia” do cineasta italiano, o que concede à câmera uma *simulação* de visão subjetiva. Uma potencialização do *discurso indireto livre*, que se aproxima de uma *subjetividade indireta livre*. Neste tipo de construção narrativa, uma “pseudo-narrativa”, um poema, como pontuado por Deleuze, não se busca um ideal de verdade para constituir sua veracidade. É uma simulação de narrativa em que as imagens subjetivas e objetivas se diluem, se contaminam, se decompõem e se recompõem.

Deleuze também alerta para o problema da recusa da ficção, uma vez em que o oposto da ficção, no “cinema-verdade” de Jean Rouch, não seria nem o real nem a “verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores”, mas sim “a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (p. 183). Para ele, o importante a se considerar não é a natureza *real* ou *fictícia* do personagem, mas sim seu devir quando se põe a “ficcional” e criar fabulações próprias.

Dessa forma, a recusa da ficção em prol de um cinema verdade prioriza uma *verdade* do cinema – um modelo de *verdade* idealizado, fundado em narrativas e que é aplicado ao real. Similarmente, nos estudos sobre as manifestações populares do carnaval do estado do Rio de Janeiro é preciso abdicar de convicções preestabelecidas ou de uma pretensão em uma unicidade de fontes, em favor de discursos que podem elucidar a multidimensionalidade desses festejos. Esses modelos de abordagem do documento utilizando a poética e a dimensão autoral, recolocam o papel da linguagem na produção de conhecimento analisada por Lyotard. Além do tratamento das fontes, os métodos de análise e a difusão desse conhecimento serão atravessados por essa dimensão narrativa do saber.

3.2.

O desenho e a reconstrução do acervo

Dado à essa perspectiva de reconstrução da história a partir das intermitências e das sobreposições de diferentes narrativas, destacamos um passo importante para a construção desse acervo: o uso do desenho e de dinâmicas colaborativas neste processo. A proposta de utilização de imagens, especificamente de desenhos, ao longo da etapa de mapeamento e análise de manifestações mascaradas fluminenses se deu, em grande parte, pelo caráter muito diverso do material recolhido. Conteúdo tanto visual como textual, oriundo de distintas fontes, tais como acervos pessoais, acervos de instituições públicas, matérias jornalísticas, crônicas de pesquisadores e literatos, postagens em plataformas *online* e, até mesmo, narrativas orais.

Com relação aos registros visuais coletados, algumas fotografias recolhidas vinham de acervos de coleções de fotógrafos profissionais, já outras eram oriundas de álbuns de família. Foram encontradas tanto fotos posadas, em que se pode ver claramente a fantasia em primeiro plano; bem como fotografias em plano aberto de cenas de carnaval, nas quais apenas é possível identificar partes de fantasias em meio a uma aglomeração de brincantes. Muitos dos registros recolhidos ao longo do levantamento inicial, e em fases subsequentes, são arquivos em pequenos formatos (imagens com dimensões inferiores a 500x500 pixels, com qualidade inferior a 100 dpi), o que dificulta sua ampliação e um estudo mais aguçado de detalhes, ou mesmo, da totalidade das fantasias. Além disso, alguns dos mascarados abordados

por esta pesquisa podiam ser mais facilmente encontrados em celebrações de carnaval do final do século XIX e início do século XX, época em que os registros fotográficos, quando existentes, eram escassos, e sua técnica e equipamento eram limitados a poucos. (GAMBA JUNIOR & PINTO, 2020)

Assim, o desenho mostrou-se como um poderoso aliado a sistematização dos registros recolhidos, na medida em que possibilita a uniformização dos dados, além de permitir a coexistência entre registro e imaginação (cf. TAUSSIG, 2011). Isto é, a capacidade de incluir elementos em registros visuais que não poderiam ser captados a partir de fotografias. Além de proporcionar a representação gráfica de máscaras descritas apenas textualmente ou encontradas na forma de rastros e indícios em registros dispersos. O desenho também possibilitou a realização de uma primeira dinâmica de campo, em um momento de aparente carência de fontes documentais. Mostrou-se como uma ferramenta dinâmica capaz de estimular uma comunicação mais eficaz e o diálogo com diferentes perspectivas. E proporcionou trocas e colaborações, essenciais para a ampliação e aprofundamento do conteúdo do acervo.

Durante os primeiros esforços de levantamento de manifestações mascaradas, verificou-se uma maior facilidade em encontrar conteúdo relacionado aos Bate-Bolas cariocas. Manifestação mascarada que mesmo sendo típica dos bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, se difundiu com mais força pela cidade graças aos concursos de fantasia dos anos 1980, mencionados no capítulo anterior. Paralelamente, nas fases iniciais de pesquisa, foram mapeadas algumas fantasias conhecidas como “mascarados de originalidade”. Um grupo constituído por personagens como o Morceguinho, o Diabinho, a Caveirinha e o Carrasco¹⁵. Anteriores aos Bate-Bolas, alguns atribuem as origens do carnaval de rua no Rio de Janeiro a esses mascarados. Por não serem mais encontrados nos carnavais de rua contemporâneos, senão por esforços individuais de retomada dessas fantasias como os já mencionados, informações a respeito destes mascarados aparentaram ser muito mais escassas e dispersas em um momento inicial.

A primeira dinâmica piloto teve como intuito coletar novas manifestações mascaradas e recolher novos dados a respeito daquelas já conhecidas. Fez parte de um Workshop organizado pelo Laboratório Dhis, em junho de 2019, na PUC-Rio. Foi realizada com cinco participantes: um encontro entre gerações de brincantes da

¹⁵ Personagens que serão detalhados nos subcapítulos 3.3 e 3.4.

cultura Bate-Bola. Aos presentes, foram entregues formulários que continham desenhos das fantasias Caveirinha, Carrasco, Diabinho e Morceguinho (Figura 17). Cada desenho acompanhado das seguintes perguntas: *Você conhece essa fantasia?*, *Com que nome conhece essa fantasia?*, *Você já se fantasiou assim em algum carnaval?* e *Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval?*. O formulário (Anexo 1) também convidava os participantes a sugerir outros mascarados e a compartilhar histórias, relatos e registros visuais das fantasias. (GAMBA JUNIOR & PINTO, 2020)

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 17 – Mascarados populares encontrados no carnaval do subúrbio do Rio de Janeiro (da esquerda para a direita): Caveirinha, Carrasco, Linguarudo e Morceguinho.

O uso do desenho durante esta dinâmica se deu como forma de auxiliar na enunciação de perguntas no questionário, uma vez que os mascarados podiam ser conhecidos por outros nomes ou apresentar variantes. Para garantir uma leitura clara da imagem, cada personagem foi representado com sua fantasia completa, em vista frontal, assegurando que sua máscara e suas vestimentas estivessem claramente visíveis. Não foram incluídas fantasias de Bate-Bola nesta dinâmica, uma vez que esta manifestação mascarada já vinha sendo mapeada por outros pesquisadores do Laboratório Dhis, além de ser encontrada mais facilmente nas fontes documentais acessadas. (GAMBA JUNIOR & PINTO, 2020)

Dentre as respostas dos participantes, houve relativa variação de nomes para cada mascarado: mudanças sutis como inclusão de aumentativo ou diminutivo dos nomes, por exemplo, no caso do Morcego, Morceguinho, Morcegão. Já o Linguarudo apresentou maior variação de nomenclaturas: os participantes mais novos, que

não conheciam a fantasia, o chamaram de Diabo, por outro lado, os participantes que reconheceram o personagem indicaram que seu nome poderia ser dissociado do diabo, fazendo referência à sua língua protuberante. Por ter sido feita presencialmente, a dinâmica permitiu a troca entre participantes e motivou aqueles que se recordavam das fantasias a compartilhar suas experiências pessoais e memórias de infância. Optamos por não utilizar transcrições para análise desta dinâmica para privilegiar a espontaneidade que acompanha esses diálogos em sua oralidade.

O uso da imagem neste questionário também estimulou a comparação com fantasias similares, possibilitando uma nova etapa de mapeamento, que passou a incluir outros mascarados. Propiciou, ainda, comentários dos presentes a respeito das fantasias retratadas, levantando histórias sobre os processos de fabricação e comparações estéticas entre versões e releituras da mesma fantasia. Variações relacionadas a tradições de localidades específicas, à produção de um determinado artesão, ou a inovações tanto materiais, como estilísticas nas releituras contemporâneas. A dinâmica estimulou o compartilhamento de fotos dos acervos pessoais dos participantes, enriquecendo o levantamento documental até então realizado. Material, que comprovou a pluralidade de formas e de elementos estéticos passíveis de serem encontrados em cada tipo de fantasia. (GAMBA JUNIOR & PINTO, 2020)

Fonte: Acervo do Laboratório Dhis



Figura 18 – Gilson Carvalho preenchendo o formulário entregue durante a dinâmica piloto.

Um dos achados particulares desta fase é que o uso dos desenhos incentivou, inclusive, um dos pesquisadores do Laboratório Dhis a se lembrar de suas memórias de infância e reviver registros pessoais e relatos que possuía desses mascarados. Relatou que lembrava de um tipo de máscara de Caveira próxima às descritas. E por conta dessa memória, encontrou no acervo fotográfico de sua família fotos, não só da máscara de Caveira, como de outros mascarados de originalidade, como o Diabo, o Morcego e o Linguarudo.

Assim, foi possível verificar o potencial da sistematização particular da representação com o desenho como estímulo para o retorno de registros fotográficos e de depoimentos cruzados; o que viabilizou um processo mais colaborativo de construção do acervo da pesquisa. Essa sistematização foi capaz de estimular o diálogo de diversas perspectivas, gerações e localidades; além de recolher de forma dinâmica histórias e relatos de distintas fontes, demonstrando a possibilidade de circularidade da pesquisa. Partindo das narrativas orais, dos registros e do aprofundamento na temática e nos personagens, surgiram questionamentos a que foram levados para entrevistas subsequentes. (GAMBA JUNIOR & PINTO, 2020)

Fonte: Acervo pessoal de Marcelo Índio e acervo pessoal de Nilton G. Gamba Junior



Figura 19 – Retorno fotográfico da primeira dinâmica de campo.

As contribuições de autores como Cabau (2016), Taussig (2011), Gombrich (1995), Ingold (2011, 2013), Krauss (2008), Serra (1987), Berger (1976) e Ostrower (1978) apontam para uma percepção do desenho como um instrumento de investigação criativa, sem limitações estéticas, de formato ou espaciais. Um estímulo para a observação e a experimentação. Assim como uma forma de comunicação, uma

vez que instiga reflexões a respeito de construções estéticas, semânticas e simbólicas, considerando distintos níveis de leitura.

Cabau (2016) destaca um movimento de resgate do desenho como ferramenta analítica em estudos relacionados ao campo da antropologia. Embora o desenho tenha perdido parte de seu protagonismo em funções ligadas à descrição e ao registro de dados do objeto de estudo, por conta dos avanços de tecnologias digitais de captura e de tratamento de imagem; o desenho antropológico permite ao pesquisador focar em indícios presentes no objeto de estudo. Afinal, é um desenho híbrido e plural, situado nos interstícios de questões ligadas à representação de atributos factuais, à figuração projetual e à problemática da imagem desenhada. Um tipo de desenho que, para Cabau, não atuaria como uma descrição minuciosa, mas sim como uma forma de prolongar o contato com o objeto de estudo. Função valiosa em situações em que o pesquisador pôde ter contato com o objeto ou acompanhar um acontecimento.

No caso deste estudo, em que não foi possível ter acesso a grande parte das fantasias originais nem a seus produtores, com exceção de algumas máscaras e acessórios de Bate-Bolas, o desenho serviu como uma forma de suprir carências dos registros. Atuando como uma ferramenta de análise visual das fantasias encontradas em registros visuais distintos. Finalidade similar àquilo que Taussig (2011) descreve como uma coexistência entre imaginação e documentação. Uma imaginação criativa capaz de sugerir pistas para a representação sistemática de máscaras, acessórios e fantasias encontradas em registros dispersos.

A representação sistemática dos mascarados mapeados também permite a realização de sínteses, como pontuado por Gombrich (1995), mostrando-se como um instrumento com potência de destacar elementos-chave das fantasias para o melhor entendimento de seus componentes, tendo em vista a pluralidade de cores, ornamentos e formatos em cada fantasia como constatado a partir do material recolhido. A criação de imagens, especificamente desenhos, possibilita a geração de registros capazes de encapsular elementos comuns encontrados nos mascarados. Estimulando, assim, uma organização sistemática de fantasias e máscaras a partir de características estéticas e formais semelhantes, tais como a presença ou ausência de auréolas em máscaras, as cores utilizadas em cada personagem e os tipos de adereços presentes nas fantasias – tópicos que serão abordados e detalhados ao longo do subcapítulo 3.4. Uma metodologia semelhante à utilizada por Gamba Junior & Silva

(2020) ao investigar relações histórico-culturais entre os Bate-Bolas e manifestações populares e mascaradas europeias.

A elaboração de sínteses sugere, inclusive, um paralelo com a ficção, na medida em que o desenho permite a construção criativa crítica de representações capazes de reunir e reordenar pistas visuais encontradas nas vestimentas e máscaras desses brincantes. Se por um lado o uso de fotografias poderia suscitar o reconhecimento de determinado brincante ou turma, a criação de *personagens-sínteses*, estimula a ressignificação criativa dos registros como forma articular as reminiscências do passado. Questões que serão discutidas em maior profundidade ao longo do capítulo 4, com a elaboração dos experimentos de etnoficção.

O conceito de campo ampliado proposto por Krauss (2008) trouxe a liberdade de perceber o desenho como uma lógica de investigação criativa, não engessada por meios específicos de representação. A proposta do campo ampliado apareceu como resposta para a problematização de oposições que surgiram por conta das modificações e evoluções em categorias como escultura e pintura. Possibilitando, assim, uma delimitação das categorias de arte a partir de conceitos periféricos a esses campos. E permitindo sua expansão por meio de novas formas de exploração de tensões entre opostos. Ampliação esta que é característica do pós-modernismo, e que veio a refletir tanto na prática dos artistas, como nos meios de expressão. Afinal, com a pós-modernidade, a práxis deixou de ser definida por um meio de expressão, e passou a estar ligada a operações lógicas. Com isso, o campo ampliado figura como uma possibilidade de um novo posicionamento: desapegado de demandas técnicas, e livre para explorar e investigar materiais, condições espaciais e perceptuais.

As considerações de Serra (1987) a respeito do desenho em seu processo criativo somam-se às reflexões sobre o ato de desenhar ligado a operações lógicas e projetuais. Para o artista, o desenho atua como um índice de obras já construídas e finalizadas, sendo uma etapa final em seu processo ao invés de um estudo prévio para construção de suas esculturas. Serra descreve o uso de desenhos como um modo de refletir a respeito de questões de percepção, a partir dos desafios e potencialidades propostos por essa linguagem de representação. Perspectiva interessante para este trabalho, na medida em que um dos usos do desenho nesta pesquisa está diretamente ligado à percepção e à observação de peças já finalizadas: as máscaras e fantasias de personagens populares dos carnavais de rua. Assim como no processo descrito por Serra, o desenho na fase de mapeamento dos mascarados cumpre uma

função de reflexão a respeito de suas possibilidades para a representação sistemática do material coletado.

Ainda com relação a capacidade investigativa do desenho e seu valor documental como técnica de representação e reprodução, Berger (1976) descreve o ato de desenhar como um processo contínuo de observação e de estudo da aparência de um objeto. A isto, Ingold (2011) acrescenta que o desenho é uma forma de descrição que depende de uma observação aguçada de formas, texturas e proporções. Sendo, por isso, uma ferramenta extremamente poderosa de observação, já que combina observação e descrição em movimentos gestuais. Ingold também identifica um caráter intrinsecamente projetual no processo de desenho, na medida que todos seus traços permanecem visíveis; diferentemente de uma pintura à óleo, cujas experimentações, improvisos e linhas de construção são geralmente encobertas por completo pela tinta. Ao invés de sugerir uma obra finalizada, o desenho convida a continuações: seja no papel, seja na mente.

Ademais, Ostrower (1978, p. 57) considera a percepção como um tipo de conhecer. Um aprendizado do mundo externo juntamente do mundo interno, e concomitante a uma interpretação daquilo que está sendo apreendido. Para a artista, a percepção é um processo tanto orientador como orientado, atravessado por valorações e significados que acompanham toda forma que percebemos e toda forma que criamos.

Cabau (2016) retoma Valéry (2012) ao identificar no ato de desenhar uma simultaneidade entre ver, inscrever e compreender. Sendo possível perceber no desenho uma potência para instigar um olhar mais atento, demorado e cuidadoso para o objeto de estudo. Similarmente, Berger (*op. cit.*) considera que o desenho contém em si a experiência do olhar, indo além de um esforço de preservação, função que também caberia à fotografia. Trata-se, portanto, de um outro tipo de olhar: um olhar menos instantâneo e mais crítico. Um processo capaz de se demorar em rastros e indícios materiais, estéticos e simbólicos – questões essenciais para o presente estudo. E também, como uma “maneira de ver a forma” (VALÉRY, 2012), não necessariamente fidedigna aos objetos, mas atenta ao conjunto e às relações entre as linhas e superfícies. Assim, o desenho se mostra como um poderoso aliado ao estudo da visualidade e de artefatos oriundos da cultura popular ao exigir o direcionamento de um olhar mais aguçado para o elemento a ser representado. Um olhar que se demora nos formatos, rastros e indícios materiais.

O desenho também se apresentou como uma valiosa fonte documental, em especial ao longo dos esforços de mapeamento dos mascarados populares dos carnavais do Rio de Janeiro. Como será visto ao longo do próximo subcapítulo, muitos dos personagens analisados por esta presente pesquisa foram documentados, em sua época, por meio de charges, caricaturas e pinturas. Material encontrado em revistas ilustradas ou na obra de artistas e ilustradores brasileiros.

De fato, desde o início do século XX, a imprensa brasileira já possuía acesso a tecnologias fotográficas, sendo veiculadas até mesmo em algumas matérias de revistas ilustradas como a *Fon-Fon* e a *Careta*. Contudo, como descrito por Louzada (2008), a utilização de fotografias pela imprensa durante esta época se alinhou com o ideal de modernização e desenvolvimento em voga. Projeto ideológico que levou à valorização de determinadas tradições e brincadeiras de Carnaval em detrimento de outras. Discussão que será aprofundada no subcapítulo a seguir.

Para além dos periódicos consultados, as obras do artista plástico Aloysio Zaluar forneceram para esta pesquisa registros visuais de mascarados dificilmente retratados nos acervos consultados, como o Carrasco e o Morceguinho. Os trabalhos de Zaluar junto dos Clóvis (Bate-Bolas) no bairro de Pedra de Guaratiba, Zona Oeste do Rio de Janeiro, a partir do final dos anos 1960, contribuíram para dar visibilidade aos Bate-Bolas e a outros mascarados como a Caveirinha, o Carrasco, o Diabinho e o Morceguinho. Em 1977, apresentou na Escola de Artes Visuais no Parque Lage, em conjunto com sua irmã Alba Zaluar Guimarães, o filme *O Clóvis Vem Ai* (OS CLÓVIS..., 1977). Além de vídeos e fotografias, Zaluar também gerou uma série de pinturas sobre estas manifestações mascaradas. Conteúdo exposto na Bienal Latino-Americana de Arte em 1978 (PEREIRA, 2008).

É a partir dos desafios apontados pelo campo e pelo conteúdo recolhido que voltamos nosso olhar para os contextos carioca e fluminense, e para a pluralidade de manifestações populares de mascarados presentes ao longo da história do Carnaval do Rio de Janeiro. Um contexto atravessado por tensões ideológicas de apropriação, incorporação, assimilação e destruição cultural e material, que acentuam ainda mais o caráter fluído e sempre em transformação dos festejos carnavalescos. A pluralidade de discursos e de narrativas, sejam elas até mesmo visuais, oferecem pistas para lançarmos o olhar para o passado e buscar parâmetros para a leitura e análise dos rastros e reminiscências destes festejos populares.

3.3.

O Carnaval do Rio de Janeiro e seus mascarados

Com base nas discussões a respeito dos desafios de se trabalhar com narrativas diversas, e as considerações a respeito das contribuições do desenho como fonte documental, este subcapítulo procura descrever os mascarados populares encontrados em festejos carnavalescos do estado do Rio de Janeiro. Neste subitem, examinamos o contexto e os obstáculos para a preservação e divulgação desses personagens mascarados. Não pressupondo, para isso, a definição de elos evolutivos nem de relações de causalidade, muito menos a ordenação dos marcos da história do Carnaval do Rio de Janeiro em uma suposta linearidade. Por isso, retomamos as categorias de análise utilizadas no capítulo anterior para revisão de marcos da história das manifestações mascaradas a partir dos conceitos de intermitência e não-linearidade presentes na obra de Benjamin (1987). Assim, analisamos neste subcapítulo os mascarados populares do Carnaval do Rio de Janeiro quanto a: **referências simbólicas a narrativas de identidades locais, visibilidade de uma infraestrutura sequencial, relações de alteridade e anonimato, questões de periodicidade e perenidade, aproximações com o sagrado e o profano e formas e materiais na figuração do personagem.**

O olhar para a materialidade, o *material*, também requer reflexões a respeito dos fluxos em que se insere. Ingold (2012) destaca a natureza processual da materialidade: uma *matéria-fluxo* sempre em movimento e em transformação; e sugere que o seu estudo não deve fixar os objetos como produtos prontos do mundo físico, mas sim seguir seus fluxos. De acordo com Ingold, o trabalho do artesão, assim como do artista, comunga com sua trajetória de vida, possuindo marcas e influências do *ambiente* que o cerca. De fato, a relação entre o artesão e seu contexto pode ser vista em muitos dos exemplos analisados por esta pesquisa. Muitas das fantasias aqui analisadas eram, ou ainda são produzidas por pequenos produtores locais em oficinas caseiras, ou até mesmo pelos próprios brincantes. Esses personagens, típicos de manifestações populares do carnaval do estado fluminense, trazem em si questões estéticas, simbólicas, performativas e de fabricação que são reflexos dos fluxos e do *ambiente* em que se inserem. Somam-se a essas questões, os processos de apropriação desigual de bens econômicos e culturais que perpassam as culturas populares, como apontado por Canclini (1983). Por isso, a análise dos mascarados

populares do Carnaval do Rio de Janeiro também demanda um estudo dos fluxos que contribuíram para seu surgimento e do contexto de sua permanência ou de seu decaimento.

Por conta da colonização, chegaram ao Brasil, e em especial ao Rio de Janeiro, no final do século XVIII e durante o século XIX, práticas carnavalescas oriundas do continente europeu. Dentre elas, festejos muito próximos ao *Entrudo* português. Brincadeiras de âmbito mais local e “familiar”, como descrito por DaMatta (1997), sem uma organização prévia do público participante, nem reserva de um espaço físico exclusivo para os brincantes. Os jogos de Entrudo brasileiros eram batalhas em que se lançavam aos transeuntes e participantes farinha, “laranjinhas” e “limões” de cheiro e líquidos dos mais diversos. Nessas brincadeiras imperava o princípio material e corpóreo descrito por Bakhtin (1987): todos poderiam ser alvejados, independentemente de idade ou gênero – uma relativa liberdade festiva. Contudo, como ressalta Cunha (2008), algumas brincadeiras eram permitidas apenas entre “iguais”, existindo limitações quanto ao status social e econômico: os escravos não tinham permissão de sujar seus senhores durante as brincadeiras, senão poderiam ser punidos ou presos.

Segundo registros, por volta de 1834 apareceram no Rio de Janeiro as primeiras máscaras e fantasias de carnaval (PEQUENA ENCICLOPÉDIA DO CARNIVAL, 1976). Foram introduzidas por influência francesa, o que foi facilitado pela presença da Missão Artística Francesa na então capital federal brasileira. Esses trajes possuíam motivos em sua maioria referentes a personagens europeus: Pierrôs, Pierrettes, Arlequins e Colombinas (figuras da *Commedia dell'Arte*); Dominós e *Chicards* (fantasias de inspiração francesa); Príncipes; Guerreiros; Odaliscas; dentre outros. Personagens que se mantiveram presentes e praticamente inalterados ao longo dos Carnavais cariocas subsequentes, sendo encontrados tantos nos festejos em espaços públicos como nos luxuosos bailes de máscaras (*bals masqués*).

As descrições e registros de trajes, performances e escolhas temáticas evidenciaram distintas **influências simbólicas de narrativas de identidades locais** presentes nos mascarados populares do Carnaval do Rio de Janeiro. A partir do material recolhido, foi possível mapear a existência de personagens com referenciais multinacionais mesclados com influências locais e de outros que se mantiveram próximos às suas origens europeias. Diferenciação que em alguns momentos se manteve explícita por questões ideológicas, como durante a *Belle Époque* brasileira,

no início do século XX – período de valorização da cultura europeia como um ideal de modernização da sociedade carioca.

A associação a identidades regionais estimulou a incorporação de ritmos musicais, danças e performances de outras matrizes culturais que não as europeias, levando inclusive à pluralização de temáticas e a alterações nos processos de fabricação de algumas destas fantasias, como será detalhado mais adiante. É possível destacar a influência de culturas africanas tanto nos ritmos musicais (samba, marchinhas e *funk*) que acompanham essas brincadeiras, como já mencionado, bem como nas danças típicas de muitos desses personagens (*chula*, *lundu* e o *miudinho*), em suas escolhas cromáticas e até mesmo em aspectos de suas performances e sincretismos religiosos de seus brincantes.

Os Bate-Bolas cariocas são um exemplo do entrecruzamento de influências de ritos de matrizes culturais diversas que propiciaram o aparecimento de um mascarado único e local. Sua origem se deu por volta das décadas de 1930/1940 na região de Santa Cruz, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. O bairro recebeu na época imigrantes de distintas nacionalidades, como portugueses, alemães e italianos, por conta da construção da ferrovia Santa Cruz-Mangaratiba, do hangar do dirigível Zeppelin e do grande matadouro da cidade (GAMBA JUNIOR & SILVA, 2020).

Fonte: Acervo do Laboratório Dhis



Figura 20 – Fantasias de Bate-Bola Pirulito: registro feito na PUC-Rio por pesquisadores do Laboratório Dhis.

A influência europeia nestes mascarados se faz presente especialmente na máscara de telado e nas vestimentas dos Bate-Bolas em sua origem. Para Guimarães (1978), os macacões semelhantes aos de palhaços¹⁶, suas “máscaras de morte” e suas bexigas de boi sugerem uma ligação potencial com o palhaço do carnaval medieval europeu. Inclusive, originalmente, os Bate-Bolas eram conhecidos como Clóvis, uma corruptela da palavra *clown*. Além disso, a brincadeira dos Bate-Bolas originários remete aos Caretos portugueses, nas Festas dos Rapazes, e aos mascarados das Guildas de Tolos alemães (Figura 5): perseguições e brincadeiras com o intuito de assustar outros brincantes. Por outro lado, algumas narrativas apontam para uma provável influência da cultura iorubá em sua brincadeira, relacionando seu comportamento punitivo com os *eguns*: espíritos dos antepassados (CABALLERO, 1977; OS CLÓVIS..., 1977). A relação com a cultura local nas brincadeiras dos Bate-Bolas pode ainda ser vista nas músicas que acompanham suas saídas, como já mencionado anteriormente.

As referências a temáticas locais e a figuras célebres são comuns em fantasias e manifestações populares de carnaval desde o final do século XIX. É o caso de personagens como o Morceguinho, o Diabinho e a Caveirinha: Mariza Lira (1956 *apud* CUNHA, 2008, p. 168) sugere a associação destes mascarados com figuras da Corte portuguesa nos cordões. Para ela, o Diabão, ou rei dos Diabos, simbolizaria o vice-rei D. João VI; a Diabolina, a d. Maria I; e o Princês, seria o príncipe herdeiro D. Pedro I e seus fidalgos. Já o Velho, representaria os conselheiros da Corte; enquanto o morcego seria uma referência aos impostos da Coroa. Também estava presente o Xexé, que empunhava um facão de cunho erótico; a Morte, uma alusão às epidemias que comumente assolavam a capital carioca; o Índio, figura protetora dos cordões; além de caboclos, juizes, colonos e imigrantes. Estes últimos, personagens sem um acabamento narrativo tão delimitado quanto os demais.

A estrutura performática dos cordões carnavalescos, existentes entre 1890 e 1910, as frases de efeito e as danças típicas de cada personagem mascarado facilitam a **visibilidade de uma infraestrutura sequencial** nas brincadeiras dos carnavais de antigamente. As descrições feitas por Luiz Edmundo (2003), em seu livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*, sugerem a estrutura de um teatro popular em praça pública. Personagens que em seus ritos de encenação permitem um entendimento

¹⁶ Hoje em dia, esse estilo de Bate-Bola é conhecido como Bate-Bola Pirulito.

de seu *todo* narrativo, seja por sua performance, ou até mesmo por referências a personagens e narrativas já existentes. Tal qual as encenações de mascarados nos cordões.

Luiz Edmundo descreve a presença de grandes massas coloridas de foliões mascarados ocupando as ruas cariocas durante os carnavais do início do século XX. De acordo com o cronista, o Rio de Janeiro se transformava em uma cidade alegre, ocupada por mascarados, onde todos se divertiam – salvo os aristocratas, que fugiam dos festejos do Momo em cidades como Petrópolis. O carnaval apresentado por Luiz Edmundo se assemelhava aos festejos medievais descritos por Bakhtin (1987): uma festa do *povo*, em que todos viviam sob suas leis de liberdade e sob o princípio do gozo.

Muitos destes personagens apresentados sofreram modificações ao longo do tempo, incorporando influências locais e adquirindo novas leituras quanto à sua performance e novos entendimentos quanto ao seu *todo* narrativo. Dificilmente são encontrados nos Carnavais contemporâneos, salvo por esforços de resgate histórico como os já mencionados. Contudo, alguns destes mascarados conseguiram permanecer no imaginário popular por mais tempo, como o Diabinho, o Carrasco, a Caveirinha, o Morcego e os próprios Bate-Bolas, sendo possível angariar mais rastros simbólicos deixados por suas reminiscências.

Dentre os personagens encontrados nos carnavais de outrora, pode-se mencionar o **Zé Pereira**, figura caracterizada por um zabumbar ensurdecedor de tambores e bumbos – uma referência ao bater de solas. Luiz Edmundo (*op. cit.*) sugere que este seria um personagem de origem portuguesa, supostamente um sapateiro da região do Porto. Já outros alegam que Zé Pereira seria um sapateiro da rua São José, no Rio de Janeiro, tendo sido o primeiro a utilizar zabumbas e tambores nas folias cariocas (SALDANHA, 1968).

Tal manifestação fez tanto sucesso que passou a ser imitada nos anos seguintes. E, até hoje, o uso de percussão se mantém como um dos elementos essenciais nos festejos de Carnaval, seja nos blocos de rua ou nos desfiles de Escolas de Samba. A presença dos Zé Pereiras nas folias de outrora se dava nos préstitos e nas ruas: grupos de brincantes anunciados por brados, estrondos e uma barulheira assanhada e desenfreada. A partir dessas descrições, é possível relacionar esses cortejos com a tradição dos *charivaris* medievais.

Fonte: Fon-Fon! (1915, p. 28 e p. 36)

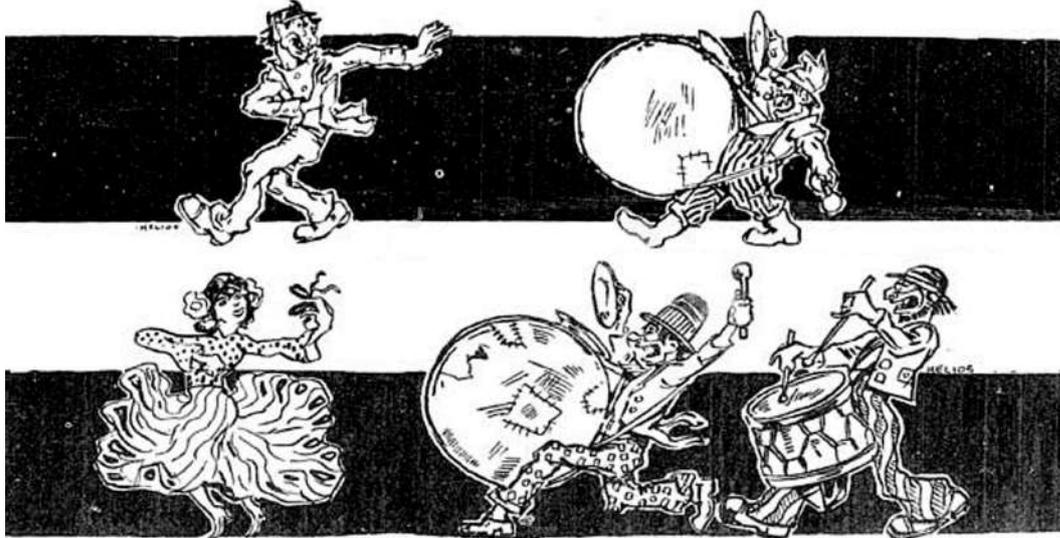


Figura 21 – Bumbos e tambores: o Zé Pereira na folia.

Dentre as fantasias do início do século XX, a de **Diabinho** era a que mais se destacava. Embora extremamente populares, é difícil precisar qual a origem dessa fantasia (FON-FON!, 1911a, p. 17). O que se sabe é que estavam presentes desde a época do Império, e sua importância era tamanha para os carnavais de rua que o sucesso dos festejos era medido pelo número de Diabinhos avistados nas folias (A HISTÓRIA do Carnaval (II), 1966). Enquanto os Diabinhos eram encontrados comumente nos festejos populares, os frequentadores dos bailes do império, no final do século XIX, preferiam fantasiar-se de Mefistófeles, uma variante menos comum da fantasia. Existindo, também, menções à fantasia de Diabão e de Rei dos Diabos.

A fantasia de Diabinho tinha como cores principais o vermelho e o preto, existindo também os Diabinhos verdes, em referência às alucinações de D. Maria I, de acordo com Luiz Edmundo (2003). Parte essencial do disfarce eram as caudas recheadas de areia enroladas em volta da cintura, e utilizadas como chicotes, as quais podiam apresentar tamanhos diversos: “diabos com longas caudas, com caudas pequenas, com simples cotós” (NOS BAILES..., 1959). Suas máscaras animais, mas ainda sim com aspecto antropomorfizado, eram descritas como horripilantes e assustadoras. Possuíam grandes chifres, olhos esbugalhados, e eram providas de línguas compridas em riste – algumas destas imitando a forma de lagartos e cascavéis. Também portavam um tridente, uma capa de arminho e luvas. Pulavam, saltavam e falavam em falsete. E sua brincadeira consistia em pregar peças, correndo atrás de foliões com sacos de farinha de trigo e baldes d’água (RAMALHO, 1977).

Fonte: *No canto superior esquerdo*: Fon-Fon! (1911a, p. 17). *No canto superior direito*: Fon-Fon! (1908, p. 24). *Ao centro*: O Malho (1905, primeira capa). *No canto inferior esquerdo*: acervo pessoal de Marcelo Índio. *No canto inferior direito*: Kosmos (1906, p. 14).



Figura 22 – Diversas fantasias de Diabinhos, dentre elas, uma versão mais contemporânea (no canto inferior esquerdo) e uma charge de Calixto Cordeiro representando o Rei dos Diabos (no canto inferior direito).

Embora extremamente popular, esse personagem entrou em decaimento nos festejos das regiões centrais do Rio de Janeiro no início do século XX. Mesmo assim, se manteve presente, nas décadas seguintes, nos carnavais de localidades como Santa Cruz. Sua variante mais contemporânea manteve escolhas cromáticas similares aos Diabinhos originários: predomínio de vermelho e preto. Sendo caracterizados, majoritariamente, por seus chifres e por sua língua em riste. Como explicado por alguns participantes da dinâmica piloto desta pesquisa, este tipo de máscara com a língua protuberante, hoje em dia, pode estar associado ou não ao Diabinho. Existindo, também, máscaras de Linguarudo dissociadas desta temática.

Cunha (2008) destaca a associação da figura do Momo com o diabo e o Arlequim em caricaturas do final da década de 1910 e início dos anos 1920. Durante estas décadas tornou-se recorrente a figuração do diabo como o responsável pelas folias carnavalescas, suscitando brincadeiras carnavais e prazeres associados ao “baixo corporal”. Como descrito por Bakhtin (1987), no realismo grotesco o elemento corporal é percebido como algo positivo, universal e popular, opondo-se a

qualquer separação do corpo de suas raízes materiais. Um rebaixamento que consiste em uma aproximação da terra e em uma comunhão do que é espiritual com o que é terreno. Uma aceitação da parte inferior do corpo – do ventre e dos órgãos genitais – e, portanto, uma valorização de atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a alimentação e a excreção. Por isso, a relação do período carnavalesco com “prazeres” carnavais.

Além da associação com o diabólico, o Momo também aparece como o “carrasco sublime” na edição 658 da revista *Careta* (1921), liderando uma multidão e indo de encontro com a Tristeza, caracterizada como uma velha magra e esquelética. Embate similar às representações medievais dos confrontos entre o Carnaval e a Quaresma, como exemplificado no quadro de Pieter Bruegel, o Velho (Figura 4). Sendo o Carnaval, ou aquele que lidera a folia, representado como um homem jovial, e as forças opostas ao festejo, como uma mulher esquelética e fraca.

Fonte: *Careta* (1921, primeira capa e p. 21)



Figura 23 – Representações do Momo na ed. 658 da revista *Careta*. À esquerda, aparece como um diabo, no comando da folia; e à direita, como o “carrasco sublime”, clamado por uma massa que pede pela execução da Tristeza com gritos de “Mata! Mata!”.

Outro personagem que podia ser encontrado nos festejos carnavalescos de outrora era o **Carrasco**. Aparenta ter sido inspirado nos carrascos medievais e, de acordo com narrativas orais, sua origem remete aos bairros de Abolição, Piedade e Cascadura, Zona Norte carioca. Portava um chicote e uma foice, e vestia uma máscara pontuada que deixava apenas os olhos aparentes

Era uma fantasia monocromática, em tons predominantemente escuros, similar ao carrasco que pode ser visto no quadro de Pieter Bruegel, o Velho (Figura 4). Contudo, há registros de disfarces confeccionados com tecidos de outras cores, já que poderiam ser feitos pelos próprios brincantes, utilizando até mesmo lençóis velhos (cf. ENEIDA, 1962). Como, por exemplo, os Carrascos encontrados no vídeo *Carnaval do Rio 1965, imagens raras!* (2020), com sua máscara e fantasia em tons avermelhados (Figura 24). Assim como a fantasia de Diabinho, os Carrascos entraram em declínio nos carnavais da primeira metade do século XX, mas ainda são mantidos nos festejos contemporâneos por esforços de resgate histórico de algumas localidades. É o caso, por exemplo, da releitura mencionada anteriormente.

Fonte: À esquerda: detalhe da pintura Rio de Areia (1982) de Aloysio Zaluar, ao centro: frame do vídeo “Carnaval do Rio 1965, imagens raras!” (2020), à direita: acervo do Laboratório Dhis



Figura 24 – À esquerda, Carrasco e Clóvis pintados por Aloysio Zaluar (1982). Ao centro, um grupo de brincantes fantasiados de Carrasco no Carnaval de 1965. E à direita, registro feito na PUC-Rio por pesquisadores do Laboratório Dhis da fantasia de Carrasco feita pela *Turma Furiosa* (2019).

A **Caveirinha**, chamada de *Morte* ou *Esqueleto* por alguns, também podia ser encontrada nesses festejos do início do século XX. É caracterizada por uma máscara de *papel machê* simulando um crânio com dentes aparentes sugerindo um sorriso, e um sininho estridente que anunciava sua chegada. Portavam na outra mão um pequeno caixão, o qual, geralmente, possuía uma pequena caveira dentro. Suas vestes podiam ser em tons escuros, preto ou roxo, com aplicações em branco simulando os ossos do esqueleto, ou então, em tons claros, com uma grande cruz estampada ao longo do corpo em preto ou roxo. A simbologia de morte é explícita neste personagem: em seu próprio nome, em suas vestes que remetem a um esqueleto e na simbologia de ossos, crânios e cruzes.

De acordo com Luiz Edmundo (2003), podiam ser vistas nos carnavais de outrora acompanhadas de um Diabinho e de um “padre”, debochando dos costumes católicos. Em muitos registros coletados foram encontrados grupos de caveirinhas, trajando fantasias similares, como na capa do disco *Carnaval de 1968* (Figura 25). Por outro lado, também podiam ser avistadas sozinhas. Nessas ocasiões, soltavam seu bordão “*Vamos, vamos, vamos comer jamelão?*” no intuito de assustar foliões e arrecadar dinheiro para suas celebrações – dinheiro geralmente armazenado nos pequenos caixões. Uma reportagem do jornal *Quarteirão* (ARTESÃOS..., 2003) sugere uma associação entre o jamelão, o cemitério e a morte, por esse ser um fruto encontrado em cemitérios.

Fonte: À esquerda: *O Malho* (1904a, p.9), à direita: capa do disco *Carnaval de 1968* (Continental)

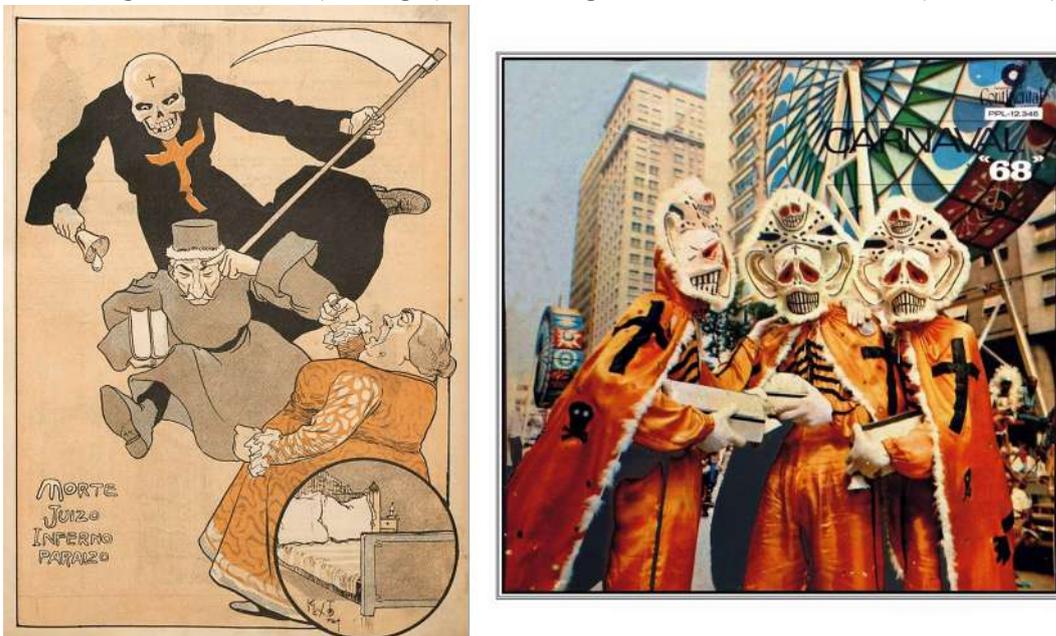


Figura 25 – À esquerda, Caveirinha em caricatura de Calixto Cordeiro; e à direita, grupo de Caveirinhas na capa do disco *Carnaval de 1968*.

Já o **Morceguinho** era descrito por alguns como aterrorizante (DIONÍSIO..., 1988), por outros como cativante e, até mesmo como “romântico” (ARTESÃOS..., 2003). Este personagem podia ser facilmente reconhecido por sua fantasia toda em tons escuros e suas enormes asas de tecido. Simbolismo também presente em sua máscara, a qual contava com uma auréola sugerindo o formato de asas ao lado da cabeça, além de uma escultura acima da cabeça representando uma miniatura de um folião vestindo a mesma fantasia. Questões formais e materiais que serão detalhadas no subcapítulo 3.4.

Esses personagens saíam em bandos e sua brincadeira consistia em abraçar meninas e senhoras com suas asas abertas. E, por conta desse ato de abraçar, eram descritos por alguns como românticos. Uma performance que remete às brincadeiras do Entrudo chocalheiro dos Caretos portugueses descritas por Costa (2015). Assim como o Diabinho e o Carrasco, a Caveirinha e o Morceguinho são personagens que também entraram em decaimento no início do século XX, mas ainda podem ser encontrados registros visuais dessas fantasias em carnavais mais contemporâneos.

Fonte: À esquerda: detalhe da pintura *Baile de Carnaval* (1973) de Aloysio Zaluar, à direita: acervo pessoal de Marcelo Índio



Figura 26 – À esquerda, Caveirinha e Morceguinho pintados por Aloysio Zaluar (1982). À direita, um grupo de brincantes fantasiados de Morceguinho (c. 1940).

Outro mascarado típico dos cordões e carnavais de outrora era o **Velho**. Um tipo de Carão que “vestia calções apertados, casacas com alamares, gravatas (bofe) de renda” (NOS BAILES..., 1959). A denominação Carão (ou Cabeção) se refere a máscaras fechadas que cobrem toda a cabeça do brincante, podendo representar figuras diversas, desde animais como Cavalo, Burro e Onça; a feições antropomórficas, seja na figura do Velho ou do Preto Velho. Máscaras bem distintas das demais encontradas nos festejos cariocas, como será visto ao longo deste subcapítulo.

A fantasia de Velho ainda contava com uma bengala e uma luneta. Sua performance era uma coreografia de *chula*, um sapateado de origem africano, compassado pelas palmas dos foliões. Coreografia que se iniciava com provocações como “*Dança, ó velho, dança!*” (EDMUNDO, 2003, p. 481), e estimulava a competição entre os brincantes em disputas por demonstrações de agilidade ou maestria. Podia ser desempenhada tanto de forma individual, como acompanhado de um **Princez** – personagem que representava uma sátira aos príncipes europeus. Sua fantasia era

composta por uma capa e calções de cetim. Os brincantes cacheavam seus cabelos e colavam pequenos pedaços de papéis coloridos em seus rostos (KOSMOS, 1907).

Fonte: Kosmos (1906, p. 13 e 16, 1907, p. 35)



Figura 27 – Personagens típicos dos cordões cariocas. *Da esquerda para a direita: Zé Pereira, Índio e Velho (caricaturas de Calixto Cordeiro) e Princez (autoria desconhecida).*

Fonte: Kosmos (1906, p.12)



Figura 28 – Um cordão carnavalesco, ilustração de Calixto Cordeiro.

De acordo com Eneida (1957), o Velho vinha à frente dos cordões cantando canções e “fazendo misérias”. Os cordões também contavam com brincantes fantasiados de **Índios**. Vinham junto dos Velhos, com enormes cocares, portando apitos e arco e flechas. Segundo Cunha (2008) essas fantasias eram geralmente utilizadas por capoeiristas com o papel de proteger os estandartes dos cordões. Para cumprir

tal função, alguns escondiam navalhas em suas fantasias ou, até mesmo, utilizavam seus acessórios como instrumento de defesa.

O **Doutor Burro** era um outro tipo de Carão presente nestes festejos. Representava uma chacota aos letrados e intelectuais da época. Além “da máscara impressionante”, na forma de uma enorme cabeça de burro, também contava com uma “vistosa casaca e deitava falação às massas”, geralmente na forma de relinchos ou grunhidos (NOS BAILES..., 1959). Esse personagem é descrito arrastando os pés pelas ruas da cidade, balançando sua cabeça e relinchando – uma performance animalésca (FON-FON!, 1911a, p. 31). A representação do Doutor Burro em algumas revistas ilustradas do início do século XX também estava associada a comentários políticos e sociais ou a deboches, em especial em periódicos como *O Malho* e a *Fon-Fon!*

Fonte: À esquerda: Fon-Fon! (1911a, p.22), à direita: Fon-Fon! (1909, p.20)

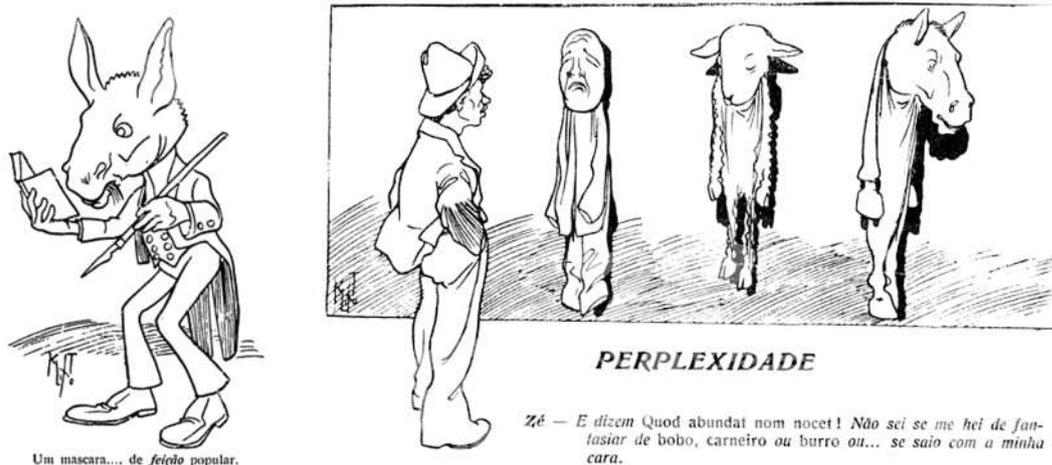


Figura 29 – O Burro em duas caricaturas de Calixto Cordeiro. À esquerda, descrito como “uma máscara de *feição* popular” e à direita, o personagem contempla as opções de se fantasiar de bobo, carneiro, burro ou deixar seu rosto à mostra.

Outro personagem encontrado nos carnavais de outrora era o **Bebê Chorão**. Fantasia adotada por homens imitando crianças e bebês. Carregavam bonecas, mamadeiras e chupetas, além de portarem uma gaita e outros acessórios que remetem à tenra infância, como toucas e um cavalinho de pau. De acordo com Luiz Edmundo (2003), vestiam fraldas “sujas” manchadas de tinta verde ou de tonalidades marrons por cima de macacões infantis. A fralda, contudo, não aparenta ter sido comum a todos aqueles que optavam por essa fantasia, como mostram os registros visuais (charges) encontrados.

Fonte: Fon-Fon! (1911a, p. 29 e p. 31)

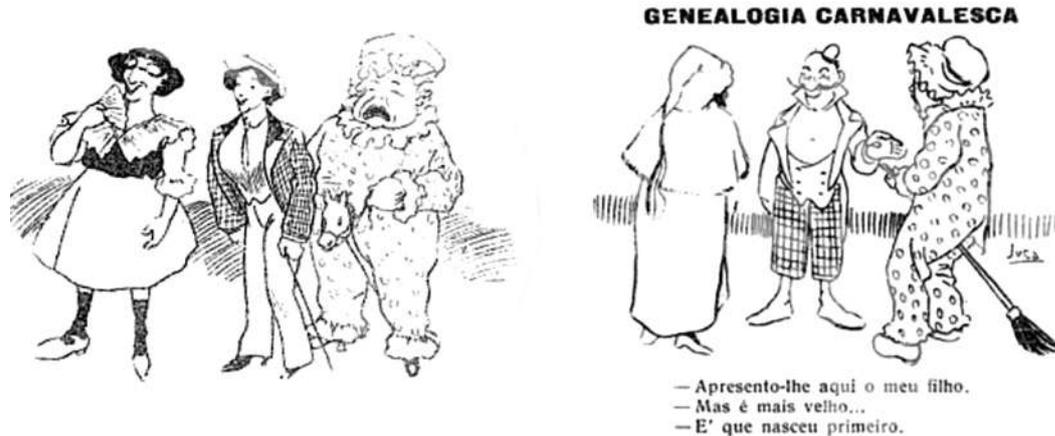


Figura 30 – Charges satirizando a fantasia de Bebê Chorão. À esquerda, dois foliões transvestidos e um Bebê Chorão. À direita, um folião e seu “filho”.

Também há relatos de foliões que saíam às ruas vestidos de **Urso**. Suas vestes eram cobertas de algodão em rama, e eram puxados por uma correntinha por um folião que atuava como seu “domador”. Segundo Luiz Edmundo (*op. cit.*), eram postos a dançar desengonçadamente e, em troca, eram presenteados com níqueis e tostões. Ao longo desta pesquisa, foram mapeadas poucas menções a esta fantasia nos carnavais do Rio de Janeiro, mas não foram encontrados quaisquer registros visuais deste personagem mascarado nos festejos cariocas. O Urso, contudo, figura até hoje como um personagem importante das festividades do Carnaval de Recife (PE). Também conhecida como *La Ursa*, essa brincadeira chegou ao Brasil por influência italiana no século XIX, sendo até hoje, uma tradição do carnaval pernambucano.

Já os foliões que não possuíam dinheiro para comprar fantasias, vestiam-se de **Sujo** ou **Pai João**. Um disfarce de baixo custo: o brincante sujava seu rosto de graxa e vestia um paletó ou uma roupa velha qualquer do avesso. O importante seria manter o anonimato. Para Eneida (1957), o Sujo esteve presente desde os primórdios do carnaval, sendo uma alternativa para aqueles que não poderiam investir em fantasias caras para participar da folia. Para além do personagem, Pai João ou Sujo, também eram comuns blocos de rua denominados “Blocos de sujo”: agrupamentos mais espontâneos de foliões, sem uma organização prévia dos brincantes.

Fonte: Fon-Fon! (1909a, p. 32)



Zó Povo – Se eu tivesse a vida mais folgada, talvez, comprasse uma roupa de diabinho.
Mas que querem! O dinheiro não chega e eu só pude conseguir esta phantasia de Pae João.
Nem por isto, hei de me divertir menos.

Figura 31 – “Pae João”, caricatura de Calixto Cordeiro.

Luís Edmundo (2003) também menciona a presença de **Dominós** nos carnavais de outrora. Mascarados de origem francesa, caracterizados por seu capuz e por seu ar misterioso. Sua aparição nos festejos cariocas se dava sobretudo como uma evocação da tradição europeia do século XVIII. Os Dominós, inclusive, se tornaram personagens extremamente populares a partir das proibições da fantasia de Diabinho, como será visto mais adiante neste capítulo.

De acordo com Carlos Drummond de Andrade (1957), esta fantasia era originalmente uma roupa de padre utilizada nos invernos europeus: uma “espécie de capa talar, com capuz, que os religiosos colocavam por cima da sobrepeliz, assim se resguardando do frio, em igrejas mal aquecidas”. O traje era composto por um tecido comprido e pesado, uma capa e um capuz. Disfarce extremamente quente para ser utilizado durante um dos meses mais quentes do verão carioca – um “forno siderúrgico”, como relata o cronista. Por outro lado, em uma matéria publicada no jornal *O Globo* (NOS BAILES..., 1959), o Dominó é descrito como uma “fantasia simples, sem preocupações de elegância e, em consequência, muito cômoda”, sendo composta apenas por um camisolão e uma máscara de pano. A diferença nestas descrições pode estar relacionada à existência de dois tipos de Dominó, como explicado por Eneida (1957): um mais luxuoso encontrado nos bailes e nos corsos, e

um encontrado nos carnavais de rua – uma versão mais simples da fantasia, feita em “qualquer fazenda lisa”.

Fonte: O Tico-Tico (1920, p. 16)



Figura 32 – *Spread* da revista infantil *O Tico-tico*. Dentre os personagens escolhidos como fantasias carnavalescas estão o Dominó, o Pierrôt, o Arlequim e o *Clown* – mascarados de origem europeia.

Além dos Dominós, outros personagens introduzidos nos carnavais cariocas por influência europeia se tornaram bastante comuns nas folias de rua e, em especial, nos bailes de máscaras. É o caso dos *Chicards*, fantasias de origem igualmente francesa. Um personagem típico dos carnavais franceses do século XIX, caracterizado por danças grotescas. A introdução dos *Chicards* nos festejos e bailes do Rio de Janeiro é atribuída à sociedade *Bohemia*, composta pelos “mais elegantes leões” de seu tempo (KOSMOS, 1907, p. 35).

Fonte: À esquerda: A Vida Fluminense (1868, p. 6), ao centro: Kosmos (1907, p. 35), à direita: ilustração de Paul Gavarni (c. 1840)



Figura 33 – Diversas representações do *Chicard*.

Personagens da *Commedia dell'Arte* como o **Arlequim**, o **Pierrô** e a **Colombina** fizeram similar sucesso nos carnavais de outrora do Rio de Janeiro, principalmente nos bailes de máscaras. O trágico trio romântico foi prontamente incorporado à folia carioca, figurando como tema de marchinhas de carnaval e desfiles de Escolas de Samba. Também foram vastamente utilizados como ícones carnavalescos nas revistas ilustradas da primeira metade do século XX e como sinônimo de requinte e luxo em propagandas do mesmo período. Como por exemplo os anúncios da Casa Colombo e do magazine Parc Royal para a compra de fantasias durante o período do Carnaval (cf. CARETA, 1917a, 1919, 1921; FON-FON!, 1916a, 1916b, 1919). Ou então, propagandas de bebidas, como a cerveja Cascatinha (cf. FON-FON!, 1915) e a água mineral Salutaris (cf. FON-FON!, 1911).

Luiz Edmundo (2003) traz um destaque especial para o Pierrô. Descreve-o como uma figura triste, “descolombinada” e melancólica no contexto carioca, capaz de fazer o próprio Momo chorar. A partir das fotografias de bailes de máscaras e de folias de rua veiculadas em periódicos do início do século XX, é possível atestar o apreço dos brincantes por esta fantasia – muitos eram os foliões vestidos como Pierrôs, ou como sua variante feminina, a Pierrette. Diferentemente da Colombina e do Arlequim, o Pierrô é um mascarado de nome francês.

O disfarce do Pierrô, assim como o da Pierrette, consistia em um largo macacão adornado de uma gola franzida, pompons e uma touca preta. A fantasia da Colombina era bem similar, mas ao invés de um macacão, usava um vestido todo branco com pompons pretos. Já o Arlequim poderia ser reconhecido pelos losangos

coloridos estampados em sua roupa. Geralmente, os brincantes pintavam o rosto de branco, com detalhes mais escuros na região dos olhos e da boca, mas também poderiam utilizar máscaras no lugar da maquiagem.

Fonte: À esquerda: Para Todos (1927, primeira capa), à direita: Careta (1917a, p. 24)



Figura 34 – À esquerda, Arlequim, Colombina e Pierrô em capa da revista Para Todos (1927). À direita, Pierrô e Pierrette em anúncio do magazine Parc Royal.

Fonte: À esquerda: Careta (1915a, p. 7), ao centro: Careta (1917b, p. 24), à direita: Careta (1915b, p. 30)



Figura 35 – O Arlequim em duas ilustrações de J. Carlos e, ao centro, foliões fantasiados de Pierrô no desfile do Corso em 1917.

Somam-se a esses personagens os **Clowns** (Palhaços), popularmente conhecidos como Clóvis – nomenclatura que, posteriormente, passou a ser utilizada para

designar os Bate-Bolas. O Clóvis é descrito na edição de 25 de fevereiro de 1911 da revista *Fon-Fon!* como a representação do espírito carnavalesco popular, sendo apontado como a fantasia dominante dos carnavais da década de 1910. De acordo com a revista, o Clóvis seria uma referência à figura gaiata dos palhaços ingleses.

Seu disfarce consistia em um largo macacão, que poderia ser encontrado em “todos os feitios, de todas as cores e de todos os preços” (FON-FON!, 1911a, p. 22). Os registros coletados apontam tanto para o uso de máscaras, em formato de venda, ou então para a utilização de maquiagem similar à dos personagens da *Commedia dell’Arte*. Isto é, o rosto pintado de branco, com detalhes mais escuros próximos à região dos olhos, da boca ou nas bochechas.

Fonte: À esquerda: acervo pessoal de Marcelo Índio, à direita: Careta (1917b, p. 27)

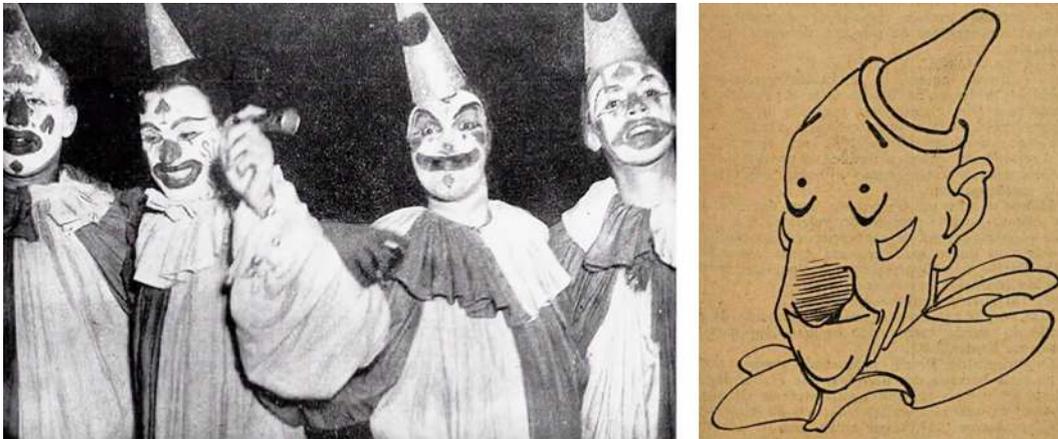


Figura 36 – À esquerda, foliões fantasiados de Palhaço e à direita, caricatura de um Palhaço.

Já os **Bate-Bolas** são figuras posteriores a grande parte dos mascarados descritos acima. Seu surgimento data das décadas de 1930/1940. Originalmente, sua fantasia possuía aspectos similares às de Palhaços, por isso também eram chamados de Clóvis. Como descrito no capítulo anterior, sua brincadeira, em sua origem, tinha como objetivo impor o medo, correndo atrás das pessoas e ameaçando-as com suas bexigas de boi. Sua motivação era assustar os foliões, sendo uma representação teatral do mal. Um rito de encenação que transformava pessoas em personagens anônimos, zombeteiros e dissimulados.

Aspectos que foram se fragmentando nas manifestações atuais, na medida em que suas ações nos carnavais contemporâneos poucos nos dizem a respeito de suas motivações já que não possuem um papel sequencial específico dentro das brincadeiras carnavalescas. Com o crescimento do caráter expositivo, o rito do anonimato e da função de assustar perderam sua potência. Tensões criadas como uma forma de sobrevivência destes personagens.

Fonte: À esquerda: pintura *O Clóvis vem aí!* (1978) de Aloysio Zaluar, à direita: acervo do Laboratório DHIS



Figura 37 – À esquerda, Bate-Bolas pintados por Aloysio Zaluar (1978). À direita, Bate-Bolas no estilo Sombrinha e Bexiga fotografados na Cinelândia, Rio de Janeiro (2017).

As ressalvas, inseguranças e questionamentos quanto às **relações de alteridade e anonimato** se fizeram presentes na história do Carnaval do Rio de Janeiro desde meados do século XIX, época na qual se iniciou uma movimentação por parte da elite letrada com o intuito de banir brincadeiras como os jogos de Entrudo, as guerras às cartolas e diminuir a presença de mascarados anônimos nas ruas da então capital federal. O que veio a estimular o surgimento de outras formas de brincar o carnaval, como os primeiros bailes a fantasia (*bals masqués*) instituídos e realizados por volta de 1844 no Teatro São Januário (cf. NOS BAILES..., 1959). Uma nova lógica de organização do espaço carnavalesco, restrito a espaços físicos privados. O que transformou a estrutura aberta até então vigente nos jogos de Entrudo em uma organização espacial mais seletiva, reunindo apenas foliões seletos, como descreve DaMatta (1997). Ademais, os bailes a fantasia e as brincadeiras de foliões mascarados propiciaram um novo tipo de ocupação noturna das ruas cariocas, considerada até então como um espaço notívago frequentado por tipos sociais malvistas pela elite da época (CUNHA, 2008).

No ano de 1855 surgiu o *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, organizado por um grupo de intelectuais com a proposta de ocupar as ruas da cidade do Rio de Janeiro com uma folia mais “civilizada”, de forma a substituir o “populacho” de manifestações como os bailes públicos, cordões, blocos de sujo e mascarados fantasiados de Velho, Índio ou Pai João (CUNHA, *id.*). Como Cunha destaca, a

partir deste momento iniciou-se um embate entre o “velho” Entrudo e o “novo” Carnaval nos jornais e textos de intelectuais da época. Para alguns, os desfiles das Grandes Sociedades Carnavalescas – dentre elas o *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, os *Tenentes do Diabo*, o *Clube dos Democráticos* e o *Clube dos Fenianos* – representavam um projeto de transformação dos festejos carnavalescos. Já para outros, a pompa, a ostentação e o descolamento de temas populares dificultariam a manutenção de desfiles tão luxuosos como os das Sociedades.

Fonte: O Mequetrefe (1885, p. 4)

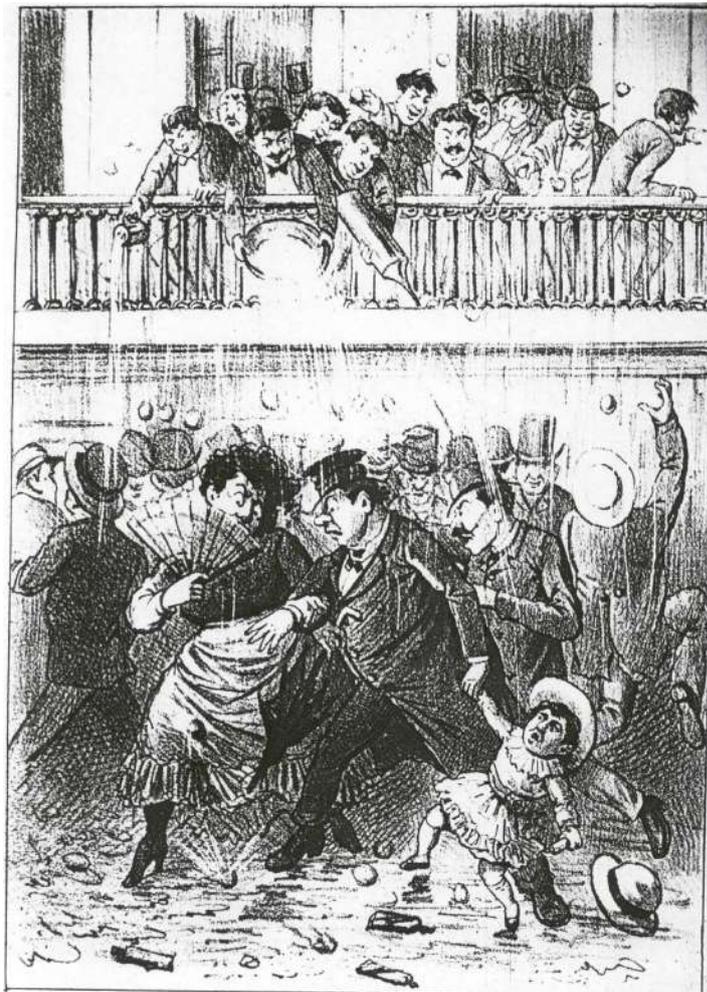


Figura 38 – *Episódio do Entrudo de 1885.*

Estes embates entre Entrudo e Carnaval se estenderam até o início do século XX, estando presentes no discurso editorial de revistas da época na forma de textos enaltecendo os préstitos como a forma legítima de celebrar os carnavais e de imagens vinculando mascarados populares dos festejos de rua ao atraso, desleixo e barbárie. Caricaturas e ilustrações como a Figura 38 contribuíram para a associação

das brincadeiras de Entrudo com o caos e a sujeira ao representar transeuntes infelizes, incomodados e indignados em meio a um cenário de desordem e bagunça.

As descrições das brincadeiras carnavalescas nas revistas ilustradas do início do século XX, que eram feitas com charges representando mascarados típicos dos carnavais de rua, como o Diabinho, o Pai João, o Índio e o Velho, cedeu lugar, aos poucos, a colunas sociais compostas de fotografias de préstitos das Grandes Sociedades Carnavalescas e de membros da alta sociedade em bailes de máscaras luxuosos. Soma-se aos discursos das publicações da época, os esforços do próprio Estado em modernizar o Carnaval nos moldes europeus: eram os anos da *Belle Époque* brasileira, um projeto artístico, cultural, arquitetônico e tecnológico de transformação urbana no modelo francês. É época em que foi feita a reforma Pereira Passos (1903-1906) no Rio de Janeiro, marco que contribuiu para a reorganização espacial e social da cidade.

De fato, muitos brincantes aproveitavam seu anonimato para pregar peças ou assustar os foliões sem serem descobertos. Como Guimaraens (1985) descreve, o anonimato não se dava apenas pelo uso de máscaras, mas também pelas luvas, meias e roupas largas que dificultavam o reconhecimento de sua verdadeira identidade. A frase “*você me conhece?*”, proferida com a voz em falsete, era o estopim para o início dos trotes.

Em seu livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Luiz Edmundo (2003) relata o anonimato como possibilidade de exposição pública de traições ou dívidas de pessoas célebres. O cronista menciona, inclusive, a participação de intelectuais e literatos da época como brincantes anônimos, prontos a pregar peças em seus colegas. Como no episódio em que o artista Rafael Bordalo Pinheiro, fantasiado de Dominó, tentou pregar uma peça em Machado de Assis, mas foi descoberto por enunciar “*você conhece-me?*” (*id.*, p. 483-484). Pederneiras (1935) também brinca com a questão do anonimato e da falha em ocultar a identidade em sua charge *O desastre do Brederódes* (Figura 39). Mesmo fantasiado e mascarado, disfarçando até mesmo o seu andar, Brederódes é reconhecido por todos por conta de uma troça de seu amigo, não conseguindo manter o seu incógnito.

Estas descrições confirmam o caráter zombeteiro das brincadeiras de carnaval da época, e a função do anonimato como permissão para comportamentos, como debochar, assustar ou ridicularizar, sem sofrer as consequências de seus atos. Outras narrativas também apontam o anonimato como uma permissão para se vingar de

alguém ou, até mesmo, de paquerar sem ser descoberto (CABALLERO, 1977, 1980; RAMALHO, 1977). Assim, verifica-se, nesse momento, a ocultação de identidade como uma função primária para o uso da máscara, sendo o personagem e suas brincadeiras uma escolha do brincante para reforçar e tentar manter o seu anonimato.

Fonte: Pederneiras (1935, p. 88)



Figura 39 – *O desastre do Brederódes*, charge de Raul Pederneiras.

Com o crescente medo dos mascarados por parte da elite carioca, as perseguições a determinadas fantasias se deram tanto na imprensa como em intervenções de autoridades. Cunha (2008) descreve a proibição, em 1908, da fantasia de Índio pelo então chefe da polícia do Rio de Janeiro, Sr. Alfredo Pinto. Medida aprovada por parte da imprensa da época, mas também satirizada e questionada em muitas charges. Cunha considera que a proibição desta fantasia possa ter se dado por conta de sua presença nos cordões carnavalescos, uma vez que eram utilizadas por capoei-

ristas com a função proteger os estandartes, assegurando o prêmio e, por consequência, a confecção de estandartes maiores e mais luxuosos para aquele cordão no ano seguinte. Ademais, pode-se mencionar os conflitos entre indígenas e a elite branca brasileira, sendo uma época de grandes tensões sociais e religiosas com os povos nativos. Fator que pode ter contribuído para a proibição desta fantasia nos carnavais de rua.

Fonte: Careta (1909, p. 6)



Figura 40 – Pierrô chutando um brincante fantasiado de índio: alegoria às proibições determinadas pelo então chefe da polícia carioca.

Nos anos seguintes, a fantasia de Diabinho se tornou o alvo das perseguições, uma vez que sua imagem passou a ser associada com insegurança e temor. Em um artigo publicado em 1911, no número de carnaval da Revista *Fon-Fon!*, um jornalista de pseudônimo DIP narra em tom nostálgico suas memórias de infância, lembrando suas experiências com a fantasia de Diabinho no carnaval de 1867. Seu discurso é construído a partir de um tom moralista, defendendo que “brincadeira é de criança – gente taluda não caçôa”, para então concluir que o personagem havia

sido desmoralizado, sendo agora vestido por assassinos, “gentalhas”, “embrutecidos dos vícios”, dentre outros tipos sociais a quem ele descreve em tom preconceituoso. Mesmo perante as proibições ao uso da fantasia de Diabinho (ou Diabolina) nos carnavais de rua, Cunha destaca que, em 1911, o grupo *Ameno Resedá* foi convidado a se apresentar para o então presidente Hermes da Fonseca. Apresentação que tinha como enredo “A corte de Belzebu”, com um elenco cujas fantasias faziam referência a uma pluralidade de demônios e diabinhos.

As constantes associações dos mascarados com facínoras e ladrões, e com denúncias de violência durante o período carnavalesco contribuíram a longo prazo para o desaparecimento, ou afastamento de muitos destes mascarados dos Carnavais das regiões centrais da cidade. Desde 1909, a *Fon-Fon!* passou a veicular charges representando personagens como o Velho, a Caveira, o Burro e o Pai João como meras lembranças de um carnaval que a elite buscava eliminar. Vindo a descrevê-los como figuras extintas em 1911. Além de imagens como a Figura 40, em que um elegante Pierrô expulsa um brincante fantasiado de Índio da folia.

São perceptíveis os esforços por parte da mídia da época em apagar o carnaval popular de rua em prol de um projeto ideológico de modernização nos moldes eurocêntricos. Para tal, promoveram a adoção de fantasias de inspiração europeia, como a de Dominó, personagem que passou a fazer sucesso entre os foliões, levando a uma homogeneidade de fantasias no Carnaval de 1912 (FON-FON!, 1912). Posteriormente, também estimularam a substituição destes temas por fantasias exóticas de luxo, confeccionadas com materiais caros, tais como cristal, fios de pavão, seda, crepe chinês e tafetá (FON-FON!, 1916).

As associações das brincadeiras de mascarados populares com a violência se mantêm até os dias atuais, sendo a abordagem mais frequente dada a essas manifestações mascaradas pela mídia de massa (CABALLERO, 1977, 1980; RAMALHO, 1977; OS CLÓVIS..., 1977; PÉRCIA, 1978; MULTA PARA..., 1989; MAXX, 2019, 2021). De fato, como Guimarães (1978) descreve, com o passar do tempo a aceitação do anonimato do mascarado passou a depender de uma certa confiança no brincante. “Hoje, a gente carece conhecer primeiro com quem brinca, para não se expor a riscos incalculáveis” (ANDRADE, 1957). Por mais que não se saiba quem é aquele detrás do disfarce, a crença de que faça parte da comunidade ou da vizinhança trás uma sensação de segurança para sua presença, relativizando de certa forma o seu anonimato. O costume com a brincadeira também contribui

para sua aceitação local, como relatado na matéria de Ramalho (1977) no Jornal *O Dia*: “Aqui no Méier, ninguém se zanga com os estouvados foliões pois era uma pagodeira carioca...”.

Para além das proibições do anonimato nas brincadeiras de carnaval, o crescimento do viés competitivo entre as turmas de Bate-Bolas, estimulado pela criação dos concursos de fantasia nos anos 1980, colaborou para ressignificação do papel das máscaras nos carnavais mais contemporâneos. Como mencionado no capítulo anterior, elas deixaram de ter como função primária ocultar a identidade do brincante, figurando muito mais como um adereço ornado, que muitas vezes é retirado logo após uma exposição inicial da fantasia, para que todos possam fotografar e ter conhecimento de quem é o brincante.

As tensões de aceitação local do anonimato também podem ter contribuído para o deslocamento das brincadeiras de foliões mascarados para áreas periféricas da cidade como forma de preservação dessas manifestações. Muitos dos personagens que se mantiveram presentes ao longo dos carnavais do século XX e que ainda podem ser vistos nos festejos contemporâneos são encontrados em sua maioria na periferia do Rio, em bairros das Zonas Norte e Oeste da cidade. Região comumente referida como “subúrbio carioca”.

As contribuições de Fernandes (2011) quanto ao rapto ideológico da categoria subúrbio na cidade do Rio de Janeiro oferecem pistas para a compreensão do contexto de preservação e/ou transformação de muitos dos “mascarados de originalidade”, como também de seu afastamento dos festejos de carnaval das áreas centrais do Rio de Janeiro. Entendendo-se por rapto ideológico, uma “mudança brusca e drástica do significado de categorias e conceitos” (*id.*, p. 16), os quais têm seus atributos originais distorcidos, descolados de seu contexto original e substituídos por novos e estranhos à sua essência. Uma ressemantização de termos por conta de discursos ideológicos.

De acordo com Fernandes, até o final do século XIX, no contexto carioca, a palavra subúrbio era utilizada em seu sentido mais usual: um espaço definido por sua posição afastada em relação à cidade; um sinônimo de arrabalde. Era uma área que englobava locais de lazer para afortunados e membros da Corte portuguesa, tal como Santa Cruz, região de descanso de D. Pedro I. Guimaraens (1986) sugere, inclusive, uma relação da presença da Corte na região de Santa Cruz neste período com a permanência de fantasias com temáticas que remetem à época do Império

nesta localidade, tais como Diabinhos, Morcegos e Caveiras. Santa Cruz também figurou como um polo carnavalesco carioca no início do século XX, tendo sua era de ouro por volta das décadas de 1920 e 1930 (GUIMARAENS, 1986).

Fernandes (*op. cit.*) atribui a origem do conceito carioca de subúrbio às reformas urbanas da primeira metade do século XX. Época em que prevalecia uma atmosfera política e ideológica que visava modernizações arquitetônicas, sociais e culturais, tendo como exemplo as proibições de certas fantasias e brincadeiras de carnaval. Neste período, foi realizada a reforma Pereira Passos (1903-1906) que, inspirada nas transformações urbanas executadas pelo Barão de Haussmann em Paris (1853-1869), reordenou a capital carioca nos moldes capitalistas da época. A partir dessa reforma, a categoria subúrbio, no contexto carioca, se tornou um espaço idealizado como lugar do proletariado e das indústrias: um ambiente de atividades rejeitadas pela cidade. Região que, pelo afastamento da elite carioca, pode ter se tornado propícia para a manutenção de certas brincadeiras e práticas carnavalescas agora condenadas pelo projeto ideológico de modernização cultural nos moldes eurocêntricos.

Os embates ideológicos e perseguições a determinadas práticas carnavalescas também contribuíram para evidenciar **questões de periodicidade e perenidade** nos mascarados populares dos Carnavais do Rio de Janeiro. Reforçando a imagem do carnaval como uma crônica ágil e fluída, em que personagens e brincadeiras desaparecem com o tempo, outros novos aparecem, e, ainda outros, permanecem, se modificando e se adaptando a seu contexto. Os embates entre Carnaval e Entrudo na mídia do final do século XIX e início do século XX demonstram a persistência da manutenção de tradições populares nos carnavais de rua. Como Cunha (2008) relata, campanhas de saúde, artigos, charges e até mesmo proibições por parte da polícia não foram suficientes para acabar de imediato com essas brincadeiras. Levando mais de meio século até sua última menção por parte da imprensa. Mesmo dado como vencido, morto e até mesmo extinto, o Entrudo continuou a ser brincado até a primeira metade do século XX na capital carioca. Sendo mantido, até hoje, em algumas partes do Brasil, como em Arraias, no Tocantins.

Para além das perseguições a tradições populares dos carnavais de rua, alguns discursos midiáticos apresentam os festejos de outrora em um ar nostálgico, recordando das celebrações de décadas anteriores como festas idílicas. Um exemplo é a forma como Luiz Edmundo (2003) descreve os carnavais logo após a Guerra do

Paraguai e durante os últimos anos da monarquia: festejos particularmente brilhantes e que “em matéria de fantasias e máscaras, [...] os anos 1901, 2, e 3, foram e ficarão sem rivais no Brasil” (p. 479). Narrativas como o depoimento cedido ao jornal *O Dia* (RAMALHO, 1977) destacam, similarmente, o luxo e a animação desses festejos do início do século XX: “E olhe, os de antigamente sim. Aquilo é que era alegria! – Alegria diferente, quase infantil! A gente ficava na porta ou nas esquinas, para correr dos mascarados...”.

Essas descrições também apontam para as transformações dos festejos de Carnaval em certas localidades do Rio de Janeiro. Seja o desaparecimento de certos personagens, a disseminação de outros, ou até mesmo alterações na forma de brincar. Por exemplo, no caso dos Bate-Bolas, a criação dos concursos de fantasia em 1980 pelo comerciante Seu Magalhães contribuiu não apenas para uma modificação no brincar e nas fantasias, que foram se tornando mais luxuosas e elaboradas, como também trouxeram grande visibilidade para os Bate-Bolas.

Como descrito por Marcelo Índio, em depoimento para o projeto *Motirô* (2020), as fotos dos concursos, expostas na loja do Sr. Magalhães em Marechal Hermes, conseguiram divulgar esse personagem para o todo o Rio de Janeiro. Se por um lado, esta ação contribuiu para um aumento de brincantes fantasiados de Bate-Bolas nos carnavais cariocas; por outro lado, esta mesma época, foi marcada por uma diminuição crescente das máscaras de *papel machê* pelas pequenas indústrias artesanais. Fábricas situadas em sua maioria no fundo de quintal de alguns artesãos (GUIMARAENS, 1986).

Outro ponto a ser mencionado quanto às questões de perenidade e periodicidade presentes ao longo da história do Carnaval carioca é com relação ao tempo de uso das fantasias. Disfarces que são utilizados durante os dias de folia, e perdem sua função no restante do ano. Situação satirizada em uma charge (Figura 41) veiculada na edição de 29 de janeiro de 1921 da revista *Careta*. A tradição de preservação de vestes e máscaras está presente nos ritos de alguns mascarados, como no caso dos Caretos portugueses, em que Costa (2015) descreve uma transmissão dos disfarces de geração em geração. Contudo, nos carnavais contemporâneos do Rio de Janeiro, as fantasias adquirem um caráter muito mais efêmero, em especial no caso das turmas de Bate-Bolas.

Fonte: Careta (1921, p. 15)

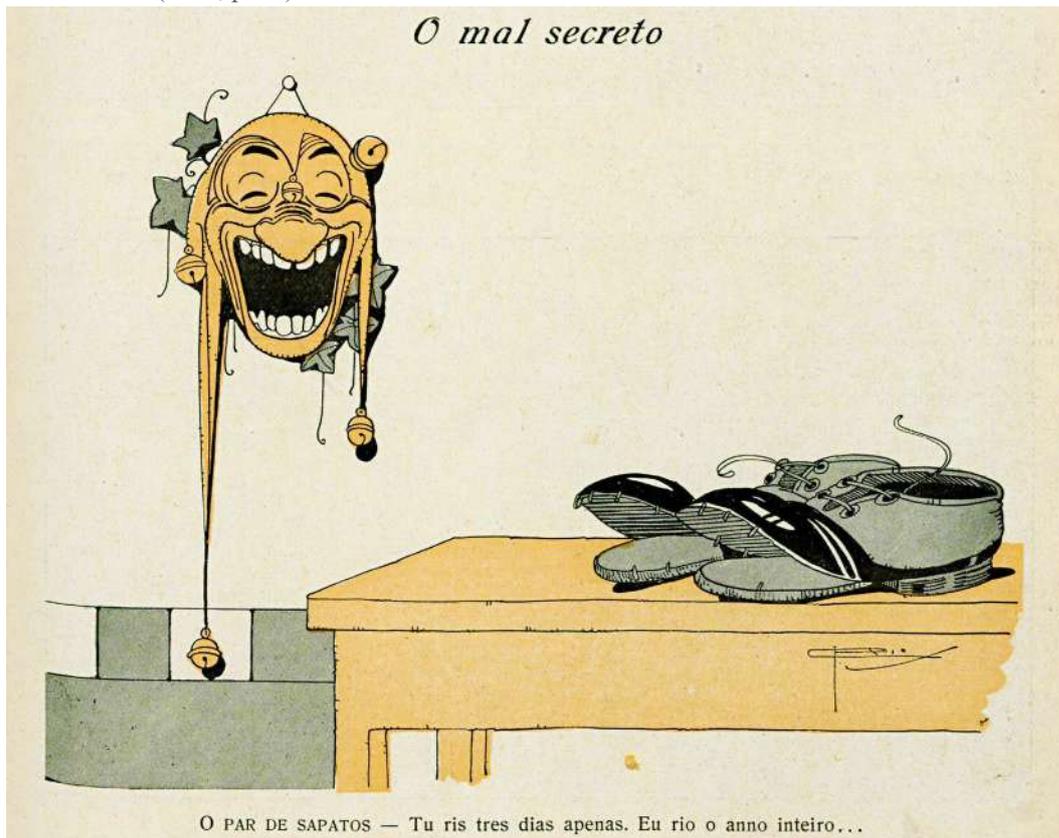


Figura 41 – A perenidade dos dias de folia.

De fato, as disputas entre essas turmas impulsionam a constante alteração de fantasias. Por conta da competitividade, a cada ano, os grupos tentam se reinventar, trazendo mais ostentação para suas indumentárias e acessórios. Soma-se à busca por originalidade e inovação o fato de que são roupas pesadas e abafadas para serem usadas durante o verão carioca. Por isso, grande parte é descartada ao final da festa. E por serem compostas por um aglomerado de peças e elementos que não conseguem ser reutilizados, se tornam um produto com ciclo de vida muito curto: embora demandem quase um ano para serem confeccionadas, seu uso se restringe a poucos dias de fevereiro ou março.

As fantasias encapsulam e representam o tema escolhido naquele ano por cada turma de Bate-Bola. Temas que refletem o universo simbólico em que esses brincantes se inserem. Com o passar dos anos, os Bate-Bolas passaram a absorver em suas identidades elementos oriundos das indústrias culturais, situando-se, assim, no entrecruzamento entre cultura popular e o massificado. Reforçando aquilo que Martín-Barbero (2002) e Canclini (1983) apontam como uma dificuldade em de-

sassociar um do outro nos estudos de cultura popular, em especial na América Latina. Afinal, nem a cultura hegemônica nem a popular existem isoladamente em um vácuo, elas se entrecruzam, mesmo sem equidade.

A partir dos registros fotográficos externos feitos por membros do Laboratório Dhis durante o carnaval, no período entre 2017 e 2020, é possível constatar a forte presença de personagens das mídias de massa nas roupas e identidades de grande parte das turmas de Bate-Bolas cariocas. Foram encontradas fantasias fazendo referência a heróis de histórias em quadrinho, personagens de desenhos animados, de videogames, de filmes e até mesmo de *animes*. Figuras comumente presentes em produtos licenciados e que são incorporadas e reinventadas pelos brincantes de acordo com sua realidade (PEREIRA & FERREIRA, 2012). Outra temática também presente nas fantasias de turmas de Bate-Bolas contemporâneas são homenagens a pessoas célebres, apresentadores de televisão, artistas ou escritores.

Fonte: Acervo do Laboratório DHIS



Figura 42 – Registro de algumas turmas de Bate-Bolas cujas fantasias homenageiam personalidades como Ayrton Senna, Faustão, Sílvio Santos, Chacrinha, Santos Dumont e Marilyn Monroe.

Fonte: Acervo do Laboratório DHIS



Figura 43 – Registro de algumas turmas de Bate-Bolas cujas fantasias referenciam personagens de desenhos infantis, animes e heróis de histórias em quadrinho.

Da mesma forma em que a cultura popular, para Canclini, figura como uma forma de “ressemantização” das mensagens dos meios de massa pelos setores sociais que ele descreve como subalternos; a linguagem dos meios de massa também é de certa forma influenciada pela cultura popular visando se manter relevante a essa esfera social. Contudo, Brittos e Gastaldo (2006) ressaltam que ao incorporar o popular e retorná-lo ao conjunto social, ele não volta intocado, mas sim impregnado

de referências capitalistas. Os receptores têm poder para questionar, criticar e até mesmo ir de encontro ao discurso das mídias. A questão é a diferença de forças que cada um desses eixos possui.

Tomando como exemplo o caso das manifestações contemporâneas de Bate-Bolas, não há como afirmar que a apropriação simbólica e criativa de figuras da cultura de massa pelas turmas seja uma mera submissão à cultura hegemônica. Contudo, esse entrecruzamento deve ser problematizado, uma vez que muitos desses personagens e dessas figuras que aparecem em suas fantasias fazem parte de um discurso massificado e amplamente disponível nas mídias hegemônicas. Sendo também importante ressaltar o pouco espaço que os Bate-Bolas possuem nessas mídias, além de serem geralmente associados à temática da violência.

Fica evidente como, mesmo sendo feitas de forma aparentemente livre e sem pauta, as escolhas de temas para as turmas de Bate-Bola são transpassadas e impactadas pela lógica midiática que perpassa o seu cotidiano e todas as suas ações. O que reforça a dificuldade de se estudar a cultura popular como um fenômeno isolado, em especial dentro da lógica capitalista, como apontado por Canclini (1983) e Martín-Barbero (2002). Assim, o exemplo dos Bate-Bolas do Rio de Janeiro ilustra a necessidade de se estudar a cultura popular a partir de seu contexto histórico e de suas relações simbólicas e econômicas com a cultura hegemônica, evidenciando como a materialidade têm potência para oferecer pistas do contexto e dos fluxos em que se insere. Mesmo utilizando elementos das mídias de massa estampados em suas fantasias, os Bate-Bolas continuam possuindo um forte caráter popular por conta de seus meios de fabricação de fantasias e das práticas que suscitam.

Ainda com relação às temáticas de fantasias, vários são os mascarados cariocas que possuem em suas vestimentas elementos que fazem alusão a uma simbologia de “oposição vida-morte”, como descrito por Guimaraens (1985). Símbolos como caveiras, cruces (muitas vezes invertidas), chifres e dentes afiados que se repetem em vários personagens. A associação com a morte se dá, até mesmo, pelos próprios personagens: o Diabo com suas feições macabras; o Carrasco com seu olhar misterioso; a Caveira com seu caixão, sua foice e os convites para visitar o cemitério; os Bate-Bolas que têm estampado em suas máscaras cruces invertidas ou a palavra “quilingue” (uma corruptela de *killling*, que pode ser traduzido do inglês como *matando*); além da Bruxa e do Morcego, criaturas que povoam o imaginário popular de contos terror. Por outro lado, alguns desses mascarados também portam

elementos que referenciam a tenra idade, como bichos de pelúcia, chupetas e personagens de desenhos infantis.

Somam-se a esses personagens o Velho, a Velha e o Bebê Chorão, reforçando o caráter lúdico dessas representações que brincam com os limites da vida de forma jovial. Figuram, assim, como uma celebração jocosa da vida, podendo ser associados com o princípio do “baixo corporal”. Assemelham-se ao grotesco popular medieval, um grotesco descrito por Bakhtin (1987) como “primaveril, matinal e auroreal por excelência” (*id.*, p. 36). A temática de morte e (re)nascimento possui uma relação intrínseca com a natureza do Carnaval, estando presente desde os festejos da antiguidade, como nas *Dionísias* e *Saturnais*. Se por um lado, a alusão à morte nos faz lembrar de nossa condição carnal e finita, o princípio do gozo carnavalesco celebra essa condição e seu potencial de renovação.

Fonte: À esquerda: Careta (1914, p. 15) e à direita: O Malho (1903a, p. 9)



Figura 44 – Quarta-feira de Cinzas: o luto pelo fim da folia.

Enquanto nos festejos da antiguidade a entrada no novo ciclo (começo da primavera) era marcada por ritos de expurgo, como a queima ritualística de objetos; nas comemorações carnavalescas contemporâneas, a Quarta-feira de Cinzas lembra essa anulação dos rastros dos dias de folia, demarcando a volta aos papéis sociais usuais. Marco muitas vezes representado como um dia de luto para os foliões (Figura 44). Da mesma forma em que o princípio de transformação está presente nos

ritos de passagem únicos, como na passagem da infância para a juventude ou da vida adulta para a velhice, a simbologia da morte também é frequente em ritos de passagem coletivos. Por serem ciclos anuais, englobando uma circularidade tanto social como individual, o seu término ainda é sentido, embora de maneira diferente.

Além de fazerem alusão a questão da perenidade, personagens como o Diabinho e a Caveirinha evidenciam em suas brincadeiras **aproximações com o sagrado e o profano**. Como descrito por Luiz Edmundo (2003), era comum avistar trios compostos por um Diabinho, uma Caveirinha e um folião fantasiado de Padre nos carnavais de outrora. Uma zombaria aos costumes católicos. O cronista também questiona a popularidade da fantasia Diabinho em um país tão católico como o Brasil do final do século XIX e início do século XX, no qual ainda era comum avistar procissões religiosas nas ruas. Era uma vestimenta escolhida, em geral, pelas “boas mães de família, devotas do Coração de Jesus” que

não querem saber de outra fantasia para seus filhos, que se divertem aos pinotes, [...] mostrando com brejeirice e garbo, além de outros atributos dos filhos do Inferno, longas caudas de algodão em rama, enrodilhadas na cintura (EDMUNDO, p. 480).

Além das crianças, esse disfarce também era comumente escolhido pelos “cavaleiros carolas, [...] grandes devoradores de hóstias e de missas, que se exibem vestidos a Mefisto” (*id.*). Ademais, Luiz Edmundo menciona alguns episódios em que foliões fantasiados de Diabo invadiam as igrejas aos saltos e berros, zombando dos sacristãos. Brincadeiras que causavam grande desagrado em representantes da Igreja Católica do período, como o arcebispo do Rio de Janeiro. Essas invasões a igrejas remetem, de certa forma, às festas dos santos medievais descritas por Costa (2015). Festejos cristãos organizados por confrarias ou mordomos em algumas províncias portuguesas. Nestes ritos, os mascarados figuravam como uma contrapartida demoníaca para as liturgias, podendo ter como parte de sua performance a interrupção de missas.

Essas descrições corroboram as inversões e transgressões de papéis durante o período do Carnaval, as quais adentram até mesmo no campo da fé individual do brincante. Nos carnavais de rua contemporâneos, a relação entre fé e brincadeira pode ser vista nos Bate-Bolas, em especial no sincretismo religioso dos participantes e de seus ritos nas saídas de turma. Essa relação também pode ser vista nos temas das fantasias das turmas e nos elementos presentes em vestes, máscaras e acessórios, que por vezes homenageiam santos protetores, como por exemplo São Jorge e

Nossa Senhora Aparecida, temas bíblicos ou iconografias religiosas. As referências ao sagrado também estão presentes nos desfiles de Escola de Samba, como em homenagens a orixás e a figuras importantes de religiões de matriz africana.

Fonte: Acervo do Laboratório DHIS



Figura 45 – Registro de algumas turmas de Bate-Bolas cujas fantasias fazem alusão ao sagrado.

Por fim, para além das questões já mencionadas, uma última categoria de análise é quanto às **formas e materiais na figuração dos personagens** encontrados ao longo da história do Carnaval do Rio de Janeiro. Desde sua introdução nos carnavais cariocas, em meados do século XIX, as máscaras adotaram novos formatos,

novos materiais e novos processos de fabricação e customização. A partir das narrativas e registros encontrados, alguns tipos de disfarces se destacaram nos festejos carnavalescos do Rio de Janeiro. Dentre eles, o uso de máscaras de tecido, de *papel machê* e em telado de arame. O ato de ocultar a identidade também podia se dar pelo uso de maquiagens e pinturas faciais, já utilizadas nos jogos de Entrudo do século XVIII e, posteriormente, por foliões fantasiados de Pierrô e Palhaço.

De acordo com a Pequena Enciclopédia do Carnaval (1976), as primeiras máscaras a serem usadas nos bailes da então capital federal eram as de cera. Foram introduzidas no Brasil por influência francesa. Logo após, foram adotados modelos feitos de veludo, de cetim e de *papel machê*. Disfarces que referenciavam personagens europeus como figuras da *Commedia dell'Arte*, Dominós, *Chicards*, Príncipes, Guerreiros, Odaliscas, dentre outros. Segundo o artesão Dionísio Pinheiro de Moraes, até a década de 1940, as máscaras utilizadas nos carnavais cariocas eram, em sua maioria, de pano (DIONÍSIO..., 1988). Por serem importadas da França, eram confeccionadas em materiais que tornavam esses modelos muito quentes, não sendo apropriados para serem usados durante o verão carioca.

Dionísio alega ter sido um dos precursores, se não o primeiro, a fabricar máscaras artesanalmente no Brasil. Produção realizada em uma pequena fábrica, no fundo do quintal de sua casa em Santa Rosa, Niterói (RJ). Iniciou a confecção de máscaras na década de 1940, tentando primeiramente imitar as máscaras importadas de pano, e depois partindo para modelos mais frescos, como as máscaras de *papel machê* e as em tela de arame – estas últimas, comumente utilizadas pelos Bate-Bolas hoje em dia. As máscaras de Dionísio eram vendidas em casas especializadas como a Casa Turuna, e também encomendadas por teatros, como o Teatro Municipal de Niterói, e programas de televisão, como *Os Trapalhões* (DIONÍSIO..., 1988).

A Casa Turuna, de acordo com Marcelo Índio¹⁷, foi uma precursora nas vendas de máscaras em tela de arame, além de comercializar máscaras como as de Linguarudo (Diabinho) e Morceguinho. Sendo, assim, uma das grandes responsáveis em difundir a cultura dos mascarados e dos Bate-Bolas para outras regiões da cidade. Afinal, embora Santa Cruz tenha sido o local de origem dos Bate-Bolas, suas máscaras eram produzidas, em sua maioria, em Niterói.

¹⁷ Informações concedidas em entrevista para o projeto *Motirô* (2020)

Além da produção de Dionísio, também se destacam as máscaras fabricadas pelo artesão Nichol Xavier Aratuba, na região de Santa Cruz. As máscaras de Nichol eram produzidas artesanalmente em uma pequena indústria caseira, em parceria com alguns de seus irmãos. Indústria que foi reativada em 1985, como um esforço para preservação de mascarados dos carnavais de outrora de Santa Cruz, reproduzindo em papel figuras como o Diabinho, a Caveira, o Morcego e o Burro (GUIMARAENS, 1986). Além destas figuras, Nichol também produzira no passado uma máscara de “amigo da onça”, denominada por ele de “Carão”.

Outro artesão a ser citado é Raimundo Bezerra. Fabricante de máscaras de Morcego na Rua Conde de Bonfim, na Tijuca, Rio de Janeiro. Suas máscaras também eram revendidas para lojas especializadas, além de armarinhos. Segundo o artesão, a difusão dos Morcegos era ampla nos carnavais da década de 1970. Embora muito comuns nas folias da Ilha do Governador, podiam ser encontrados por toda a cidade, até mesmo em Copacabana. (AUGUSTO, 1970)

A fabricação das máscaras de papel, como descrito por Nichol, demanda um processo de cinco etapas. Processo que tem início com a modelagem da figura que se pretende reproduzir em uma fôrma de barro. Depois de seca, é feito um negativo desta fôrma utilizando ou gesso ou cimento armado. Tanto Nichol como outros artesãos apontam o cimento como uma opção preferencial por conta de sua durabilidade. Com as fôrmas prontas, é feita uma pasta com cola de farinha de trigo e papel *kraft*. A camada de dentro e a camada de fora são entremeadas com folhas de jornais e revistas. Depois de sólida, a máscara é retirada da fôrma e customizada com uma mistura de cola, gesso e corante, para então ser envernizada e, por fim, coberta com aplicações de purpurina. (GUIMARAENS, 1985)

Outro marco da produção de máscaras para o carnaval carioca foi a Fábrica Condal. Foi fundada em 1958 pelo artista plástico espanhol Armando Valles. Segundo Marcelo Índio, Armando Valles começou a produzir seus próprios modelos artesanais de máscaras de Bate-Bola a partir de 1960 – modelos emblemáticos como a *Quilingue* e a máscara de Palhaço (*Clown*). Peças que vieram a contribuir, igualmente, para a difusão da cultura dos mascarados para outras regiões do Rio de Janeiro. Além de personagens como os Bate-Bolas, Diabinhos, Bruxas e Caveiras, também eram produzidas na Condal máscaras de políticos e de figuras célebres, como jogadores de futebol. Para além das máscaras em telado de metal, esta Fábrica

também comercializava máscaras de materiais plásticos e sintéticos, como E.V.A., P.E.T., P.S.A.I. e látex.

Fonte: Condal (2012)



Figura 46 – Páginas do catálogo da Fábrica Condal.

Fonte: Acervo pessoal de Luciano Guimarães



Figura 47 – Máscara de “Sujo”, modelo da década de 1970 produzido por Armando Valles.

Segundo relatos de outro brincante, Armando Valles ainda confeccionava um modelo de máscara conhecido como “Sujo”. Disfarce que distribuía para crianças que não possuíam condições financeiras para comprar fantasias para brincar o carnaval. De acordo com o entrevistado, este tipo de máscara era feito, na década de 1970, com um tecido de meia colorida, possuindo adornos nas regiões dos olhos, nariz e boca, assim como um ilhós na região dos lábios. Relato coletado, em 2020,

em parceria com a pesquisadora Eliane Viana do Laboratório de Design de Histórias (Dhis) da PUC-Rio.

Além das máscaras, as fantasias dos brincantes também passaram por transformações de formatos, materiais e processos de fabricação e customização. Inicialmente, eram abafadas e pesadas, confeccionadas com tecidos quentes, já que eram importadas da Europa. Com o passar do tempo, foram adaptadas para os verões cariocas, sendo comum a opção por tecidos de cetim. Hoje em dia, a introdução de novos processos de fabricação e de customização das roupas, como a *glitteragem* e a sublimação de estampas em máscaras de telado de arame, permite novas explorações visuais nas roupas dos brincantes, em especial dos Bate-Bolas.

A utilização de materiais alternativos para confecção das fantasias também pode ser vista em outros mascarados. Um exemplo são os Gorilas, predominantemente encontrados em regiões da Baixada Fluminense. Manifestação que também vem crescendo em bairros da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. As roupas vestidas pelos Gorilas são feitas de inúmeras camadas compostas por tiras de sacos plásticos ou sacolas de lixo, em especial nas cores preto e branco. Por conta da natureza altamente inflamável desse material, é uma fantasia que apresenta risco para o brincante.

Fonte: Página do *Facebook* “Padre Miguel News”. Disponível em: <https://www.facebook.com/padremiguelnews/photos/a.106319234306037/186343239636969>. Acesso em: 2 out. 2020.



Figura 48 – Gorilas no carnaval do Rio de Janeiro.

Também pode ser mencionado o Carnaval da Moita em Rio Bonito de Cima, na região serrana do estado do Rio de Janeiro. Uma tradição que, segundo Pape (2016), possivelmente chegou ao Brasil por influência do eixo imigratório de famílias franco-suíças para a região que, atualmente, compreende os municípios de Nova Friburgo, Cantagalo e Duas Barras. Pape aponta para similaridades do Carnaval da Moita com os festejos carnavalescos de Evolène, na Suíça. Associação que se dá, em grande parte, por conta das fantasias dos brincantes: disfarces pesados, que escondem todo o corpo do folião.

Enquanto as fantasias dos mascarados de Evolène são feitas com materiais adequados ao inverno alpino – peles de animais (*peluche*) ou palha e sacos de anagem (*empaille*) –, os palhaços do Carnaval da Moita brasileiro utilizam plantas nativas da região para produção de suas vestimentas. Como por exemplo, samambaia, palmas de jerivá, folhas de palmito juçara, folhas de costela-de-adão e hortênsias. Segundo Pape, a escolha da folhagem atende não apenas a critérios estéticos, como também aos impactos à saúde do brincante (folhas que podem causar qualquer tipo de alergia são descartadas) e à sua viabilidade para confecção do disfarce. Pape também ressalta a opção por não utilizarem a vegetação da lavoura de mandioca ou inhame, fonte de renda local. Além da fantasia, os brincantes também vestem máscaras para preservar seu anonimato. Estas, no entanto, não são confeccionadas com insumos vegetais retirados da flora local. Sendo comuns as máscaras em materiais plásticos e sintéticos.

Fonte: A Voz da Serra (2017)



Figura 49 – Palhaços do Carnaval da Moita, em Rio Bonito de Cima.

As transformações nas fantasias e a adoção de novos acessórios também contribuíram para o surgimento de diferentes estilos de Bate-Bola. Segundo Marcelo

Índio¹⁸, muitos desses acessórios surgiram a partir dos concursos do Sr. Magalhães, na década de 1980, em sua loja em Marechal Hermes. Além da tradicional bexiga de boi, posteriormente substituída por bolas de plástico, outros acessórios que podem ser encontrados são a bandeira, a sombrinha, o martelinho, o bastão, o leque e os bichos de pelúcia. Surgindo, assim, estilos como Bola e Bandeira, Sombrinha e Boneco, Leque e Sombrinha, e Retrô de Sombrinha (também chamado de Lisão ou simplesmente Retrô).

Os Bate-Bolas também se distinguem quanto a suas vestimentas. De acordo com Gilson Carvalho¹⁹, essa diferenciação era bem marcante antigamente, uma vez que os estilos eram característicos de determinadas regiões. Na Ilha do Governador podiam ser vistas turmas de Palhaços. Em Niterói, era comum a tradição dos Pier-rôs. Em Marechal Hermes se manteve por mais tempo as fantasias de Clóvis originais. Já na região de Abolição, havia muitas turmas de Bate-Bolas de Capas, caracterizadas por um macacão similar ao Bate-Bola Pirulito, com enormes capas. E em Santa Cruz, difundiram-se turmas de Bate-Bola Bujão. Questões que não serão aprofundadas por este presente estudo, mas que são foco das investigações de outros pesquisadores do Laboratório Dhis.

Neste subitem, olhamos para o contexto e para a história de personagens mascarados do carnaval do estado do Rio de Janeiro a partir de categorias de análise no âmbito da narrativa, tendo como base os conceitos de intermitência e não-linearidade presentes na obra de Benjamin (1987). A partir desse mapeamento, organizamos os principais marcos de interesse para guiar as etapas de criação ficcional, que serão aprofundadas no capítulo 4. Marcos que foram dispostos cronologicamente na Figura 50, como forma de facilitar sua visualização. Ordenação que não pressupõe a definição de elos evolutivos nem de relações de causalidade. Muito menos uma suposta linearidade destes marcos culturais e eixos de influência cultural, os quais apresentam, inclusive, sobreposições e cruzamentos, como pode ser visto na figura a seguir.

¹⁸ Informações concedidas em entrevista para o projeto *Motirô* (2020)

¹⁹ Informações concedidas em entrevista para o projeto *Motirô* (2020)

Fonte: Elaborado pela autora

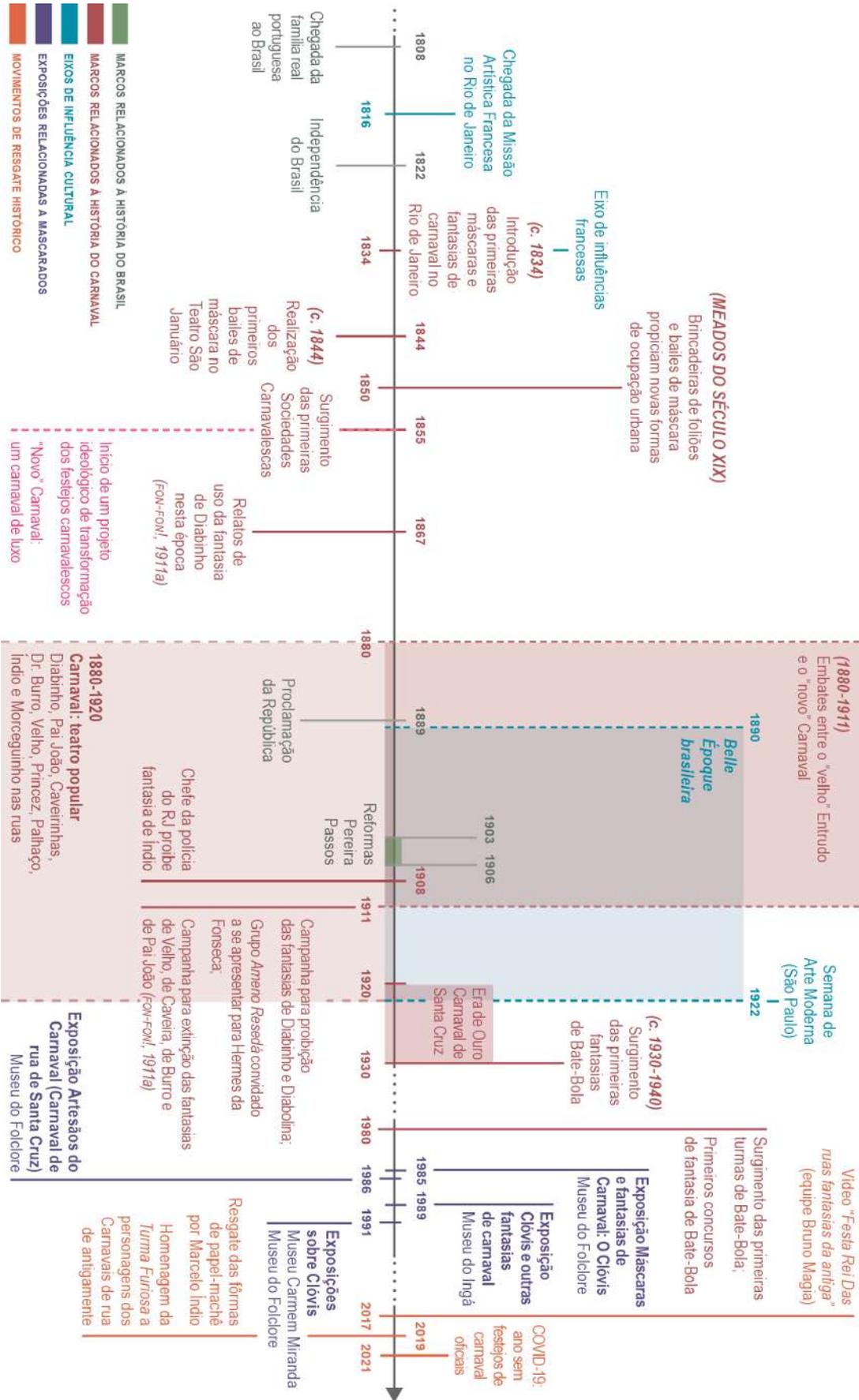


Figura 50 – Marcos relevantes para análise das intermitências do carnaval fluminense.

3.4. Mascarados fluminenses, uma análise gráfica

Os registros documentais recolhidos a partir das etapas de mapeamento e da dinâmica de campo confirmaram o caráter plural das máscaras e fantasias encontradas no Carnaval do Rio de Janeiro. A análise do material coletado evidenciou que a diversidade de cores, formatos, ornamentos e materiais se deve, em grande parte, à criatividade dos brincantes. Afinal, muitas das máscaras e fantasias podiam ser confeccionadas pelos próprios foliões, permitindo a produção própria de seus disfarces. Processos como a modelagem de máscaras usando *papel machê* ou a utilização de tecidos e roupas velhas apresentavam-se como uma alternativa para a compra de fantasias já prontas. Existindo, igualmente, a possibilidade de customização dos disfarces, seja pela introdução de acessórios ou de peças de vestimenta.

Por se tratar de personagens cuja alteridade narrativa é construída a partir de sua recorrência em brincadeiras carnavalescas, esses mascarados não contam com uma forma já pré-estabelecida oriunda de uma superestrutura narrativa acabada. A alteridade narrativa destes personagens permite uma maior licença criativa para sua representação, o que os distingue, por exemplo, de personagens licenciados, cuja figuração obedece estritamente a uma forma já pré-definida. Sua figuração nos festejos carnavalescos constitui uma mescla de referenciais culturais locais, de ligações históricas com outros mascarados e, até mesmo, de influências de personagens de outros suportes. Mesmo assim, o material recolhido ao longo desta pesquisa oferece pistas para a identificação de algumas características próprias de cada mascarado. Atributos estéticos, simbólicos e, até mesmo performativos, que contribuem para o reconhecimento de cada personagem.

Assim, a partir da contextualização dos distintos fluxos que compõem a história do Carnaval do Rio de Janeiro, e da observação dos mascarados do carnaval fluminense a partir de categorias de análise no âmbito da narrativa; este subitem tem como foco as características estéticas e simbólicas das máscaras e fantasias dos brincantes, e busca sintetizar e definir nomenclaturas e tipos de mascarados. Foram analisadas máscaras e vestimentas de 18 personagens, a partir das fotografias, pinturas, ilustrações e vídeos recolhidos, com o intuito de categorizar os tipos de fantasia em função do modelo de máscara. Os personagens aqui analisados foram o Palhaço, o Pierrô, a Colombina, o Arlequim, o Dominó, o Carrasco, a Caricata, a

Caveirinha, o Diabinho, o Morceguinho, o Velho, o Doutor Burro, o Preto Velho, o Bate-Bola, o Gorila, a Bruxa, o Palhaço do Carnaval da Moita e os foliões que optavam por utilizar a máscara simples como forma de ocultar sua identidade. Não foram incluídos neste subcapítulo personagens que não aparentaram utilizar qualquer tipo de máscara ou pintura facial²⁰.

Como forma de aprofundar o entendimento dos elementos que compõem cada uma das máscaras, selecionamos imagens signos de referência catalogadas na forma de mosaicos. A partir da análise desse material, utilizamos o desenho de observação para elaborar uma ilustração síntese para cada personagem, destacando pistas materiais e estéticas comuns em meio a sua diversidade. Optamos pelo desenho ao invés de montagens fotográficas por conta do caráter muito diverso do material recolhido durante as etapas de documentação da pesquisa, como já explicado ao longo deste capítulo. Com o intuito de preservar o valor documental desses registros, as máscaras foram representadas com traços simples, porém sem abreviar informações visuais, seguindo uma abordagem descritiva, mas sem um excesso de detalhes. A escolha cromática também se baseou na observação do material documental recolhido. Os desenhos foram feitos digitalmente de modo a facilitar quaisquer correções futuras.

3.4.1. Máscara simples

Um tipo de máscara muito comum nos carnavais do Rio de Janeiro é a máscara simples. Uma máscara em formato de venda que cobre apenas parte da face do folião: a região dos olhos. Este tipo de máscara ainda pode ser facilmente encontrado nos carnavais atuais, tendo sido muito popular tanto nos carnavais de rua de outrora, bem como nos luxuosos bailes de máscara. Pode ser visto em uma variedade de formatos, com adornos de diferentes cores ou com aplicações de *glitter*, de lantejola e de penas. A máscara simples podia ser utilizada como parte da fantasia do brincante, ou como um adereço carnavalesco combinado com roupas comuns ou trajes formais, como visto nos registros dos bailes de máscara. Uma forma de ocultação parcial de identidade, sem fazer referência à alteridade de um personagem. Para esta análise, selecionamos apenas referenciais vistos em carnavais de outrora

²⁰ Os personagens que não foram incluídos nesta análise foram o Zé Pereira, o Índio, o Bebê Chorão, o Princez, o Chicard e o Pai João.

Fonte: [1], [2], [3]: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS-RJ). [4]: O Malho (1904, primeira capa). [5]: O Malho (1935a, primeira capa).



Figura 51 – Mosaico: máscaras em formato venda vistas em carnavais de outrora.

Fonte: Elaborado pela autora

MÁSCARA SIMPLES

MÁSCARA EM FORMATO VENDA

MÁSCARA QUE COBRE APENAS PARTE DO ROSTO: REGIÃO DOS OLHOS

PODE SER ENCONTRADA EM VÁRIOS FORMATOS



MÁSCARA E TRAJES DE LUXO:
MÁSCARA COMO ACESSÓRIO
NOS LUXUOSOS BAILES
DE MÁSCARA



Figura 52 – Ilustração síntese: Máscara em formato venda.

Além de seu uso como acessório carnavalesco combinado com roupas comuns ou trajes de luxo, alguns brincantes optavam por combinar a máscara em formato venda com o uso de pintura facial, em especial o pó facial branco. Uma maquiagem pesada, capaz de ocultar parcialmente as feições dos brincantes. É o caso de personagens como o Pierrô, o Arlequim e a Colombina, bem como dos Palhaços. Figuras que fizeram sucesso nos carnavais cariocas do início do século XX. Essa maquiagem podia trazer desenhos e padrões feitos com cores mais escuras. Detalhes que variavam de acordo com a criatividade do brincante, assim como a temática do personagem, como as feições exageradas do Palhaço. Outro elemento que compunha parte de suas fantasias era o uso de acessórios como chapéu ou touca, em especial pelo Pierrô e Arlequim.

Diferentemente de outros mascarados do Carnaval do Rio de Janeiro, a roupa desses personagens trazia mais pistas para o seu reconhecimento do que suas máscaras ou pinturas faciais. O Pierrô poderia ser facilmente identificado por seu largo macacão branco, adornado de pompons e uma gola franzida. Já a Colombina era caracterizada por um vestido branco enfeitado com pompons similares. E o Arlequim poderia ser reconhecido por seu extravagante macacão decorado com losangos coloridos. Por fim, o Palhaço tinha como disfarce um largo macacão, que poderia ser encontrado em “todos os feitios, de todas as cores e de todos os preços” (FON-FON!, 1911a, p. 22).

É interessante ressaltar que, ao contrário de outros mascarados encontrados nos festejos carnavalescos do Rio de Janeiro, tanto o trio da *Commedia dell'arte* como o Palhaço possuem um vasto repertório imagético que guia determinadas opções estéticas em suas figurações. Por exemplo, as escolhas cromáticas de suas roupas, como o predomínio de preto e branco nas vestes do Pierrô e da Colombina ou os macacões coloridos e estampados do Arlequim; bem como as preferências por determinados acessórios e formatos de roupa. Por serem personagens oriundos de um imaginário narrativo acabado, sua figuração obedece mais fielmente a uma forma pré-estabelecida do que mascarados cuja alteridade narrativa é construída apenas a partir de sua recorrência em brincadeiras e ritos carnavalescos.

Fonte: [1], [2], [5]: Careta (1915a, p. 17). [3]: Careta (1915b, p. 30). [4]: Careta (1917, p. 24). [6]: Careta (1914, p. 21). [7]: Acervo pessoal de Marcelo Índio. [8]: Careta (1915a, p. 13).



Figura 53 – Mosaico: máscaras em formato venda e pintura facial.

Fonte: Elaborado pela autora

PALHAÇO, ARLEQUIM, COLOMBINA E PIERRÔ

PINTURA FACIAL



Figura 54 – Ilustração síntese: Palhaço, Arlequim, Colombina e Pierrô.

3.4.2. Máscara de tecido

Dentre as máscaras feitas de tecido, dois personagens se destacam: o Dominó e o Carrasco. Disfarces misteriosos que ocultam todo o rosto do brincante, deixando à mostra apenas os olhos. Se por um lado a máscara do Carrasco possui um formato expressivo e fácil de ser identificado – um grande capuz pontudo –, a máscara utilizada pelos Dominós assemelha-se a uma máscara simples, com uma camada de tecido na parte inferior, de modo a cobrir toda a face. Diferentemente dos demais mascarados do Carnaval do Rio de Janeiro, tanto o Dominó como o Carrasco não trazem qualquer expressão fisionômica em suas máscaras, sendo difícil discernir até mesmo seu olhar – fator que contribui para seu caráter misterioso.

Como descrito por Carlos Drummond de Andrade (1957), o traje do Dominó era composto por um tecido comprido e pesado, uma capa e um capuz. Por conta do material comumente utilizado para sua confecção, era uma fantasia extremamente quente. Há relatos de uma versão mais luxuosa, encontrada nos bailes e nos desfiles do curso, e uma versão mais simples para os carnavais de rua (ENEIDA,

1957). Por ter sido um mascarado que entrou em decaimento nos festejos do início do século XX, não foram encontrados muitos registros visuais deste tipo de fantasia nos acervos consultados ao longo desta presente pesquisa.

Fonte: [1]: O Tico-Tico (1920, p. 16). [2]: Fon-Fon! (1912, p. 35) [3]: Careta (1914, p. 9). [4]: Careta (1913, p. 10). [5]: Careta (1913, p. 12). [6]: Careta (1913, p. 18).



Figura 55 – Mosaico: máscaras de Dominó.

Fonte: Elaborado pela autora

DOMINÓ

MÁSCARA DE TECIDO

CAPUZ E CAPA SIMILARES À VESTIMENTA UTILIZADA POR PADRES NO INVERNO EUROPEU

MÁSCARA QUE COBRE TODO O ROSTO DO BRINCANTE: APENAS OS OLHOS FICAM APARENTES



Figura 56 – Ilustração síntese: Dominó.

Já o Carrasco aparenta ser inspirado nos carrascos medievais. Inclusive, as fantasias e registros encontrados deste mascarado nos carnavais do Rio de Janeiro se assemelham à representação de um carrasco feita por Pieter Bruegel, o Velho no quadro – *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma*, pintura de Pieter Bruegel, o Velho (1559) (Figura 4). A partir da análise do material recolhido, esse personagem aparenta ser o mascarado de originalidade com menos variações entre as máscaras encontradas. Tem como elemento comum o capuz pontudo, que deixa apenas os olhos aparentes, possuindo ou não uma armação por dentro. De acordo com Eneida (1962), esse capuz podia ser confeccionado, até mesmo, com fronhas velhas.

A máscara segue o mesmo padrão cromático das vestes: em geral, um tecido preto adornado com ornamentações douradas, como aplicações de *glitter* e lantejoulas na região dos olhos e na bainha do capuz. Também aparenta ser comum a presença de guizos no capuz e na roupa do Carrasco. Em sua maioria, trazem como acessório um machado arredondado de plástico, tipicamente associado com a figura dos carrascos medievais no imaginário de obras de fantasia. Além do machado, é possível encontrar, em carnavais mais contemporâneos, brincantes portando beixigas similares às utilizadas pelos Bate-Bolas.

Fonte: [1]: Acervo do Laboratório DHIS. [2]: Destaque da pintura *Rio de Areia* de Aloysio Zaluar (1982). [3]: Frame do vídeo “*Festa Rei Das ruas fantasias da antiga*” (2017). [4]: Frame do vídeo “*Carnaval do Rio 1965, imagens raras!*” (2020). [5]: Acervo pessoal de Marcelo Índio.



Figura 57 – Mosaico: máscaras de Carrasco.

Fonte: Elaborado pela autora

CARRASCO MÁSCARA DE TECIDO

CAPUZ PONTUDO: APENAS OS OLHOS
FICAM APARENTES

ORNAMENTOS NA REGIÃO DOS OLHOS



Figura 58 – Ilustração síntese: Carrasco.

Uma outra alternativa às máscaras de tecido eram as feitas de meia. Encontradas em uma variedade de formatos e estilos, destaca-se em meio a este tipo de

fantasia a figura da Caricata. Um disfarce muito utilizado por homens vestidos de mulher. Figuras enigmáticas e anônimas caracterizadas por feições misteriosas e trajas femininos, como vestidos. As meias, geralmente opacas a ponto de esconder a identidade do brincante, apenas contavam com pequenos furos para os olhos e a boca. Eram adornadas para sugerir feições vagamente femininas, podendo contar com sobrancelhas e pinturas na máscara semelhantes a maquiagem. Também usavam acessórios comumente associados à feminilidade, tais como bolsas, chapéus, colares e perucas. As Caricatas podiam ser vistas nos festejos de rua do carnaval carioca, sendo inclusive parte da performance de certos blocos de rua voltados ao público LGBT+, como a Banda de Ipanema.

Fonte: [1]: Mourão (2019). [2]-[4]: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS-RJ).



Figura 59 – Mosaico: máscaras de meia.

Fonte: Elaborado pela autora

CARICATA

MÁSCARA FEITA DE MEIA

ACESSÓRIOS SUGERINDO APARÊNCIA FEMININA: CHAPÉU, PERUCA, BOLSA E LUVAS

PINTURAS NA MÁSCARA SUGERINDO A APARÊNCIA DE MAQUIAGEM

TECIDO OPACO: ESCONDE A IDENTIDADE DO BRINCANTE

ROUPAS FEMININAS



Figura 60 – Ilustração síntese: Caricata.

3.4.3. Máscara de *papel machê*

As máscaras feitas de *papel machê* podem ser divididas em dois subgrupos, de acordo com seu formato: as máscaras abertas, que englobam personagens como o Morceguinho, o Diabinho, a Caveirinha; e os variados tipos de Carões, dentre eles o Velho, o Doutor Burro e o Preto Velho. As primeiras são máscaras que cobrem apenas a face do brincante. Já os Carões, mesmo sendo feitos com a mesma técnica, são fechados e ocos, escondendo toda a cabeça do brincante.

Um elemento constante em algumas das máscaras feitas a partir deste processo, como as de Caveirinha, de Diabinho e de Morceguinho, é a presença de uma auréola que amplia a área acima e ao lado da cabeça. Em alguns casos, esta auréola conta com pinturas, ornamentos e plumas, podendo também possuir acabamentos mais simples. Ou então, destacar algum elemento daquele personagem, como as asas de morcego, no caso do Morceguinho ou os chifres do Diabinho.

Outro elemento a ser mencionado nas máscaras de personagens como a Caveirinha, o Linguarudo e o Morceguinho são os símbolos, pintados e/ou esculpidos, que podem fazer referência à temática do personagem, ao macabro ou ao assustador. Por exemplo, a cruz ou inscrição na região acima dos olhos das Caveirinhas, muito similar à simbologia presente nas máscaras *Quilingue* dos Bate-Bolas, como será visto mais adiante. Outro elemento a ser citado são as caveiras encontradas nas máscaras de Diabinhos e Morceguinhos. Além dos tridentes estampados nas má-

caras dos Diabinhos. Essas decorações podem ser igualmente encontradas em outras partes da fantasia, como em coletes e capas, reforçando a associação destes mascarados com a temática da morte e do macabro.

A partir dos registros coletados, foi possível identificar dois tipos de máscaras de Caveirinha. A versão mais comum aparenta ser aquela que possui uma auréola: um prolongamento da máscara na região lateral e superior, em geral no formato de esculturas de pequenas caveiras com ossos, no caso deste personagem. Por outro lado, foram encontradas imagens de foliões com versões desta máscara sem auréola, elemento que era substituído, em alguns casos por um capuz, que fazia parte das vestimentas. Neste caso, a máscara se assemelha apenas à parte frontal de um crânio humano.

Mesmo diante destas variantes, é possível identificar que todas as máscaras de Caveirinha representam crânios com dentes aparentes – em alguns casos, sugerindo o que poderia ser percebido como um sorriso macabro. São máscaras predominantemente brancas, com pinturas em tons mais escuros, em geral, preto, roxo ou vermelho. Esquema cromático que se repete na roupa desses mascarados: podendo ser roupas brancas com aplicações em tons escuros, ou roupas em tons escuros com símbolos e decorações pintadas com tinta branca.

Como já mencionado, trazem como simbolismo recorrente a cruz, elemento comumente pintado na máscara na região entre os olhos, e também presente em suas vestes. Para além da cruz, a referência a ossos e crânios se repete nas roupas de alguns brincantes. Estampas que contrastam cromaticamente com o tom de suas vestes – no caso de fantasias feitas com tecidos escuros como preto ou roxo, os detalhes eram feitos em branco; já no caso de roupas claras, essas estampas eram feitas em preto ou roxo. Para completar a associação com a perenidade e morte, a Caveirinha trazia como acessório um pequeno caixãozinho, que geralmente possuía uma caveira em seu interior. Suporte onde guardava o dinheiro arrecadado durante suas brincadeiras e perseguições. Outros acessórios utilizados por aqueles que se fantasiavam de Caveirinha eram o sino ou uma foice de plástico.

Fonte: [1]: Mourão (2019). [2]: Acervo O Globo (1958). [3]: Acervo pessoal de Nilton G. Gamba Junior. [4]: Frame do vídeo “Carnaval do Rio 1965, imagens raras!” (2020). [5]: Destaque da pintura *Rio d’Areia* de Aloysio Zaluar (1982). [6]: O Malho (1904a, p. 9). [7]: O Malho (1903b, p. 3). [8]: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS-RJ).



Figura 61 – Mosaico: máscaras de Caveirinha (parte 1).

Fonte: [9]: Mourão (2019). [10]: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS-RJ). [11]: capa do disco *Carnaval de 1968* (Continental). [12]: Acervo pessoal de Marcelo Índio. [13]: Destaque da pintura *Rio d'Areia* de Aloysio Zaluar (1982). [14]: Destaque da pintura *Clóvis* de Aloysio Zaluar (s/d). [15]: Frame do vídeo *Festa Rei Das ruas fantasias da antiga* (2017). [16]: Destaque da pintura *Clóvis* de Aloysio Zaluar (1977).



Figura 62 – Mosaico: máscaras de Cavirinha (parte 2).

Fonte: Elaborado pela autora

CAVEIRINHA

MÁSCARA DE PAPEL MACHÊ

AURÉOLA ORNADA COM CRÂNIO E OSSOS

CRUZ NA REGIÃO ACIMA DOS OLHOS

DENTES APARENTES, PINTADOS NA MÁSCARA

ESTAMPA DE CRUZ AO LONGO DO CORPO, ALTO CONTRASTE ENTRE A ESTAMPA E COR DA VESTE



Figura 63 – Ilustração síntese: Caveirinha.

Já os Morceguinhos são caracterizados por máscaras com auréolas ornadas, sugerindo o formato de asas ao lado da cabeça. Simbologia também presente nas vestes dos brincantes: macacões similares aos utilizados pelos Bate-Bolas Pirulito, com tecidos colados abaixo dos braços e na lateral do corpo. Diferentemente dos Bate-Bolas de Capa, a roupa dos Morceguinhos não possui uma armação no tecido, sendo uma “capa” menor e mais leve.

O Morceguinho destaca-se por ser uma fantasia predominantemente escura, podendo ser ornamentada com pinturas e aplicações em cores mais claras (branco e vermelho), além de plumas, lantejoulas, paetês e guizos. Além das auréolas, algumas máscaras de Morceguinho contam com escultura acima da cabeça do brincante que faz alusão a uma pessoa vestindo a mesma fantasia em uma pose com os braços abertos. Elemento que pode ser mais ou menos detalhado, dependendo da fantasia, sendo um ícone difícil de ser decifrado em alguns dos artefatos mais contemporâneos encontrados, por conta das simplificações em seu formato. Ademais, algumas máscaras contam ainda com aplicações e entalhes que sugerem uma ligação com a temática da morte, como a presença de caveiras, o destaque aos dentes e presas e a forte referência à sangue na região da boca.

Fonte: [1] e [7]: Mourão (2019). [2], [4], [6] e [8]: Acervo pessoal de Marcelo Índio. [3]: Acervo pessoal de um pesquisador do Laboratório Dhis. [5]: Frame do vídeo “Festa Rei Das ruas fantasias da antiga” (2017). [9]: Máscara de Nichol Xavier Aratuba.



Figura 64 – Mosaico: máscaras de Morceguinho.

Fonte: Elaborado pela autora

MORCEGUINHO

MÁSCARA DE PAPEL MACHÊ

PEQUENA ESCULTURA
REPRESENTANDO UM
BRINCANTE VESTINDO A
FANTASIA DE MORCEGUINHO

AURÉOLA SUGERINDO O
FORMATO DE ASAS DE MORCEGO

DENTES E PRESAS À MOSTRA

MACACÃO SIMILAR AO
DE BATE-BOLA PIRULITO



Figura 65 – Ilustração síntese: Morceguinho.

Os Diabinhos ou Linguarudos são caracterizados por uma grande língua em riste. Elemento que, nas fantasias de Diabinho originárias, poderia aparecer na forma de lagartos e cascavéis – uma provável referência à expressão popular “dizer cobras e lagartos”. A presença desta língua em riste também pode ser associada a alguns modelos de máscaras de tortura utilizadas durante o período medieval como instrumento punitivo. Suas máscaras combinam um misto de elementos animais com feições antropomorfizadas, sendo possível identificar dentes ou presas afiadas, orelhas pontudas e chifres em conjunto com traços mais humanos na região do nariz, dos olhos e das sobrancelhas. Muitas das máscaras encontradas eram adornadas com aplicações e entalhes na forma de caveiras, cruzeiros e tridentes. Já outras contavam com aplicações mais simplificadas e geométricas, dando destaque às escolhas cromáticas: vermelho e preto, com algumas áreas em branco. Símbolos e padrões que podem também ser encontrados nas roupas dos brincantes. Muitas das máscaras encontradas possuíam alguma espécie de auréola.

Os Diabinhos dos carnavais de outrora são descritos vestindo roupas de malha vermelha justa, enquanto o Rei dos Diabos contava com uma capa vermelha de arminho, adornada de espelhos, lantejoulas e paetês. Nas releituras mais contemporâneas, os brincantes comumente optam por macacões similares aos dos Bate-Bolas Pirulito. A fantasia ainda contava com um rabo recheado de areia, que usavam para chicotear os foliões, acessório que veio a dar lugar a tridentes de plástico.

Fonte: [1], [2], [3], [5] e [9]: Acervo pessoal de Marcelo Índio. [4]: Frame do vídeo “Festa Rei Das ruas fantasias da antiga” (2017). [6]: Destaque da pintura *Clóvis* de Aloysio Zaluar (s/d). [7]: Destaque da pintura *Rio d’Areia* de Aloysio Zaluar (1982). [8]: Kosmos (1906, p. 14). [10]-[12]: Acervo pessoal de Nilton G. Gamba Junior.

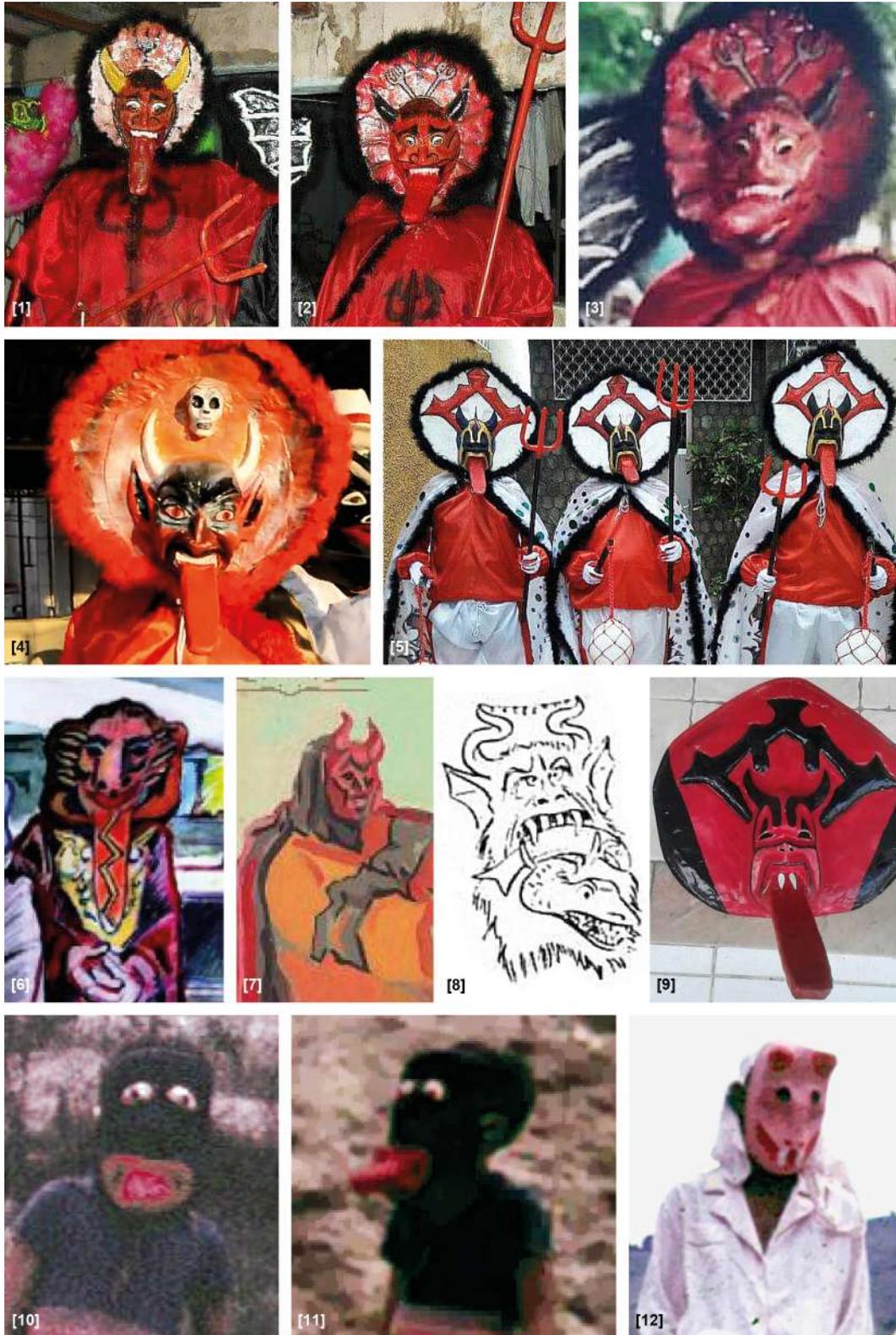


Figura 66 – Mosaico: máscaras de Diabinho/Linguardo.

Fonte: Elaborado pela autora

DIABINHO

MÁSCARA DE PAPEL MACHÊ

AURÉOLA ORNAMENTADA

TRIDENTES PINTADOS NA
AURÉOLA

CHIFRES CONECTANDO A
PARTE SUPERIOR DA CABEÇA
COM A AURÉOLA

DENTES AFIADOS

GRANDE LÍNGUA EM RISTE

ESTAMPA DE TRIDENTE
AO LONGO DO CORPO



Figura 67 – Ilustração síntese: Diabinho.

Como já mencionado, os Carões, também chamados de Cabeções, se distinguem de outras máscaras usualmente vistas no carnaval carioca por conta de seu formato. Assemelham-se a grandes cabeças, geralmente em proporções exageradas – característica que dá nome a esse grupo de máscaras. Dentre os Carões podem ser encontradas figuras diversas, por exemplo animais como o Cavalo, a Onça e o Burro, este último utilizado para caracterização do Doutor Burro; ou então feições antropomórficas, como o Velho ou o Preto Velho. Cada um destes personagens com suas características, vestimentas e performances específicas. Embora representem personagens distintos, as máscaras aparentam possuir uma estrutura similar: uma grande cabeça oca e cilíndrica, com uma abertura na parte inferior.

Fonte: [1]: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS-RJ). [2]: Frame do vídeo “Festa Rei Das ruas fantasias da antiga” (2017). [3]: Kosmos (1906, p. 13). [4] e [6]: Fon-Fon! (1909b, p. 25). [5]: Fon-Fon! (1909a, p. 20). [7]: Acervo pessoal de Marcelo Índio. [8]: Fon-Fon! (1914b, p. 55). [9] e [10]: Mourão (2019).



Figura 68 – Mosaico: máscaras de vários tipos de Carão.

Fonte: Elaborado pela autora

VELHO, DOUTOR BURRO E PRETO VELHO

CARÃO (MÁSCARA DE PAPEL MACHÊ)



Figura 69 – Ilustração síntese: Carão.

3.4.4. Máscara de telado

As máscaras de telado são comumente utilizadas pelas turmas de Bate-Bolas cariocas, embora tenham sido encontrados alguns registros que apontam para o uso deste tipo de máscara para a caracterização de outros personagens, como a Bruxa e o Gorila. Geralmente são feitas em telados de metal, existindo também versões feitas com certos materiais plásticos. São máscaras abertas que cobrem o rosto do folião. Em geral, possuem um ilhós na região da boca e, algumas das máscaras, ainda contam com aberturas na região dos olhos. O telado simula um certo efeito de transparência, não sendo completamente opaco. Mesmo assim, a identidade do brincante permanece camuflada por conta das pinturas e customizações no material.

Somado a isso, contam com um “capuz”: um tecido de malha ou *lycra* que cobre o pescoço e a parte traseira da cabeça do brincante. Assim como a máscara, esse “capuz” é customizado de acordo com o tema da turma, podendo ser estampado com padrões geométricos ou aplicações de cor. Fora a estampa aplicada ao telado, algumas máscaras ainda contam com aplicações em *glitter* ou lantejoulas. Além disso, geralmente recebem aplicações de boá que simulam cabelo ou barba.

Existem quatro variantes dentre as máscaras de telado. São elas a máscara de Palhaço (*Clown*); a máscara *Quilingue*, caracterizada pela palavra *killing* estampada na testa; a máscara de Homem Velho ou Homem Mau, com sua enorme barba; e as versões mais contemporâneas. Este último grupo abrange uma diversidade de formatos e uma variedade de estampas que remetem a temas da cultura *pop*, como desenhos animados e celebridades. Embora sejam produzidas com os mesmos materiais, são diferenciadas pela temática, pelos desenhos e, até mesmo, pela quantidade de boá. Para a elaboração da ilustração síntese deste tipo de máscara, escolhemos representar um Bate-Bola Pirulito com uma máscara *Quilingue*.

Fonte: [1]: Destaque da pintura *O Clóvis Vem Aí* de Aloysio Zaluar (1978). [2]: Destaque da pintura *O Clóvis Vem Aí* de Aloysio Zaluar (1977). [3]: Destaque da pintura *O Clóvis Vem Aí!* de Aloysio Zaluar (1978). [4]-[9] e [12]-[17]: Condal (2012). [10], [11], [18] e [19]: Acervo do Laboratório DHIS.



Figura 70 – Mosaico: máscaras de Bate-Bola.

Fonte: Elaborado pela autora

BATE-BOLA PIRULITO

MÁSCARA DE TELADO

APLICAÇÃO DE BOÁ SIMULANDO CABELO

MÁSCARA "QUILINGUE": PALAVRA KILLING ESTAMPADA NA TESTA

DESENHOS E PADRÕES APLICADOS NA MÁSCARA DE TELADO

CAPUZ DE MALHA OU LYCRA

MACACÃO DE CETIM



Figura 71 – Ilustração síntese: Bate-Bola Pirulito com máscara *Quilingue*.

3.4.5. Máscaras de outros materiais

Por fim, para além dos materiais e processos produtivos já mencionados, alguns dos mascarados encontrados nos festejos carnavalescos do estado do Rio de Janeiro utilizam máscaras confeccionadas com matérias-primas como plásticos (E.V.A., P.E.T., P.S.A.I.) e látex. Este grupo de personagens, que engloba a Bruxa, o Gorila e os Palhaços do Carnaval da Moita, apresenta uma maior variação de escolhas materiais e estéticas do que os demais mascarados analisados. Como por exemplo, os Palhaços do Carnaval da Moita, cuja máscara cumpre o papel de ocultação de identidade, independentemente de seu formato. Ou então, no caso das fantasias de Bruxa e Gorila, que muitas vezes trazem fortes influências das vestes, máscaras e acessórios de Bate-Bola.

A fantasia de Gorila pode ser identificada por suas roupas. Os brincantes utilizam tiras de sacolas plásticas ou sacos de lixo, pretos ou brancos, para compor suas vestes. Ao longo desta presente pesquisa, não foram encontrados muitos registros deste tipo de fantasia, porém, a partir do material recolhido, foi possível verificar uma pluralidade de tipos de máscaras utilizadas pelos brincantes que escolhem se fantasiar como tal. Em geral, optam por máscaras de látex que simulam as feições de um gorila, com dentes e presas aparentes – modelo similar ao encontrado no catálogo da Fábrica Condal.

Fonte: [1], [2]: Anúncio OLX para venda de fantasia de Gorila (2020). [3]-[6]: Condal (2012). [7]: Página do Facebook “Padre Miguel News” (2020).



Figura 72 – Mosaico: máscaras de Gorila.

Fonte: Elaborado pela autora

GORILA MÁSCARA DE LÁTEX

DENTES E PRESAS APARENTES

FANTASIA CONSTRUÍDA COM
TIRAS DE SACOLA PLÁSTICA



Figura 73 – Ilustração síntese: Gorila.

Assim como o Gorila, a fantasia de Bruxa também apresenta uma grande variedade estética como pôde ser visto com o material coletado. A falta de narrativas externas à representação visual, e a escassez de registros imagéticos deste tipo de fantasia contribuem para uma certa incerteza na análise de seus elementos simbólicos e estéticos. Afinal, os registros estudados apontam para o uso tanto de máscaras

de telado bem como de materiais plásticos – algumas semelhantes aos modelos dispostos no catálogo da Fábrica Condal e outras com forte influência de elementos da cultura de massa, como a Bruxa com a máscara verde.

Em algumas das fotografias, os brincantes aparentam utilizar macacões semelhantes aos usados por Bate-Bolas. Já em outros registros, este traje é substituído por um longo vestido de manga comprida. O uso de capa também aparenta ser opcional. Os acessórios variam similarmente, sendo encontradas bexigas de plástico como as dos Bate-Bolas, grandes vassouras de palha em proporções exageradas e uma foice de brinquedo. Em algumas das fotos os brincantes utilizam longas perucas em tons claros. O grande chapéu pontudo aparenta ser o único elemento comum a todos os registros analisados.

Fonte: [1] e [3]: Acervo pessoal de Marcelo Índio. [2]: Mourão (2019). [4]: Cabral (2020). [5]: Acervo O Globo (1949). [6]: Foto recebida por Whatsapp. [7]: Grupo Bate Bola de Capa (2020). [8]-[11]: Condal (2012).



Figura 74 – Mosaico: máscaras de Bruxa.

Fonte: Elaborado pela autora

BRUXA

MÁSCARA DE MATERIAIS PLÁSTICOS

GRANDE CHAPÉU PONTUDO

CAPUZ DE MALHA OU LYCRA

MACACÃO SIMILAR AO
DE BATE-BOLA PIRULITO



VASSOURA DE PALHA
EM PROPORÇÕES
EXAGERADAS

Figura 75 – Ilustração síntese: Bruxa.

Como descrito anteriormente, os palhaços do Carnaval da Moita se distinguem dos demais mascarados encontrados nos festejos carnavalescos do estado do Rio de Janeiro por conta dos materiais utilizados para confecção de seus trajes. A opção pelo uso de plantas nativas da região serrana fluminense, contribui para um visual totalmente distinto daquele encontrado nas festividades da cidade do Rio de Janeiro. Como já mencionado, as plantas comumente escolhidas para a elaboração destes disfarces são a samambaia, as palmas de jerivá, as folhas de palmito juçara, as folhas de costela-de-adão e as hortênsias. (PAPE, 2016)

Suas máscaras, por outro lado, aparentam ser feitas com materiais plásticos e sintéticos. Em geral, com feições remetendo ao macabro. Não seguem um padrão específico, indo de acordo com as escolhas pessoais do próprio brincante. Afinal, neste caso, suas máscaras têm como função primordial a manutenção do anonimato, sendo sua aparência uma questão secundária.

Fonte: [1]-[7]: Regina Lobianco/Palhaços de Rio Bonito (2018)



Figura 76 – Mosaico: máscaras de Palhaço (Carnaval da Moita).

Fonte: Elaborado pela autora

PALHAÇO (CARNAVAL DA MOITA)

MÁSCARA DE MATERIAIS PLÁSTICOS

MÁSCARAS REMETENDO AO MACABRO

CAPUZ DE MALHA OU LYCRA

VESTIMENTA CONFECCIONADA
A PARTIR DE PLANTAS
NATIVAS DA REGIÃO



Figura 77 – Ilustração síntese: Palhaço (Carnaval da Moita).

Nesta fase, o desenho figurou como uma importante ferramenta de sistematização do registro. Contribuiu como um instrumento de observação aguçada das formas, texturas e proporções dos artefatos e registros visuais aqui analisados, ao proporcionar uma simultaneidade entre três ações distintas: ver, inscrever e compreender (INGOLD, 2011; CABAU, 2016). Também ofereceu a possibilidade de síntese

de um acervo de caráter extremamente plural, o qual reúne registros fotográficos profissionais e amadores, *frames* de vídeos, charges, caricaturas e pinturas, questões já mencionadas anteriormente.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 78 – Pannel de mascarados do Carnaval do Rio de Janeiro.

Partindo da análise de imagens signos de referência e da elaboração de ilustrações sínteses para os mascarados aqui analisados, chegamos a um painel que reúne 18 manifestações mascaradas do Carnaval do Rio de Janeiro (Figura 78). Imagem que sintetiza e reúne tradições mascaradas típicas de festejos carnavalescos populares do estado fluminense. É esse material que tomamos como base para a elaboração de uma ficção ilustrada, que será aprofundada no próximo capítulo.

4

A narrativa e o acervo processual

Este capítulo, *A narrativa e o acervo processual*, descreve as etapas de elaboração e de validação de uma narrativa ilustrada a respeito dos mascarados no carnaval do estado do Rio de Janeiro: *A folia dos vagalumes*. Narrativa ficcional desenvolvida como proposta de difusão do estudo e de intervenção no campo de pesquisa. Para guiar as etapas de criação dessa ficção e de suas ilustrações, partimos de considerações dos referenciais teóricos aprofundados até então e do material recolhido durante as fases anteriores do estudo, conteúdo examinado a partir de categorias de análise no âmbito da narrativa.

O subitem 4.1, *Metodologia*, tem como objetivo avaliar o uso da narrativa como ferramenta de registro de memória a partir de experimentos de criação ficcional. Aqui, definimos público, gênero e suporte do artefato a ser desenvolvido pela pesquisa. Ao longo deste subcapítulo, também exploramos graficamente a representação de cada personagem e elaboramos tabelas de criação narrativa para cada um desses mascarados. Processo que parte do levantamento e das sínteses feitos ao longo do capítulo anterior.

Já o subitem 4.2, *A folia dos vagalumes: estudos gráficos e narrativos*, visa detalhar as etapas para produção do artefato baseado no acervo encontrado. Neste subcapítulo, focamos na proposição de experimentos de criação ficcional e no desenvolvimento de *storyboards*. Processo comentado a partir das considerações teóricas de Pasolini (1982, 1990), Benjamin (1987) e Didi-Huberman (2011). Para auxiliar na produção deste artefato, também identificamos os níveis de realidade (experiência) de Pasolini, tendo como base seu texto *Quadro* (1982).

O subitem 4.3, *Experimentos de comunicação e memória*, objetiva analisar o retorno de sujeitos da pesquisa quanto ao artefato produzido. Neste subcapítulo, procuramos avaliar o uso da ficção como registro etnográfico junto a diferentes públicos. Esse item ainda aborda os esforços de validação da narrativa, tendo em vista as distintas recepções. Por fim, o subitem 4.4, *Conclusões preliminares*, busca verificar se o uso da etnoficção ilustrada foi realmente capaz de contribuir para a

divulgação expressiva das manifestações mascaradas do carnaval fluminense e do estudo realizado.

4.1. Metodologia

A metodologia optou pelo desenvolvimento de um livro digital, suporte escolhido por conta das tensões e incertezas causadas pela pandemia de COVID-19 e pela necessidade de manutenção de medidas de isolamento social. A opção pelo suporte livro se deve aos referenciais sobre a temática da narrativa, aprofundados no capítulo 2, e à possibilidade de materializar o acervo mapeado pela pesquisa em uma publicação. Inicialmente, o projeto voltou-se para a elaboração de um livro impresso. Inclusive, mantivemos, no subcapítulo 4.2., certas especificações que remetem a questões particulares de impressos, tais como definições para aproveitamento de papel e o uso de termos como segunda capa e terceira capa em referência a certas cenas. Referenciais que já haviam sido estabelecidos em um momento anterior à opção pelo formato digital. Por conta das dificuldades e limitações para os processos de distribuição de material impresso, durante a pandemia, que teve início em 2020, e que se manteve até o momento de escrita desta dissertação, o livro digital se mostrou como uma opção mais viável para uma divulgação ampla do artefato desenvolvido pela pesquisa. Questões que serão aprofundadas no subitem 4.3.

A escolha pelo público infanto-juvenil, crianças na faixa etária de 10 a 12 anos, se deve às questões geracionais apontadas por Pasolini (1990). Tópico que será abordado no capítulo 4.2. Já a opção pela elaboração de um livro infantil, se deve às possibilidades intrínsecas deste gênero. Em especial, por se mostrar como um espaço que propicia explorações quanto ao uso de ilustrações e à associação de texto e imagem, já que é um gênero literário que geralmente abriga o desenho.

Até então, este estudo vem trabalhando com a sistematização e a organização do acervo, empregando estratégias de coleta de informação e de dados, além de explorar diferentes usos do desenho. Partindo do mapeamento e análise do conteúdo recolhido, com base em categorias no âmbito da narrativa, e da realização de sínteses dos mascarados, foram desenvolvidos experimentos para a produção de um artefato que usasse as prerrogativas da etnoficção para propor uma narrativa fantástica que representasse uma expressão cultural. Assim, como já explicitado, o produto

escolhido foi um livro digital infanto-juvenil. Esforços realizados como proposta de intervenção no campo de pesquisa, visando a difusão do estudo para públicos diversos.

Além da definição do público, do gênero e do suporte do artefato a ser desenvolvido, este subitem também aborda o processo de elaboração de tabelas de criação narrativa para cada mascarado. Material organizado com o intuito de delinear os principais atributos de cada personagem. E, ao mesmo tempo, de alinhar os elementos que compõem sua *forma*, seu *caráter* e seu *tipo* – elementos narrativos descritos por Bakhtin (1997) em *O Autor e o Herói*. Tópicos que, inclusive, auxiliaram na definição da ordem de aparição de cada mascarado na narrativa. Neste subcapítulo, também buscamos explorar graficamente cada um desses personagens. Representações que partem das ilustrações sínteses realizadas no subitem 3.4.

A narrativa desenvolvida tem como contexto o carnaval do estado do Rio de Janeiro em 2021. Momento marcado pela pandemia de COVID-19, pelos desafios impostos pela necessidade de distanciamento social e pelas incertezas quanto à celebração deste festejo: seria a festa adiada ou cancelada? Como seria o ano sem Carnaval?²¹

Os protagonistas são um Bate-Bola Pirulito, estilo originário da fantasia, e um Bate-Bola Saia-Rodado, variante mais contemporânea. Os dois são acompanhados, inicialmente, por um Gorila e um Palhaço do Carnaval da Moita – todos esses, fantasias ainda presentes nos carnavais contemporâneos. Ao longo da ficção, mascarados de outras épocas aparecem para contar suas histórias. Por conta do recorte temporal escolhido, os primeiros personagens a se apresentar são mascarados comumente encontrados em festejos contemporâneos, em seguida, aqueles que mais recorrentes nas folias de rua de outrora e, por fim, os que podiam ser mais facilmente encontrados nos luxuosos bailes de máscara.

Outros fatos essenciais da trama são o esquecimento de alguns mascarados e a problemática do desenraizamento da brincadeira do anonimato. A história também faz referência à questão das grandes luzes e das pequenas luzes (“vagalumes”), levantada por Didi-Huberman (2011). E evidencia, igualmente, as narrativas opos-

²¹ Os apontamentos do contexto e a *topificação* da trama foram realizados em um momento anterior às definições da Prefeitura e do Governo do Estado do Rio de Janeiro quanto às celebrações de carnaval carioca e fluminense em 2021.

tas sobre carnavais do mesmo período, como a perseguição e a proibição de determinadas práticas e a valorização e o destaque de outros legados culturais. Tópicos que foram identificados a partir do mapeamento e da análise dos mascarados do carnaval do Rio de Janeiro feitos ao longo desta pesquisa.

Partindo desses apontamentos da trama, elaboramos tabelas de criação narrativa para cada personagem. Na primeira coluna dessas tabelas são analisadas imagens universais tais como: referências visuais e textuais, localidade, período histórico, sua permanência ou não em festejos contemporâneos, descrição do material e do formato da máscara e da fantasia, anotações sobre a performance e variantes de localidade. Dados oriundos de relatos e de pesquisa de acervo. Na segunda coluna são feitos alguns apontamentos a respeito dos personagens. Já a terceira coluna busca unir estes tópicos com os temas da pesquisa. Essas considerações foram essenciais para a definição da personalidade, dos valores e da subjetividade de cada personagem: sua *forma*. E, do mesmo modo, para o delineamento de suas ações e de sua relação com seu contexto material: seu *caráter* e seu *tipo*.

Pulsões que transparecem, igualmente, nas ilustrações desenvolvidas ao longo desta fase de pesquisa. Em momentos anteriores do estudo, o desenho adotou um papel mais descritivo, com menor expressividade. Foi usado com o objetivo de representar sistematicamente os mascarados encontrados em registros dispersos, de explorar sua potência para mediar dinâmicas e de estimular o compartilhamento de novas informações. Além de atuar como um instrumento para a análise processual dos artefatos visuais encontrados. Já nesta etapa de desenvolvimento da narrativa, as ilustrações assumem um estilo mais gestual e expressivo. São uma tradução visual das pulsões internas de cada personagem, contribuindo para a visualização de seu *todo* acabado. Ao mesmo tempo, preservam características essenciais para o reconhecimento de cada fantasia. Ilustração e narrativa se complementam neste momento, ao fazerem aflorar as potencialidades expressivas de cada suporte.

Como mencionado, a narrativa é protagonizada por dois Bate-Bolas: um Pirulito (pai) e um Saia-Rodado (filho). A relação pai e filho desses dois personagens foi pensada como uma forma de evidenciar as diferenças entre estas duas variantes da fantasia. Dinâmica familiar que foi inspirada na distância geracional entre o surgimento da fantasia de Bate-Bola Pirulito e de Bate-Bola Saia-Rodado, e que será aprofundada no subcapítulo 4.2.

Enquanto o Pirulito se recorda das saídas de Bate-Bola individuais e se preocupa com a preservação da tradição da brincadeira de assustar; seu filho, por ser mais jovem, está mais ligado às saídas de turmas e às roupas luxuosas. O Bate-Bola Pirulito também atua como uma conexão do passado com o presente: reconhece alguns dos mascarados de outrora e os apresenta para seu filho. A paleta de cores dos personagens reforça a diferença entre ambos: tons mais sóbrios para o macacão e colete do Pirulito e cores extremamente saturadas e luminosas para as vestes do Saia-Rodado²². Isto é ressaltado pelo formato de suas vestes: o macacão do Pirulito assume um formato mais retangular, sugerindo solidez e as roupas de Saia-Rodado indicam sua expansividade (Figura 79).

Tabela 1 – Tabela de criação narrativa: Bate-Bolas

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro (Santa Cruz, Marechal Hermes e Abolição)	Mascarado urbano	Questões de violência; Bairros da periferia do RJ
c. 1930 – hoje em dia	Várias gerações de brincantes	Relação familiar: Bate-Bola Pirulito e Bate-Bola Saia-Rodado
Não entrou em decaimento		
Máscara de telado de metal, aplicações em boá e <i>glitter</i>	4 tipos de máscara: <i>Palhaço, Quilingue, Homem Velho e Contemporâneas</i>	Máscara <i>Quilingue</i> (assustadora) e máscara contemporânea (alegre)
Macacão colorido	3 tipos de macacão: <i>Pirulito, Rodado e Bujão</i>	Pirulito: cores mais sóbrias Saia-Rodado: cores saturadas e luminosas
Bate-Bola originário (individual)	Fantasia individual produzida artesanalmente	Artesanal, singular
	Macacão de cetim, padrões simples (listrado e “pandinha”)	Preservação de tradição
Bate-Bola atual (turmas)	Produção feita em etapas – vários meses; fantasias produzidas para toda turma	Planejado, estratégico, múltiplo; concursos de fantasia: competitividade
	Mesclas com a mídia de massa; novos materiais (LED, plásticos)	Expansivo; Vaidade, pompa e luxo
Originalmente: brincadeira era assustar os brincantes	Tensão anonimato x exposição	Pirulito: brincante que acompanhou as brincadeiras individuais
Hoje em dia: crescimento do caráter expositivo da brincadeira		Saia-Rodado: brincante mais novo, sai em turmas, roupas luxuosas

²² Neste momento, as escolhas cromáticas surgem apenas como apontamentos textuais. Essas escolhas serão identificadas visualmente apenas no subcapítulo 4.3. Todas as ilustrações apresentadas neste subitem (4.1.) são desenhos monocromáticos voltados para a exploração gráfica desses mascarados e para a tradução de suas pulsões narrativas.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 79 – Bate-Bola Pirulito e Saia-Rodado: estudos para narrativa.

Já o Gorila, por ser o mais recente dentre os mascarados mapeados ao longo desta pesquisa, foi caracterizado como um personagem mais jovem. Assim como o Bate-Bola Saia-Rodado, está conectado aos festejos mais contemporâneos e não reconhece os mascarados de outrora. Se destaca por sua roupa composta por camadas feitas com tiras de sacolas plásticas ou sacos de lixo. Possui uma paleta de cores predominantemente escuras, com tons mais sóbrios. Conta com uma bexiga de plástico como parte de sua fantasia, elemento que ilustra os entrecruzamentos deste mascarado com os Bate-Bolas.

Tabela 2 – Tabela de criação narrativa: Gorila

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Baixada Fluminense (Rio de Janeiro)	Mascarado urbano	Questões de violência; Bairros da periferia do RJ
Não entrou em decaimento	Destes mascarados, é o mais recente	Personagem mais jovem
Máscara com feições de gorila	Dentes e presas aparentes	Figura assustadora
Máscara de telado de metal	Entrecruzamento com os Bate-Bolas	Amigo mais jovem de Bate-Bola Saia-Rodado
Bexiga de plástico		
Roupas feitas com tiras de sacola de plástico ou sacos de lixo	Roupa com processo de fabricação mais simples do que os Bate-Bolas atuais	Simple, passional
	Material altamente inflamável	Menos preocupado, outros o protegem

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 80 – Gorila: estudos para narrativa.

O Palhaço do Carnaval da Moita pode ser facilmente reconhecido por suas vestes feitas com plantas nativas da região serrana do estado do Rio de Janeiro. Seu corpo fica camuflado pela vegetação, por isso o predomínio de tons esverdeados na paleta de cores deste personagem. Por se tratar de um tipo de fantasia confeccionada pelos próprios brincantes, que escolhem os materiais e o formato do disfarce, este personagem permitiu maior liberdade durante esta etapa de criação. Optamos por representá-lo com roupas feitas de folhas de palmito juçara e uma máscara branca de caveira. Diferentemente do disfarce da Caveirinha, o Palhaço do Carnaval da Moita (Figura 81) conta com dentes afiados e sua máscara não traz a cruz como ornamento – temática presente no outro mascarado (Figura 83).

Tabela 3 – Tabela de criação narrativa: Palhaço do Carnaval da Moita

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio Bonito de Cima (Rio de Janeiro)	Cidade pequena, interior do estado (região serrana)	Mascarado interiorano; Não passa pelas mesmas questões relacionadas à violência
Não entrou em decaimento		
Máscaras de plástico e materiais sintéticos	Referências a personagens de filmes de terror ou figuras macabras	Figura assustadora
Roupas feitas com plantas nativas da região serrana (Predomínio de verdes)	<i>Samambaia, palmas de jervá, folhas de palmito juçara, folhas de costela-de-adão e hortênsias</i>	Mesclas entre materiais naturais (nas vestes) e plásticos (nas máscaras)
Assustar os brincantes; "roubar" bebidas	Saem disfarçados da mata local, falam em falsete – Anonimato	Similar às brincadeiras dos Bate-Bolas originários

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 81 – Palhaço do Carnaval da Moita: estudos para narrativa.

O Diabinho traz a perspectiva dos personagens tipicamente encontrados nos festejos de rua de outrora. Contribui com suas experiências a respeito de carnavais em que determinadas práticas foram privilegiadas e outras perseguidas. Debochado e falastrão, este mascarado surpreende os protagonistas em seu primeiro encontro. Sua aparência e suas brincadeiras os assustam inicialmente. Suas cores são tons predominantemente avermelhados, com destaque para o tridente estampado em sua macacão, seus chifres pontiagudos e sua grande língua em riste.

Tabela 4 – Tabela de criação narrativa: Diabinho

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro	Mascarado urbano	Saiu de festejos nas regiões centrais da cidade para bairros do subúrbio do Rio
Final séc. XIX – meados do séc. XX	Presente nos cordões e, posteriormente, nos Carnavais de Santa Cruz	
Entrou em decaimento	Proibição por parte do chefe da polícia do Rio de Janeiro (c. 1910)	Perspectiva de um carnaval em que determinadas práticas são privilegiadas e outras perseguidas
	Movimentos locais de resgate deste personagem	
Máscara de <i>papel machê</i> com chifres e uma grande língua em riste	Língua como cobras e lagartos ou máscara de punição	Personagem falastrão, debochado, se impõe
Macacão vermelho e preto	Estampa de tridente e plumas	Figura pomposa, chama a atenção
Capa de arminho	Enfeitada com paetês, espelhos e lantejoulas	
Tridente e Caudas usadas como chicote	Anonimato; Figuração teatral do medo	Brincalhão, debochado; figura temida
Falar em falsete		
Saltar, pregar peças, correr atrás das pessoas com farinha e um balde d'água		

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 82 – Diabinho: estudos para narrativa.

A Caveirinha também assusta os personagens em sua primeira aparição. É brincalhona, assim como o Diabinho; mas, ao mesmo tempo, se responsabiliza em organizar a festa do grupo. Carrega um sininho e um pequeno caixão, o qual utiliza para guardar o dinheiro arrecadado para comprar bebidas. Sua roupa e sua máscara são brancas com ornamentos escuros, sendo a cruz um dos principais elementos decorativos que caracterizam este personagem.

Tabela 5 – Tabela de criação narrativa: Caveirinha

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro	Mascarado urbano	Saiu de festejos nas regiões centrais da cidade para bairros do subúrbio do Rio
Final séc. XIX – meados do séc. XX	Presente nos cordões e, posteriormente, nos Carnavais de Santa Cruz	Presença não limitada a esses bairros
Entrou em decaimento	Movimentos locais de resgate deste personagem	Perspectiva de um carnaval em que determinadas práticas são privilegiadas e outras perseguidas
Máscara de <i>papel machê</i> no formato de um crânio com dentes aparentes	Associação com a figura da morte: lembra a condição carnal/finita	Figura brincalhona, mas, ao mesmo tempo, macabra
Macacão ou veste	Estampa de caveira ou cruz	
Sino e caixãozinho	Guardar o dinheiro arrecadado	Figura brincalhona, organiza o festejo do grupo
Assustar para arrecadar dinheiro	Dinheiro usado para comprar bebidas	

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 83 – Caveirinha: estudos para narrativa.

Já o Morceguinho se destaca por sua roupa: um macacão com tecidos nas laterais do corpo que sugere os formatos das asas de um morcego. Temática também presente em sua máscara de *papel machê*. Mesmo sendo uma figura assustadora, é um mascarado expansivo que traz o ato de abraçar como parte de sua performance. Seu disfarce apresenta forte contraste entre as tonalidades escuras da máscara e do tecido de seu macacão, e os ornamentos em cores mais claras.

Tabela 6 – Tabela de criação narrativa: Morceguinho

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro	Mascarado urbano	Saiu de festejos nas regiões centrais da cidade para bairros do subúrbio do Rio
Final séc. XIX – meados do séc. XX	Presente nos cordões e, posteriormente, nos Carnavais de Santa Cruz	
Entrou em decaimento	Movimentos locais de resgate deste personagem	Presença não limitada a esses bairros
Máscara de <i>papel machê</i>	Estrutura lateral e escultura acima da cabeça	Sugere o formato de asas de morcego
Macacão	Tecidos abaixo dos braços e na lateral do corpo	
	Morcego: figura da noite	
Guizos na fantasia	Destaque sonoro	Pomposo, se destaca
Lantejoulas e paetês	Destaque visual: brilhos	
Asas abertas	Abraço como parte da performance	Expansivo e gosta de ser considerado o centro das atenções
	Pose vista nas fotografias	

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 84 – Morcegozinho: estudos para narrativa.

O Velho e Doutor Burro trazem a perspectiva de carnavais mais antigos. São alguns dos representantes dos cordões de outrora. São expressivos e performáticos, se expressando exclusivamente por movimentos corporais. Se destacam pelo formato de sua máscara: ambos são Carões, isto é, um tipo de máscara com proporções exageradas, como visto no capítulo anterior. Os dois vestem trajes formais, como casacas e paletós, com pouca ornamentação. Suas roupas são completamente brancas, de modo a diferenciá-los das vestes coloridas dos personagens mais contemporâneos. Optamos por representar esses dois mascarados sem seus acessórios característicos, a bengala e o livro, como forma de ressaltar seus movimentos corporais, e permitir uma maior mobilidade em suas performances.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 85 – Velho e Doutor Burro: estudos para narrativa.

Tabela 7 – Tabela de criação narrativa: Velho e Doutor Burro

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro	Mascarado urbano	Vivências de carnavais mais antigos
Final séc. XIX – meados do séc. XX	Presente nos cordões	
Entrou em decaimento	-	Perspectiva de um carnaval em que determinadas práticas são privilegiadas, e outras perseguidas
Carão: Máscara de <i>papel machê</i>	Carão: cabeça em proporções exageradas	Formato de máscara que se destaca
Casaca, paletó e calça social	Roupas formais, mas com pouca ornamentação	Vivências de carnavais mais antigos
Velho: Passos de dança (<i>chula</i>)	Feito individualmente ou acompanhado	Personagem coreografado, ágil; movimentos corporais expressivos
Doutor Burro: Arrastar os pés, grunhir e relinchar	Sátira aos intelectuais e literatos	

O Zé Pereira é outro personagem ligado aos cordões de outrora. Embora não seja um mascarado, sua presença é essencial para os festejos de rua. Afinal, seus bumbos e tambores guiam o ritmo da folia. Para ilustrar que o nome Zé Pereira não diz respeito a uma pessoa em específico, sendo, na verdade, o título dado a este tipo de manifestação carnavalesca, ele é representado, nesta ficção ilustrada, por três pessoas tocando instrumentos de percussão. Além dos tambores e bumbos, o bater de solas é característico do Zé Pereira. Esse ato performático foi explorado em alguns dos desenhos nesta fase de concepção dos personagens, mas foi deixado de lado nas etapas posteriores de desenvolvimento do livro.

Fonte: Elaborado pela autora

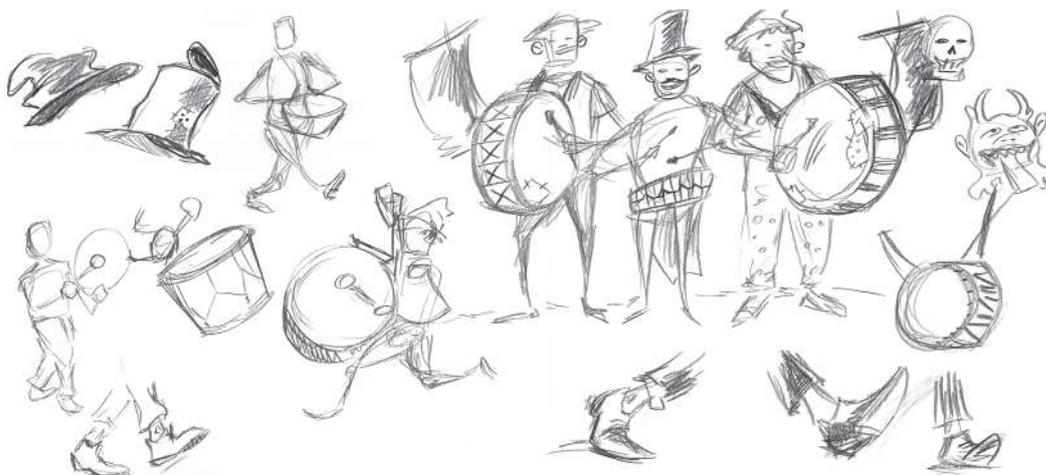


Figura 86 – Zé Pereira: estudos para narrativa.

Tabela 8 – Tabela de criação narrativa: Zé Pereira

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro	Personagem urbano	Vivências de carnavais mais antigos
Final séc. XIX – meados do séc. XX	Presente nos cordões	
Entrou em decaimento	-	Perspectiva de um carnaval em que determinadas práticas são privilegiadas, e outras perseguidas
Casaca e trajes formais	Roupas brancas, em tecidos leves	Vivências de carnavais mais antigos
Instrumentos de percussão	Bumbos e tambores	Responsável pela música do cordão

O Preto Velho é uma figura sábia que orienta os demais personagens ao longo da narrativa. É um mascarado que faz referência à entidade de mesmo nome da religião Umbanda. Veste roupas brancas e é visto fumando um charuto ao longo da narrativa. Assim como o Velho e o Doutor Burro, também é um Carão, o que o destaca dos demais personagens.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 87 – Preto Velho: estudos para narrativa.

Tabela 9 – Tabela de criação narrativa: Preto Velho

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro	Mascarado urbano (subúrbio RJ)	Vivências de carnavais mais antigos
Entrou em decaimento	-	Perspectiva de um carnaval em que determinadas práticas são privilegiadas, e outras perseguidas
Carão: Máscara de <i>papel machê</i>	Carão: cabeça em proporções exageradas	Formato de máscara que se destaca
Roupas brancas	Referência a figura do Preto Velho (umbanda)	Sábio, paciente, orienta os demais personagens
Charuto/cachimbo		

A Bruxa, o Carrasco e o Dominó formam um trio de personagens misteriosos. Mistério que se deve tanto a suas fantasias como ao fato de que, ao longo das etapas de levantamento documental, não foram encontradas muitas descrições textuais ou narrativas orais a respeito desses três. Por exemplo, não foram recolhidos quaisquer relatos ou narrativas textuais a respeito da Bruxa, foram apenas achados registros fotográficos. Já o Dominó e o Carrasco apresentaram dificuldade para o aprofundamento de suas motivações e pulsões internas por conta da falta de material documental a seu respeito. O caráter enigmático é acentuado pelo tipo de máscara desses dois, Carrasco e Dominó, que deixa apenas os olhos aparentes, sem demonstrar qualquer expressão facial.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 88 – Bruxa, Carrasco e Dominó: estudos para narrativa.

Por conta de seus entrecruzamentos com os Bate-Bolas, a Bruxa foi representada vestindo um macacão similar ao de Bate-Bola Pirulito. Já seu enorme chapéu pontudo faz alusão à influência da representação da bruxa na cultura de massa. O

Dominó conta com vestes estampadas, já que também poderia ser encontrado nos festejos de rua – decisão estilística baseada nas considerações de Eneida (1957) a respeito da distinção entre os Dominós vistos nos bailes e nos carnavais de rua. Os três personagens apresentam um forte contraste claro/escuro em suas roupas.

Tabela 10 – Tabela de criação narrativa: Bruxa

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro (São Gonçalo)	Mascarado urbano (subúrbio RJ)	Vivências de carnavais mais antigos
Entrou em decaimento	-	
Máscara com feições macabras	Influência da representação da bruxa na cultura de massa	Chapéu pontudo; Vassoura de palha
Vassoura de palha, chapéu pontudo		
Macacão listrado	Entrecruzamento com os Bate-Bolas	Veste macacão similar ao usado pelo Pirulito
Assustar os brincantes	Figuração teatral do medo	Figura assustadora

Tabela 11 – Tabela de criação narrativa: Carrasco

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro (Abolição, Piedade)	Mascarado urbano (subúrbio RJ)	Vivências de carnavais mais antigos
Entrou em decaimento	Movimentos locais de resgate deste personagem	
Capuz pontudo feito de tecido	Apenas os olhos aparentes	Figura misteriosa
	Referência a um carrasco oriundo de obras de fantasia	Figura que intimida
Machado de plástico		
Assustar os brincantes	Figuração teatral do medo	Figura assustadora

Tabela 12 – Tabela de criação narrativa: Dominó

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro	Mascarado urbano	Vivências de carnavais mais antigos
Final séc. XIX – início do séc. XX	Carnaval de rua e bailes de máscara	
Entrou em decaimento	Mascarado de origem europeia, ganhou destaque com a proibição da fantasia de Diabinho	Por ser tão misterioso, não é tão lembrado como outros mascarados dos carnavais de outrora
Máscara de tecido que cobre todo o rosto do brincante	Apenas os olhos ficam aparentes	Figura misteriosa
Capa talar e capuz	Tecido pesado: Roupas utilizadas por padres no inverno europeu	Fantasia pesada: mascarado com movimento mais lento, seus movimentos corporais ficam ocultados por sua roupa
	Versão luxuosa e versão adaptada para os festejos de rua	Veste estampada (adaptação para os festejos de rua)
Anonimato: falar em falso – “Você me conhece?”	Aproveita o anonimato para pregar peças	Figura misteriosa e brincalhona

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 89 – Palhaço: estudos para narrativa.

O Palhaço aparece nesta narrativa como uma figura exagerada, extremamente performática e teatral. É um mascarado de origem europeia e está ligado a vivências de carnavais mais antigos. No entanto, por ter se mantido vivo até hoje no imaginário popular, possui uma visão bem distinta das personalidades dos festejos de rua. Representa, de forma extremada, a perspectiva dos personagens dos bailes de máscara. Suas roupas refletem sua personalidade extravagante: macacão largo, gola franzida e cores muito saturadas. Nesta fase de concepção dos personagens, o Palhaço foi pensado como uma figura desajeitada e trapalhona. Características que foram deixadas de lado nos estudos subsequentes, como forma de reforçar seu papel como antagonista da narrativa.

Tabela 13 – Tabela de criação narrativa: Palhaço

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro (Ilha do Governador)	Mascarado urbano	Vivências de carnavais mais antigos
Final séc. XIX – meados do séc. XX	Carnaval de rua e bailes de máscara	
Entrou em decaimento	Mascarado de origem europeia	Lembrado até hoje em marchinhas de carnaval, nas ilustrações de revistas do início do século XX, fotos antigas (se manteve no imaginário popular)
Máscara simples em formato venda e/ou pintura facial	Influência da <i>Commedia dell'arte</i>	Expressões exageradas, teatral
Macacão largo com gola franzida	Lembra a estampa “pandinha” dos macacões de Bate-Bola	Desajeitado, exagerado

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 90 – Arlequim, Colombina e Pierrô: estudos para narrativa.

O Arlequim, a Colombina e o Pierrô também são mascarados de origem europeia. São dramáticos e teatrais e aparecem como parte dos luxuosos bailes de máscara. Podem ser facilmente reconhecidos por suas roupas características: o macacão estampado com losangos coloridos do Arlequim, o vestido branco da Colombina e o macacão branco com pompons pretos do Pierrô.

Tabela 14 – Tabela de criação narrativa: Arlequim, Colombina e Pierrô

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro	Mascarado urbano	Vivências de carnavais mais antigos
Final séc. XIX – meados do séc. XX	Carnaval de rua e bailes de máscara	
Entrou em decaimento	Marchinhas de carnaval, ilustrações de revistas do início do século XX, fotos antigas	Lembrados até hoje (se mantiveram no imaginário popular)
Mascarados de origem europeia	Teatro italiano (Arlequim e Colombina), francês (Pierrô)	Valorizados como figuras de luxo nos carnavais da primeira metade do século XX
Máscara simples em formato venda e/ou pintura facial	Influência da <i>Commedia dell'arte</i>	Expressões exageradas; teatral, dramático
Arlequim: Macacão colorido; estampa no formato de losangos; Gola franzida	Triângulo amoroso: Pierrô, Arlequim e Colombina	Carismático, expansivo e sedutor
Colombina: Vestido branco com pompons pretos		Elegante
Pierrô: Macacão branco com pompons pretos		Tímido, não sabe como se declarar à Colombina

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 91 – Caricata: estudos para narrativa.

Já a Caricata, por estar ligada aos festejos de rua, representa um forte contraste às falas do Palhaço. É engajada e expressa de forma didática a importância da preservação das raízes da tradição do Carnaval do estado do Rio de Janeiro. Embora essas questões sejam levantadas por outros personagens, cabe à Caricata esse enfrentamento com a perspectiva do Palhaço. É uma personagem performática, com gestos e movimentos exagerados e dramáticos. Conta com acessórios associados à feminilidade, como colares, laços de cabelo e luvas. Assim como outros mascarados de festejos de outrora, seu vestido e sua máscara são completamente brancos, destacando-a das cores saturadas e escuras das vestes dos demais personagens.

Essa personagem fecha o ciclo das apresentações porque tem características dúbias em relação a sua permanência histórica. Está no grupo no passado porque a fantasia de Caricata com uso de máscaras não é mais encontrada nos dias de hoje. Porém, a personagem ainda sobrevive, utilizando hoje, de forma muito mais frequente, a maquiagem pesada como forma de caracterização.

Tabela 15 – Tabela de criação narrativa: Caricata

IMAGENS UNIVERSAIS	APONTAMENTOS	IDEIAS DE ESCALETA
Rio de Janeiro	Mascarado urbano	Perspectiva de um carnaval em que determinadas práticas são privilegiadas, e outras perseguidas
Entrou em decaimento		
Máscara de tecido, "feições" femininas	Tecido opaco, anonimato	Figura enigmática, tecido pintado com maquiagens
Vestido, bolsa, colar e chapéu	-	Extravagante, dramática, performática
Movimentos corporais exagerados	Performance extremamente gestual	

Por fim, a máscara simples, um tipo de disfarce comumente encontrado em carnavais de rua e em bailes de máscara, está presente ao longo da narrativa como uma forma de contextualizar cenários carnavalescos diversos. Tendo em vista que sua aparição é pontual, sendo majoritariamente usada como peça de figurino de personagens em segundo plano, não foram feitos estudos gráficos para este tipo de máscara. Também não conta com uma tabela de criação narrativa para o delineamento de suas pulsões, já que não está associada a um personagem específico.

Com base nos apontamentos feitos ao longo deste subcapítulo, torna-se possível esboçar as relações entre os personagens e explicitar suas motivações e seu papel dentro da trama. E, com isso, definir as principais questões que servirão como guia para o desenvolvimento da narrativa. Tópicos que contribuirão para evidenciar pontos de tensão e relações de sequencialidade, ritmo e causalidade, ajudando, desse modo, na organização sequencial desta superestrutura narrativa. Processo que será aprofundado e analisado ao longo dos próximos subcapítulos.

4.2.

A folia dos vagalumes: estudos gráficos e narrativos

Posta esta contextualização, este subitem tem como objetivo comentar as etapas para a produção do artefato baseado no acervo encontrado pela pesquisa: o livro digital infanto-juvenil *A folia dos vagalumes*. Esta análise parte de algumas considerações teóricas do cineasta e semiólogo italiano Pier Paolo Pasolini (1982, 1990). Pontos que se mostraram essenciais para a fundamentação e para o debate de determinadas questões relativas ao desenvolvimento desta narrativa ilustrada, tal como a valorização da cultura local e material, a aproximação entre gerações e o aprendizado com o passado. Tópicos que, inclusive, convidam ao diálogo com outros autores, como Walter Benjamin (1987) e Georges Didi-Huberman (2011).

Somado a isso, este subcapítulo visa refletir sobre o uso do desenho como uma importante ferramenta para representação da materialidade. E como instrumento para a tradução poética de determinadas questões imagéticas e linguísticas. Para tal, tomamos como base o texto *Quadro*, parte da obra *Empirismo Herege* (1982) para identificar os *níveis de realidade* de Pasolini. Referencial teórico essencial para um aprofundamento a respeito da *semiologia da realidade* proposta pelo semiólogo.

Embora a infância não seja um objeto claro na obra de Pasolini, alguns de seus textos como *O discurso dos cabelos* (1990) e *Genariello: a linguagem pedagógica das coisas* (*id.*) reforçam a importância da aproximação e do debate entre gerações como forma de combater retrocessos. Ensaios teóricos que oferecem pistas interessantes para lidar com os desafios de se pensar uma narrativa para crianças. Referenciais importantes, uma vez que a ficção ilustrada a ser desenvolvida é direcionada ao público infanto-juvenil, como apontado pelas definições de metodologia no subitem 4.1.

Em *O discurso dos cabelos*, Pasolini alerta para os perigos trazidos pelo isolamento geracional, e pela criação de barreiras que impedem uma relação dialética entre a geração “dos pais” e a geração “dos filhos”. Tal diálogo, para o semiólogo, é o que permitiria a tomada de uma “real consciência histórica de si mesmos” (PASOLINI, 1990, p. 43) e, por consequência, um real progresso. Já em *Genariello: a linguagem pedagógica das coisas*, Pasolini nos relembra a importância do aprendizado material na transmissão de ensinamentos pragmáticos que moldam nossa maneira de ler a realidade, desde a mais tenra infância. Neste “tratado pedagógico”, o semiólogo urge por uma forma mais crítica de olhar a realidade e seus *signos sociais*, ressaltando a importância de uma *semiologia da realidade* para a leitura destes *signos*, os quais são as “próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade” (*id.*, p. 28).

A partir de suas proposições a respeito de uma *semiologia da realidade* é possível pensar em potencialidades do desenho como ferramenta de representação tanto documental como poética desta realidade material. Ou seja, de signos que podem ser tanto cortes de cabelo, como pares de sapato ou, até mesmo, peças de mobiliário. E, igualmente, refletir sobre seus usos para valorização de culturas locais – tanto de tradições e práticas mascaradas, como de aspectos que caracterizam os contextos em que elas estão inseridas.

Ainda em *Genariello: a linguagem pedagógica das coisas*, o semiólogo destaca a importância do aprendizado com o passado – um olhar para o outrora, que não se trata de uma mera apologia daquilo que se passou. Pasolini sugere uma relação com o eixo passado-presente-futuro similar às proposições de Walter Benjamin (1987) em suas *Teses sobre o conceito de História*. Ao invocar a figura do anjo da história, o filósofo alemão nos convida a mover em direção ao futuro com olhos

voltados ao passado, juntando as ruínas e fragmentos, sem deixar que o conformismo se apodere da tradição. Esforço fundamental para a compreensão crítica das tensões do momento presente e para o apontamento de novas possibilidades para o futuro. Dessa forma, o aprendizado com o passado permite um redimensionamento do momento presente, além de estimular a tomada de novas posturas em direção a um futuro que valorize suas raízes e tradições.

A preocupação de Pasolini com a questão do enraizamento cultural e os perigos trazidos pelo *genocídio cultural* é aparente em vários de seus ensaios teóricos e de suas produções cinematográficas. Em *Os Muros de Sana* (1971), documentário de 13 minutos produzido como um apelo à UNESCO para a preservação da cidade como patrimônio histórico-cultural da Humanidade, o cineasta reflete semiologicamente sobre as transformações, os desaparecimentos e as substituições da tradição local por objetos de cultura alheios àquela realidade. Ao narrar suas experiências no Iêmen, Pasolini não esconde seu estranhamento à presença “expressiva, horrível, da modernidade” naquele local (1990, p. 129). Presença que é denunciada justamente pelos *signos* que compõem as diversas camadas da realidade.

A potência desse “discurso das coisas” é evidenciada por Pasolini em *O “discurso” dos cabelos* (*id.*). Neste ensaio, o semiólogo se dispõe a analisar os sentidos transmitidos pelos longos cabelos adotados pela juventude no período entre 1966 e 1972. Uma linguagem que, segundo Pasolini, seria prontamente compreendida, indo muito além de uma linguagem verbal, não necessitando de léxico, gramática ou sintaxe: uma semiologia do *corpo*. Neste mesmo texto, o cineasta denuncia o risco de esvaziamento de sentido de determinados *signos* de subculturas de oposição, e os perigos de sua absorção pela subcultura do poder. *Signos* que, em um primeiro momento, representavam um ideal de liberdade e foram convertidos em sinônimo de um conformismo servil após sua apropriação pela indústria cultural e pelo capitalismo de consumo. Tensões de incorporação e destruição que também perpassam a história e os processos de transmissão de cultura como pontuado por Walter Benjamin (1987). Por isso, o tão importante exercício de olhar a história a contrapelo proposto pelo filósofo alemão.

Partindo das considerações de Benjamin e Pasolini, Didi-Huberman (2011) nos convoca a olhar para as intermitências, para as pequenas luzes, e, assim, enxergar os “povos *vaga-lumes*” que caminham entre nós despercebidos. “Povos *vaga-*

lumes” que fazem o possível para afirmar sua liberdade de movimento e seus desejos partilhados. E, assim como eles, nos tornar nós mesmos vaga-lumes, ao assumir esse desejo “de fazer aparecer parcelas de humanidade” e não nos contentarmos “em descrever o *não* da luz que nos ofusca” (p. 154-155). Inclusive, a escolha pelo título *A folia dos vagalumes*, bem como a presença deste inseto ao longo da narrativa, como será explicitado mais adiante, foi inspirada nas considerações de Pasolini (1990) e Didi-Huberman (*id.*). Em especial na associação metafórica dos pirilampos com as culturas populares, feita pelo semiólogo italiano. Bem como nas reflexões do teórico francês a respeito das pequenas luzes e dos “povos *vaga-lumes*”.

Assim, tendo como base esses referenciais teóricos, o levantamento do conteúdo recolhido nas etapas anteriores de pesquisa e sua análise a partir de categorias no âmbito da narrativa, além dos apontamentos destacados no subcapítulo anterior, chegamos a alguns experimentos para a produção de uma narrativa ficcional ilustrada sobre os mascarados no carnaval do Rio de Janeiro. Narrativa pensada para o público infanto-juvenil, crianças na faixa etária de 10 a 12 anos, como proposta de difusão do estudo e de intervenção no campo de pesquisa.

Como indicado anteriormente, a ficção ilustrada tem como contexto o cenário de incertezas com relação à celebração do Carnaval no Rio de Janeiro em 2021, e a possibilidade de um ano sem carnaval por conta da necessidade de manutenção de medidas de isolamento social e dos desafios trazidos pela pandemia de COVID-19. A narrativa gira em torno de uma jornada protagonizada por um pai (Bate-Bola Pirulito) e um filho (Bate-Bola Saia-Rodado), ambos brincantes da cultura Bate-Bola. A dinâmica entre os dois foi inspirada nos protagonistas do filme *Gaviões e Passarinhos* (1966), dirigido por Pasolini.

A história se inicia com um lamento do Bate-Bola Saia-Rodado, chateado pela impossibilidade de sair fantasiado com sua turma no Carnaval. Para alegrar seu filho, Pirulito o convida para um passeio, sem dar maiores informações. Juntos, ambos caminham por várias localidades, e encontram diversos personagens mascarados típicos dos festejos carnavalescos do estado do Rio de Janeiro. Mascarados que aparecem para contar suas histórias e convidam a um olhar mais plural sobre a história do Carnaval do Rio de Janeiro. Ao longo desta jornada, pai e filho são postos a refletir sobre sua própria tradição mascarada e sobre a necessidade de manutenção das raízes dessa tradição, assim como da memória e das práticas de outras

figuras mascaradas do Carnaval do estado fluminense. Em uma primeira listagem de cenas, a narrativa se dividiria em 36 cenas, em um total de 78 páginas ilustradas.

Tabela 16 – Primeira listagem de cenas

CENA 1: CONTEXTO CARNAVAL 2021	Cidade vazia, Carnaval do Rio corre risco (pandemia COVID-19, desafios de isolamento social)
CENA 2: APRESENTAÇÃO SAIA-RODADO	Bate-Bola Saia-Rodado (protagonista) se apresenta – chateado porque passou o ano preparando sua fantasia e não vai poder sair com sua turma
CENA 3: APRESENTAÇÃO PIRULITO	Bate-Bola Pirulito (protagonista – pai do Saia-Rodado / figura mais experiente) é apresentado pelo Saia-Rodado. Pirulito diz para o Saia-Rodado não ficar chateado, e pede para que ele vá vestir sua roupa de Bate-Bola.
CENA 4: SAEM FANTASIADOS	Os dois (Pirulito e Saia-Rodado, pai e filho) saem de casa fantasiados. Saia-Rodado pergunta para onde estão indo, e Pirulito diz para ter paciência, que logo irá descobrir.
CENA 5: ANDAM PELAS RUAS VAZIAS	Veem uma figura no escuro. Saia-Rodado fica apreensivo.
CENA 6: APRESENTAÇÃO GORILA	Descobrem que a figura é o Gorila, amigo mais jovem do Saia-Rodado. Saia-Rodado tira a máscara para cumprimentá-lo e é repreendido pelo Pirulito. Apresenta seu amigo para o seu pai.
CENA 7: GORILA SE JUNTA AO GRUPO	Gorila se junta ao grupo, e pergunta para onde os dois estão indo. Saia-Rodado permanece confuso. Pirulito guia o grupo.
CENA 8: VEEM OUTRA FIGURA MISTERIOSA	Reparam em um caminho formado por folhas secas no meio da rua, veem uma figura misteriosa correndo.
CENA 9: APRESENTAÇÃO PALHAÇO (CARNAVAL DA MOITA)	A figura se apresenta: é o Palhaço do Carnaval da Moita. Pirulito fica curioso com a sua brincadeira. Já o Saia-Rodado e o Gorila se encantam com sua fantasia feita de folhas.
CENA 10: GRUPO SEGUE ANDANDO	Os quatro personagens seguem andando pelas ruas vazias, o cenário vai se tornando mais colorido. Personagens não percebem essa mudança.
CENA 11: APARECE DIABINHO	Diabinho aparece, assustando e zombando do Saia-Rodado e do Gorila. Os dois se assustam.
CENA 12: APRESENTAÇÃO DIABINHO	Pirulito apresenta o Diabinho, ri da reação do Saia-Rodado.
CENA 13: CAVEIRINHA ASSUSTA SAIA-RODADO	Caveirinha aparece por trás do Saia-Rodado, e lhe dá outro susto.
CENA 14: APRESENTAÇÃO CAVEIRINHA	Pirulito apresenta aquele personagem. Diz que sente falta dos carnavais de antigamente. Caveirinha pede uma contribuição (dinheiro) para colocar em seu caixãozinho.
CENA 15: DIABINHO E CAVEIRINHA GUIAM O GRUPO	Diabinho e Caveirinha vão na frente, caminham alegremente. Pirulito, Saia-Rodado, Gorila e Palhaço (Moita) os seguem.
CENA 16: MORCEGUINHO APARECE	O grupo é interrompido por outra figura: o Morceguinho. Morceguinho pergunta o que estão fazendo, e pergunta se pode se juntar ao grupo.
CENA 17: APRESENTAÇÃO MORCEGUINHO	Saia-Rodado e Gorila estranham aquele personagem. Morceguinho é apresentado pelo Pirulito.
CENA 18: GRUPO CONTINUA ANDANDO	O grupo segue andando. Saia-Rodado estranha aquelas fantasias, questiona onde estão.
CENA 19: ENCONTRAM UM GRUPO DANÇANDO	Encontram um grupo dançando, cercado de pessoas cantando e tocando bumbos. Pirulito, Saia-Rodado, Gorila e Moita estranham aqueles passos e aquelas roupas (Velho, Preto Velho, Dr. Burro e Zé Pereira).

CENA 20: PRETO VELHO EXPLICA AQUELA CENA	Preto Velho recebe os personagens, e explica o que seria aquela cena (1o plano). Alguns personagens se juntam à dança (2o plano).
CENA 21: ADMIRAM A CENA / SAIA-RODADO VÊ 3 FIGURAS MISTERIOSAS	Enquanto alguns admiram a cena e a dança, Saia-Rodado percebe três figuras misteriosas observando-os de longe (Bruxa, Carrasco e Dominó).
CENA 22: ANDAM EM DIREÇÃO A ESSAS 3 FIGURAS	Vão de encontro aos personagens, o cortejo segue o grupo.
CENA 23: APRESENTAÇÃO CARRASCO E BRUXA	Carrasco se apresenta e introduz a Bruxa.
CENA 24: CARICATA APARECE E INTERROMPE APRESENTAÇÃO DOMINÓ	Apresentação do Dominó é interrompida por uma performance escandalosa e extremamente colorida (é a performance da Caricata).
CENA 25: APRESENTAÇÃO CARICATA	Caricata questiona quem seriam aqueles que ela desconhece. Se apresenta extravagantemente, já se juntando ao grupo.
CENA 26: PERSONAGENS MAIS NOVOS ESTRANHAM AQUELAS FIGURAS	Os mais novos estranham aqueles personagens e aquele local: confusos! Seu questionamento é interrompido por um estrondo.
CENA 27: APRESENTAÇÃO PALHAÇO	Palhaço aparece cambaleante depois de ter tropeçado. Se apresenta de forma performática.
CENA 28: PALHAÇO LEVA OS PERSONAGENS PARA O BAILE	Palhaço puxa o Saia-Rodado pela mão e guia o grupo, agora um verdadeiro cortejo, pelas ruas em direção a um pomposo teatro.
CENA 29: ANDAM PELO BAILE DE MÁSCARAS	Entram em um luxuoso baile de máscaras. Veem vários mascarados nesse salão. Personagens mais novos ficam encantados.
CENA 30: APRESENTAÇÃO COLOMBINA	Colombina se depara com o grupo, fica curiosa e se apresenta.
CENA 31: APRESENTAÇÃO ARLEQUIM E PIERRÔ	Arlequim e Pierrô se juntam àquela cena e se apresentam.
CENA 32: CONFLITO PIERRÔ X PERSONAGENS DOS CORDÕES	Conflito Pierrô x personagens dos Cordões por conta dos carnavais antigos, e do esquecimento de algumas fantasias. Saia-Rodado e Gorila ficam espantados.
CENA 33: PRETO VELHO FAZ A MEDIAÇÃO DESSE CONFLITO	Preto Velho interrompe a discussão. Explica que se aqueles personagens forem esquecidos, eles desaparecem.
CENA 34: PRETO VELHO PEDE PARA PRESERVAR ESSAS MEMÓRIAS	Preto Velho pede para que os 4 (Pirulito, Saia-Rodado, Gorila e Moita) preservem suas tradições, guardem suas raízes e preservem aquelas memórias como forma de proteger o Carnaval do Rio. (cenário começa a se fragmentar)
CENA 35: VOLTAM PARA O PRESENTE (RIO 2021)	O local e os personagens somem, os 4 (Pirulito, Saia-Rodado, Gorila e Moita) voltam para o presente (Rio de Janeiro 2021). Saia-Rodado pergunta o que foi aquilo.
CENA 36: REFLEXÃO FINAL	Pirulito faz uma reflexão final, aconselha os mais novos sobre a importância de manter aquelas tradições. Fala que não devem se esquecer daquela noite.

A partir desta listagem inicial, algumas cenas que aparentavam se sobrepor foram cortadas. Assim, a quantidade de cenas foi reduzida para 25, em um total de 48 páginas ilustradas, como disposto no espelho da publicação (Figura 92). Enquanto esta primeira listagem foi realizada em tópicos, as fases subsequentes de desenvolvimento desta narrativa uniram texto e desenho, na forma de *storyboards*.

Um modo de explorar as potencialidades das linguagens gráfica e textual para a representação dos signos da materialidade.

Um elemento que se tornou mais explícito com o uso dos desenhos foram as diferentes localidades selecionadas como cenário ao longo da narrativa. A escolha por representar vários locais da cidade e do estado do Rio de Janeiro ao longo desta jornada visa demonstrar que tudo pode se constituir como história, sejam eles locais do subúrbio ou áreas centrais da cidade, por exemplo, construções tipicamente vistas em bairros da Zona Oeste carioca, assim como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. E, ao mesmo tempo, evidenciar que essa história não pode ser constituída apenas como uma realidade da burguesia, como Pasolini nos alerta em *Genariello: a linguagem pedagógica das coisas* (1990) e *Os Jovens Infelizes* (*id.*).

A problemática do desenraizamento cultural, e do apagamento de determinadas tradições em detrimento de outras é recorrente ao longo da narrativa. Tendo como maior destaque o embate entre os personagens do cordão e as figuras dos bailes de máscara. Momento em que são confrontadas narrativas opostas sobre carnavais do mesmo período (o início do século XX) e são levantadas questões relativas à perseguição e proibição de determinadas fantasias em contraste com a valorização de outras práticas carnavalescas.

Outro ponto presente na narrativa e que remete às considerações de Pasolini são as diferenças geracionais e a possibilidade de uma relação dialética entre uma figura representante da geração “dos pais” e uma da geração “dos filhos”. Tema que se torna mais aparente na dinâmica entre o Bate-Bola Pirulito, saudosos das brincadeiras de carnaval de outrora, e o Bate-Bola Saia-Rodado, mais jovem e entusiasmado com as práticas contemporâneas das saídas de turmas de Bate-Bola. Ao longo dessa jornada, os dois debatem questões como o papel da máscara e do anonimato, se deparam com uma pluralidade de fantasias, disfarces e formas de brincar o carnaval. E, por fim, são confrontados com a importância de preservação das tradições de manifestações mascaradas. Esse diálogo entre gerações e perspectivas múltiplas permitiu aos protagonistas, ao final de sua jornada, a adoção de uma postura mais crítica com relação ao momento presente, e de um redimensionamento de suas próprias brincadeiras.

Fonte: Elaborado pela autora

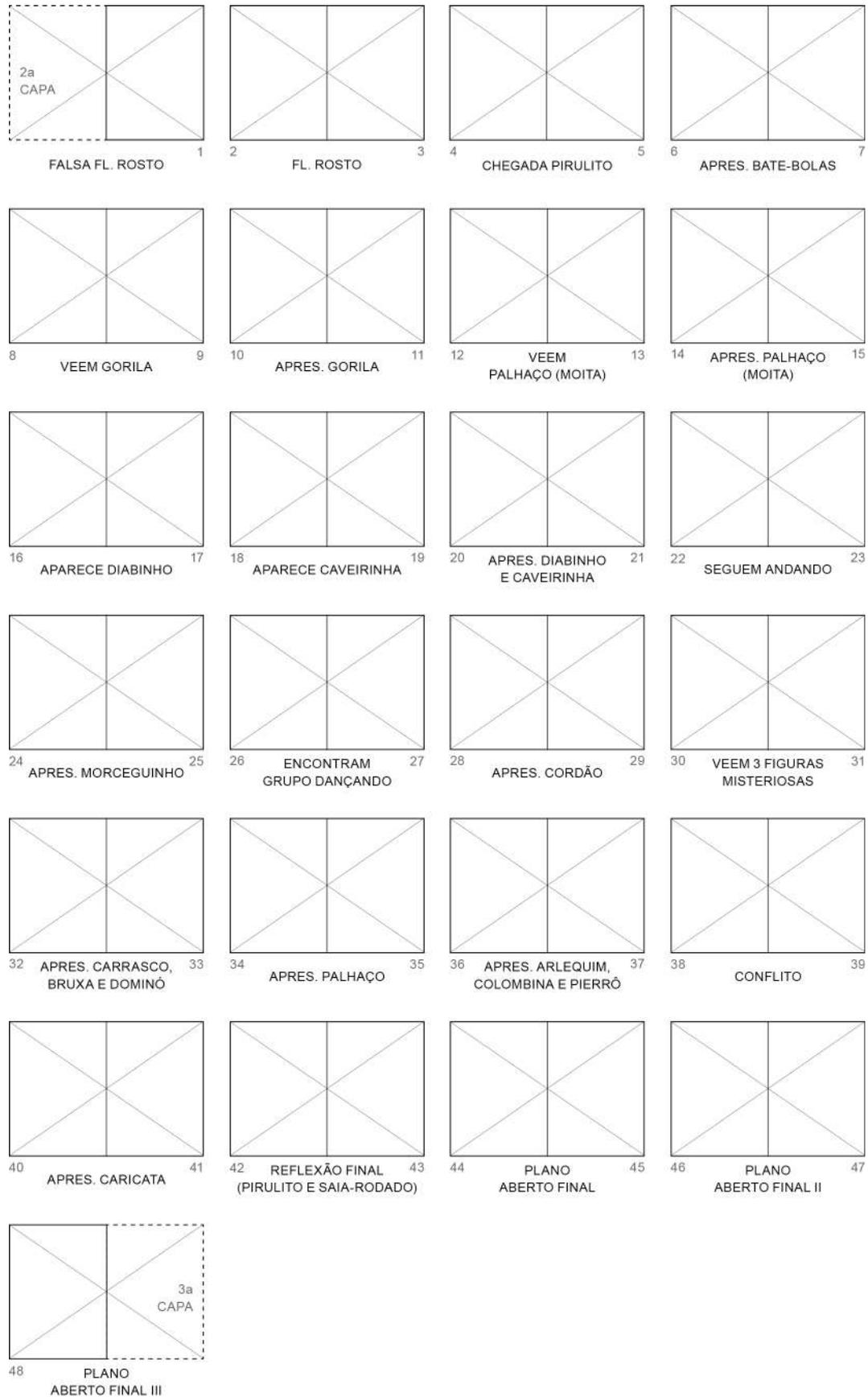
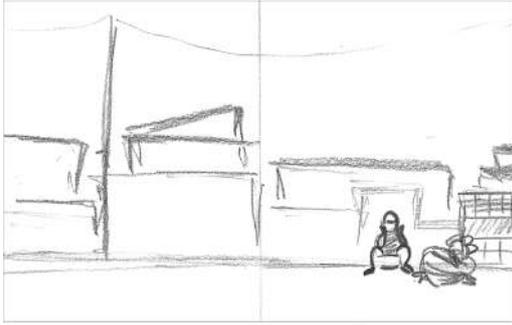


Figura 92 – Espelho da publicação (primeira versão).

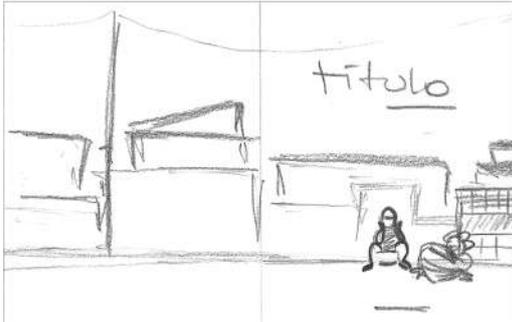
Fonte: Elaborado pela autora



CENA 1 (FALSA FOLHA DE ROSTO - 2ª CAPA e pg. 1)

PLANO ABERTO INICIAL (CONTEXTO)

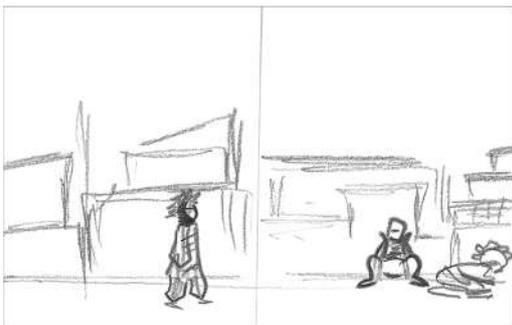
Cidade vazia, Carnaval do Rio corre risco. Bate-Bola Saia-Rodado sentado na rua chateado, fantasia de Bate-Bola Saia-Rodado jogada ao seu lado.



CENA 1 (FOLHA DE ROSTO - pgs. 2 e 3)

PLANO ABERTO INICIAL (CONTEXTO)

Cidade vazia, Carnaval do Rio corre risco. Bate-Bola Saia-Rodado sentado na rua chateado, fantasia de Bate-Bola Saia-Rodado jogada ao seu lado.



CENA 2 (pgs. 4 e 5)

CHEGADA PIRULITO (ÍNICIO DA JORNADA)

Piruto aparece, pergunta porque o outro personagem está chateado. Saia-Rodado lamenta ter passado o ano preparando sua fantasia e não poder sair com sua turma. Pirulito diz para Saia-Rodado não ficar chateado, e pede para que ele vá vestir sua roupa de Bate-Bola.



CENA 3 (pgs. 6 e 7)

APRESENTAÇÃO SAIA-RODADO E APRESENTAÇÃO PIRULITO

VERBETES: apresentação Bate-Bola Saia-Rodado (protagonista) e Bate-Bola Pirulito (protagonista – pai do Saia-Rodado; figura mais experiente).



CENA 4 (pgs. 8 e 9)

VEEM FIGURA MISTERIOSA

Os dois (Pirulito e Saia-Rodado, pai e filho) saem fantasiados. Saia-Rodado pergunta para onde estão indo, e Pirulito diz para ter paciência, que logo irá descobrir. Veem uma figura no escuro. Saia-Rodado fica apreensivo.

Figura 93 – Primeira versão do *storyboard* (I): cenas 1 a 4.

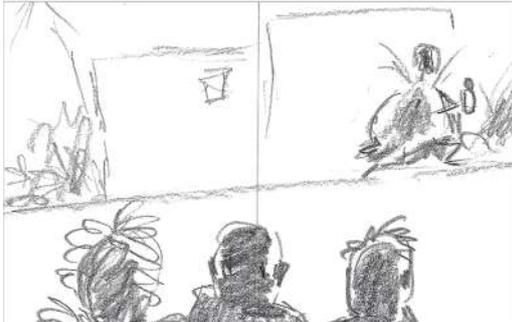
Fonte: Elaborado pela autora



CENA 5 (pgs. 10 e 11)

APRESENTAÇÃO GORILA

Descobrem que a figura é o Gorila, amigo mais jovem do Saia-Rodado. Saia-Rodado tira a máscara para cumprimentá-lo e é repreendido pelo Pirulito.



CENA 6 (pgs. 12 e 13)

GORILA SE JUNTA AO GRUPO

Gorila se junta ao grupo, e pergunta para onde os dois estão indo. Saia-Rodado permanece confuso. Pirulito guia o grupo. Veem uma figura misteriosa correndo com uma cerveja na mão. Estranham as folhas secas que veem pelo caminho.



CENA 7 (pgs. 14 e 15)

APRESENTAÇÃO PALHAÇO (MOITA)

Palhaço do Carnaval da Moita se apresenta. Pirulito fica curioso com a sua brincadeira. Já o Saia-Rodado e o Gorila se encantam com sua fantasia feita de folhas.



CENA 8 (pgs. 16 e 17)

APARECE DIABINHO

Os quatro personagens seguem andando pelas ruas vazias. Diabinho aparece, assustando e zombando o grupo. Gorila e Saia-Rodado se assustam.



CENA 9 (pgs. 18 e 19)

CAVEIRINHA ASSUSTA O GRUPO

Caveirinha aparece, dando outro susto no grupo. Pede uma contribuição (dinheiro) para colocar em seu caixãozinho

Figura 94 – Primeira versão do *storyboard* (II): cenas 5 a 9.

Fonte: Elaborado pela autora



CENA 10 (pgs. 20 e 21)

CAVEIRINHA ASSUSTA O GRUPO + APRESENTAÇÃO CAVEIRINHA

Pirulito apresenta os dois personagens (Diabinho e Caveirinha), ri da reação de seu filho (Saia-Rodado) e comenta que sente falta dos carnavais de antigamente ("aquilo que era carnaval").



CENA 11 (pgs. 22 e 23)

DIABINHO E CAVEIRINHA GUIAM O GRUPO

Diabinho, Pirulito e Caveirinha vão na frente, caminham alegremente. Saia-Rodado, Gorila e Palhaço (Moita) os seguem.



CENA 12 (pgs. 24 e 25)

APRESENTAÇÃO MORCEGUINHO

O grupo encontra outra figura: o Morceguinho. Morceguinho se apresenta e pergunta o que estão fazendo, demonstrando interesse de se juntar ao grupo. Saia-Rodado e Gorila estranham aquele personagem.



CENA 13 (pgs. 26 e 27)

GRUPO CONTINUA ANDANDO + ENCONTRAM UM GRUPO DANÇANDO

O grupo segue andando. Encontram um grupo dançando, cercado de pessoas cantando e tocando bumbos. Pirulito, Saia-Rodado, Gorila e Moita estranham aqueles passos e aquelas roupas (Velho, Preto Velho, Dr. Burro e Zé Pereira).



CENA 14 (pgs. 28 e 29)

APRESENTAÇÃO PRETO VELHO, VELHO, DR. BURRO E ZÉ PEREIRA

Preto Velho recebe os personagens, e explica o que seria aquela cena.

Figura 95 – Primeira versão do *storyboard* (III): cenas 10 a 14.

Fonte: Elaborado pela autora



CENA 15 (pgs. 30 e 31)

SAIA-RODADO E GORILA VEEM 3 FIGURAS MISTERIOSAS

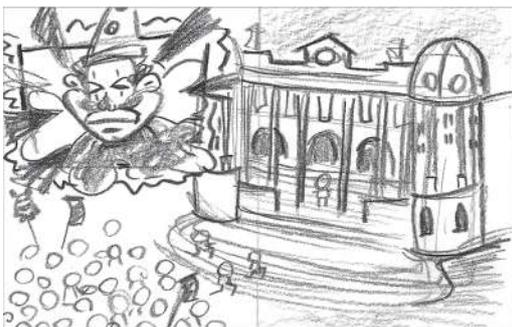
Enquanto alguns admiram a cena e a dança, Saia-Rodado e Gorila percebem três figuras misteriosas observando-os (Bruxa, Carrasco e Dominó). Perguntam para Preto Velho quem seriam aqueles.



CENA 16 (pgs. 32 e 33)

APRESENTAÇÃO CARRASCO, BRUXA E DOMINÓ

Vão de encontro aos personagens, o cortejo segue o grupo. Carrasco se apresenta e introduz a Bruxa. Apresentação do Dominó é interrompida por uma performance escandalosa (Palhaço).



CENA 17 (pgs. 34 e 35)

APRESENTAÇÃO PALHAÇO + PERSONAGENS VÃO PARA O BAILE DE MÁSCARAS

Palhaço questiona o que seria aquela “barulheira”, diz que cordão estaria atrapalhando sua festa. Se apresenta de forma performática. Aparece como figura pretensiosa: “*originei muitos de vocês, minha fantasia lembra a sua – Clóvis*”. O grupo vai atrás do Palhaço em direção a um pomposo teatro (Theatro Municipal).



CENA 18 (pgs. 36 e 37)

ANDAM PELO BAILE DE MÁSCARAS + APRESENTAÇÃO COLOMBINA, PIERRÔ E ARLEQUIM

Entram em um luxuoso baile de máscaras. Veem vários mascarados nesse salão. Personagens mais novos ficam encantados. Apresentação Arlequim, Colombina e Pierrô.



CENA 19 (pgs. 38 e 39)

CONFLITO PERSONAGENS DO BAILE X PERSONAGENS DOS CORDÕES

Conflito personagens do Baile (à direita, em um palco mais elevado) x personagens dos Cordões (no plano inferior) por conta dos carnavais antigos, e do esquecimento de algumas fantasias. Saia-Rodado e Gorila não sabem o que fazer.

Figura 96 – Primeira versão do storyboard (IV): cenas 15 a 19.

Fonte: Elaborado pela autora



CENA 20 (pgs. 40 e 41)

APRESENTAÇÃO CARICATA + MEDIAÇÃO CONFLITO

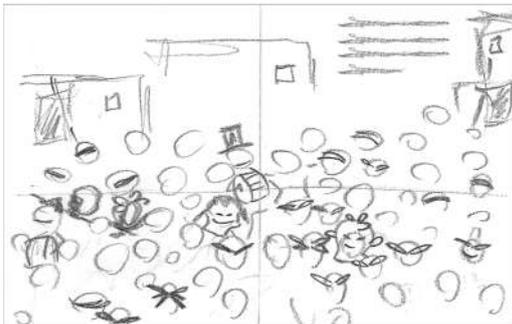
Caricata interrompe a discussão. Aparece de forma performática e extravagante. Faz a mediação do conflito. Explica que se aqueles personagens forem esquecidos, eles desaparecem. Caricata pede para que os 4 (Pirulito, Saia-Rodado, Gorila e Moita) preservem suas tradições, guardem suas raízes e preservem aquelas memórias como forma de proteger o Carnaval do Rio.



CENA 21 (pgs. 42 e 43)

REFLEXÃO FINAL (CONVERSA ENTRE PIRULITO E SAIA-RODADO)

Pirulito faz uma reflexão final, aconselha os mais novos sobre a importância de manter aquelas tradições. Fala que não devem se esquecer daquela noite.



CENA 22 (pgs. 44 e 45)

PLANO ABERTO FINAL

Cidade fica colorida, outras figuras aparecem. Brincantes festejam.

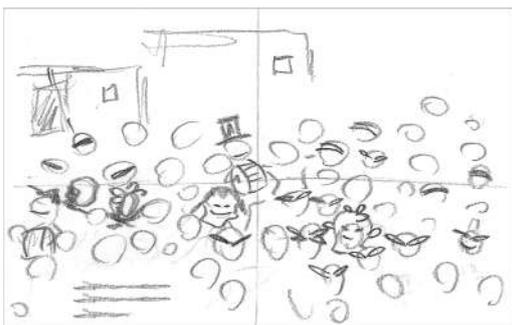


CENA 23a (pgs. 46 e 47)

PLANO ABERTO FINAL (II)

Continuação da ilustração da página anterior.

FICHA CATALOGRÁFICA,
SOBRE A AUTORA,
SOBRE A PESQUISA



CENA 23b (p. 48 e TERCEIRA CAPA)

PLANO ABERTO FINAL (III)

Continuação da ilustração da página anterior.

LOGOS INSTITUCIONAIS,
INFORMAÇÕES DE IMPRESSÃO (livro impresso),
LINKS DE ACESSO (livro digital)

Figura 97 – Primeira versão do *storyboard* (V): cenas 20 a 23.

A primeira versão do *storyboard* demonstrou a necessidade de um maior destaque para determinados tópicos da narrativa, o que levou a uma reorganização das cenas. Na segunda versão, assim como nas posteriores, o número de cenas manteve-se 25, em um total de 48 páginas ilustradas. Foram incluídas 2 cenas nesse novo *storyboard*, e outras tantas sofreram pequenas alterações de conteúdo como disposto no espelho da publicação (Figura 101).

Fonte: Elaborado pela autora

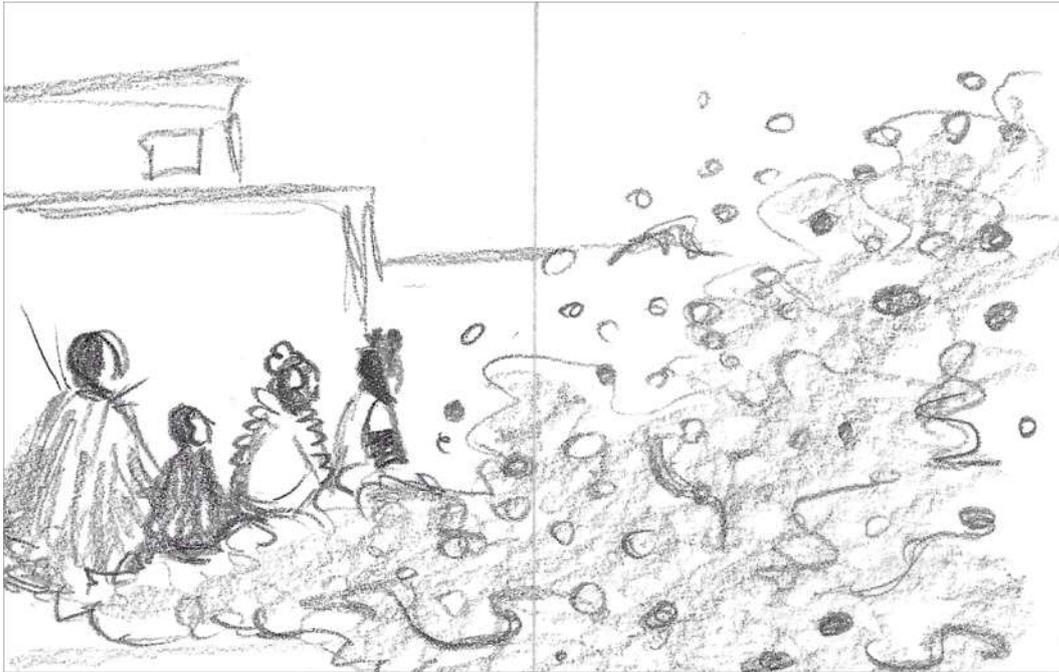


Figura 98 – Cena 8: incluída na segunda versão do *storyboard*.

Uma das cenas incluídas é a cena 8, na qual o grupo, constituído por Bate-Bola Pirulito, Bate-Bola Saia-Rodado, Gorila e Palhaço do Carnaval da Moita, passa por uma nuvem de confetes e serpentinas. Momento que demarca uma separação temporal. Até então todos os personagens que se apresentaram eram mascarados que podiam ser encontrados em festejos contemporâneos. Assim que o grupo atravessa essa nuvem, personagens de carnavais de outrora começam a aparecer. Inclusive, os confetes e as serpentinas são mantidos como elemento gráfico para caracterizar essa temporalidade difusa em cenas subsequentes.

Já a cena 21 foi incluída como modo de dar maior destaque às considerações da Caricata. Discurso que ressalta o papel da máscara como um elemento de ruptura com a questão identitária, além de destacar a importância da preservação das tradições locais de manifestações mascaradas. Nesta cena, a Caricata relembra exemplos

do passado, momentos em que determinadas práticas mascaradas foram perseguidas, ou até mesmo proibidas. Assim como as tensões de aceitação local do anônimo e do uso de máscaras nas brincadeiras que levou a um redimensionamento de certas tradições mascaradas como visto no capítulo anterior. Alterações que podem ser percebidas, inclusive, em brincadeiras contemporâneas, como nas saídas de turmas de Bate-Bola, cada vez mais marcadas por uma menor ênfase no rito do anônimo e na função de assustar, em contraste ao crescente foco no caráter expositivo e competitivo.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 99 – Cena 21: incluída na segunda versão do *storyboard*.

A fala da Caricata retoma as considerações de Pasolini sobre os riscos do *genocídio cultural* e da perda de práticas e tradições populares, e ressalta os perigos trazidos pela indiferenciação cultural. Temática presente em textos como *Aculturação e aculturação*, *O genocídio* e *O verdadeiro fascismo e, portanto, o verdadeiro antifascismo*. Pasolini, inclusive, chega a teorizar o desaparecimento dos *vagalumes* em *O artigo dos vagalumes*. Potências populares que teriam sido aniquiladas pelos novos comportamentos e pela nova consciência imposta pelo poder de consumo. Um regime tão perverso que não permite nem mesmo resistência a seus modelos, uma vez que, busca suplantar, de forma pragmática, os valores, os gestos, a

cultura e os corpos do povo e substituí-los pelos valores burgueses. Uma assimilação total das culturas populares, vistas inicialmente por Pasolini como símbolos de resistência histórica.

Contudo, Didi-Huberman relembra a importância do olhar para as reminiscências como modo de reorganizar as estruturas e, sobretudo, de “organizar o pessimismo”. Afinal, como pontuado pelo filósofo francês, não se trata de um movimento de morte e desaparecimento, mas de decaimento, e que pode, inclusive, ser revertido. Por isso, a importância de repensar o “princípio esperança” ao lançar o olhar para o passado, como modo de adquirir uma visão crítica do presente e, assim, “formar um clarão, um brilho, uma constelação” que segue em direção ao futuro (DIDI-HUBERMAN, p. 60). Um encontro do “presente ativo com seu passado reminiscente” (*id.*, p. 61), como posto pelo autor.

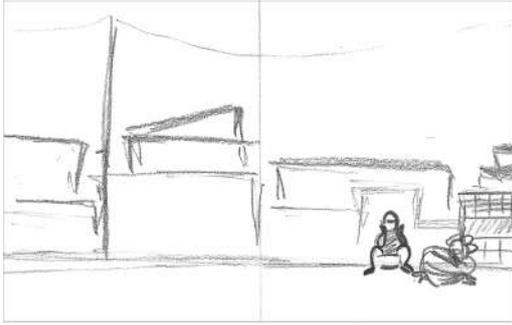
Fonte: Elaborado pela autora



Figura 100 – Cena 22: alterada na segunda versão do *storyboard*.

Essas questões são retomadas na cena 22, em uma reflexão final do Bate-Bola Pirulito com seu filho, Bate-Bola Saia-Rodado. Cena que foi alterada na segunda versão do *storyboard* para dar maior destaque ao momento em que ambos redimensionam o presente. O Pirulito redescobre o carnaval do presente, e se propõe a recuperar brincadeiras antigas em festejos contemporâneos. Já o Saia-Rodado passa a refletir sobre a dimensão histórica do festejo, valorizando aspectos de tradições mascaradas não mais explícitos nas brincadeiras contemporâneas, como por exemplo, a questão do anonimato. Por isso, a importância de mostrar os dois brincantes de máscara durante esta conversa e, portanto, a alteração do desenho desta cena na segunda versão do *storyboard*.

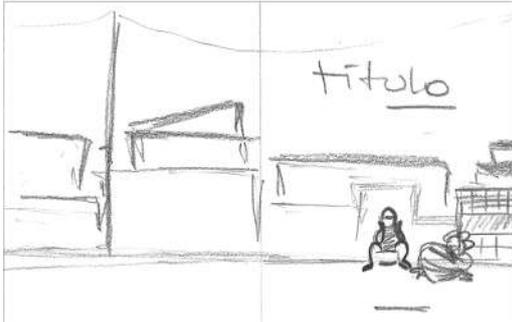
Fonte: Elaborado pela autora



CENA 1 (FALSA FOLHA DE ROSTO - 2ª CAPA e pg. 1)

PLANO ABERTO INICIAL (CONTEXTO)

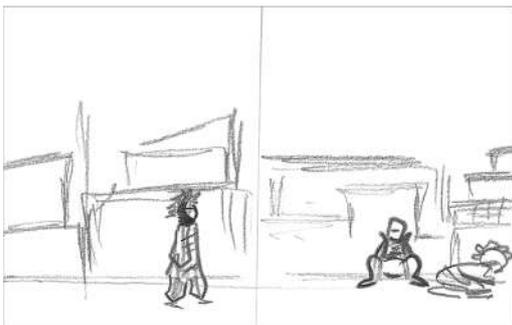
Cidade vazia, Carnaval do Rio corre risco. Bate-Bola Saia-Rodado sentado na rua chateado, fantasia de Bate-Bola Saia-Rodado jogada ao seu lado.



CENA 1 (FOLHA DE ROSTO - pgs. 2 e 3)

PLANO ABERTO INICIAL (CONTEXTO)

Cidade vazia, Carnaval do Rio corre risco. Bate-Bola Saia-Rodado sentado na rua chateado, fantasia de Bate-Bola Saia-Rodado jogada ao seu lado.



CENA 2 (pgs. 4 e 5)

CHEGADA PIRULITO (ÍNICIO DA JORNADA)

Piruto aparece, pergunta porque o outro personagem está chateado. Saia-Rodado lamenta ter passado o ano preparando sua fantasia e não poder sair com sua turma. Pirulito diz para Saia-Rodado não ficar chateado, e pede para que ele vá vestir sua roupa de Bate-Bola.



CENA 3 (pgs. 6 e 7)

APRESENTAÇÃO SAIA-RODADO E APRESENTAÇÃO PIRULITO

VERBETES: apresentação Bate-Bola Saia-Rodado (protagonista) e Bate-Bola Pirulito (protagonista – pai do Saia-Rodado; figura mais experiente).



CENA 4 (pgs. 8 e 9)

VEEM FIGURA MISTERIOSA

Os dois (Pirulito e Saia-Rodado, pai e filho) saem fantasiados. Saia-Rodado pergunta para onde estão indo, e Pirulito diz para ter paciência, que logo irá descobrir. Veem uma figura no escuro. Saia-Rodado fica apreensivo.

Figura 102 – Segunda versão do *storyboard* (I): cenas 1 a 4.

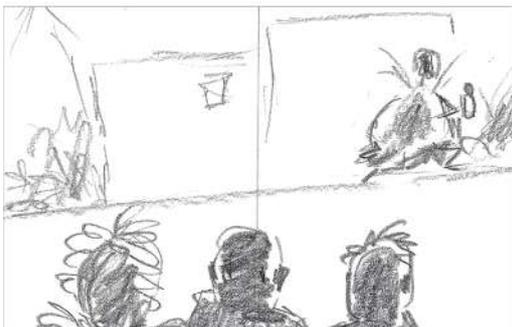
Fonte: Elaborado pela autora



CENA 5 (pgs. 10 e 11)

APRESENTAÇÃO GORILA

Descobrem que a figura é o Gorila, amigo mais jovem do Saia-Rodado. Saia-Rodado tira a máscara para cumprimentá-lo e é repreendido pelo Pirulito.



CENA 6 (pgs. 12 e 13)

GORILA SE JUNTA AO GRUPO

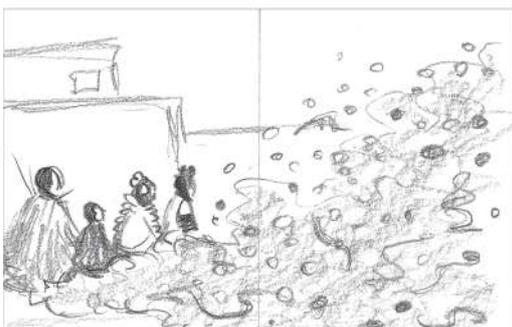
Gorila se junta ao grupo, e pergunta para onde os dois estão indo. Saia-Rodado permanece confuso. Pirulito guia o grupo. Veem uma figura misteriosa correndo com uma cerveja na mão. Estranham as folhas secas que veem pelo caminho.



CENA 7 (pgs. 14 e 15)

APRESENTAÇÃO PALHAÇO (MOITA)

Palhaço do Carnaval da Moita se apresenta. Pirulito fica curioso com a sua brincadeira. Já o Saia-Rodado e o Gorila se encantam com sua fantasia feita de folhas.



CENA 8 (pgs. 16 e 17)

<CENA INCLUÍDA>

GRUPO CONTINUA ANDANDO: NUVEM DE CONFETES

Os quatro personagens (Pirulito, Saia-Rodado, Gorila e Palhaço do Carnaval da Moita) seguem andando pelas ruas vazias. Grupo passa por uma nuvem de confetes e serpentinas.



CENA 9 (pgs. 18 e 19)

<CENA ALTERADA>

APRESENTAÇÃO DIABINHO

Os quatro personagens seguem andando pelas ruas vazias. Diabinho aparece, assustando e zombando o grupo. Gorila e Saia-Rodado se assustam. Apresentação Diabinho.

Figura 103 – Segunda versão do *storyboard* (II): cenas 5 a 9.

Fonte: Elaborado pela autora



CENA 10 (pgs. 20 e 21)

<CENA ALTERADA>

APRESENTAÇÃO CAVEIRINHA

Caveirinha aparece, dando outro susto no grupo. Pede uma contribuição (dinheiro) para colocar em seu caixãozinho. Apresentação Caveirinha.



CENA 11 (pgs. 22 e 23)

<CENA ALTERADA>

DIABINHO E CAVEIRINHA GUIAM O GRUPO

Pirulito ri da reação de seu filho (Saia-Rodado) e comenta que sente falta dos carnavais de antigamente ("aquilo que era carnaval"). Caveirinha fala que agora vão encontrar outras figuras do passado. Diabinho, Pirulito e Caveirinha vão na frente, caminham alegremente. Saia-Rodado, Gorila e Palhaço (Moita) os seguem.



CENA 12 (pgs. 24 e 25)

APRESENTAÇÃO MORCEGUINHO

O grupo encontra outra figura: o Morceguinho. Morceguinho se apresenta e pergunta o que estão fazendo, demonstrando interesse de se juntar ao grupo. Saia-Rodado e Gorila estranham aquele personagem.



CENA 13 (pgs. 26 e 27)

GRUPO CONTINUA ANDANDO + ENCONTRAM UM GRUPO DANÇANDO

O grupo segue andando. Encontram um grupo dançando, cercado de pessoas cantando e tocando bumbos. Pirulito, Saia-Rodado, Gorila e Moita estranham aqueles passos e aquelas roupas (Velho, Preto Velho, Dr. Burro e Zé Pereira).



CENA 14 (pgs. 28 e 29)

APRESENTAÇÃO PRETO VELHO, VELHO, DR. BURRO E ZÉ PEREIRA

Preto Velho recebe os personagens, e explica o que seria aquela cena.

Figura 104 – Segunda versão do storyboard (III): cenas 10 a 14.

Fonte: Elaborado pela autora



CENA 15 (pgs. 30 e 31)

SAIA-RODADO E GORILA VEEM 3 FIGURAS MISTERIOSAS

Enquanto alguns admiram a cena e a dança, Saia-Rodado e Gorila percebem três figuras misteriosas observando-os (Bruxa, Carrasco e Dominó). Perguntam para Preto Velho quem seriam aqueles.



CENA 16 (pgs. 32 e 33)

APRESENTAÇÃO CARRASCO, BRUXA E DOMINÓ

Vão de encontro aos personagens, o cortejo segue o grupo. Carrasco se apresenta e introduz a Bruxa. Apresentação do Dominó é interrompida por uma performance escandalosa (Palhaço).



CENA 17 (pgs. 34 e 35)

APRESENTAÇÃO PALHAÇO + PERSONAGENS VÃO PARA O BAILE DE MÁSCARAS

Palhaço questiona o que seria aquela “barulheira”, diz que cordão estaria atrapalhando sua festa. Se apresenta de forma performática. Aparece como figura pretensiosa: “*originei muitos de vocês, minha fantasia lembra a sua – Clóvis*”. O grupo vai atrás do Palhaço em direção a um pomposo teatro (Theatro Municipal).



CENA 18 (pgs. 36 e 37)

ANDAM PELO BAILE DE MÁSCARAS + APRESENTAÇÃO COLOMBINA, PIERRÔ E ARLEQUIM

Entram em um luxuoso baile de máscaras. Veem vários mascarados nesse salão. Personagens mais novos ficam encantados. Apresentação Arlequim, Colombina e Pierrô.



CENA 19 (pgs. 38 e 39)

CONFLITO PERSONAGENS DO BAILE X PERSONAGENS DOS CORDÕES

Conflito personagens do Baile (à direita, em um palco mais elevado) x personagens dos Cordões (no plano inferior) por conta dos carnavais antigos, e do esquecimento de algumas fantasias. Saia-Rodado e Gorila não sabem o que fazer.

Figura 105 – Segunda versão do *storyboard* (IV): cenas 15 a 19.

Fonte: Elaborado pela autora

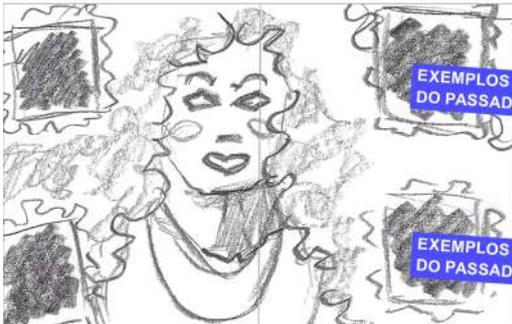


CENA 20 (pgs. 40 e 41)

<CENA ALTERADA>

APRESENTAÇÃO CARICATA

Caricata interrompe a discussão. Aparece de forma performática e extravagante. Faz a mediação do conflito: explica que se aqueles personagens forem esquecidos, eles desaparecem.



CENA 21 (pgs. 42 e 43)

<CENA INCLUÍDA>

SOLUÇÃO DO CONFLITO

Caricata relembra que a máscara é uma ruptura com a questão identitária e a importância de preservar as tradições das manifestações mascaradas. **TRAZ EXEMPLOS DO PASSADO.**

Pede para que os 4 (Pirulito, Saia-Rodado, Gorila e Moita) preservem suas tradições, guardem suas raízes e preservem aquelas memórias.



CENA 22 (pgs. 44 e 45)

<CENA ALTERADA>

REFLEXÃO FINAL (CONVERSA ENTRE PIRULITO E SAIA-RODADO)

Pirulito faz uma reflexão final, aconselha os mais novos sobre a importância de manter aquelas tradições. Fala que não devem se esquecer daquela noite. Redimensionam o presente: Pirulito redescobre o carnaval do presente, recupera brincadeiras antigas / Saia-Rodado pensa na dimensão histórica dessas tradições.



CENA 23a (pgs. 46 e 47)

PLANO ABERTO FINAL

Cidade fica colorida, outras figuras aparecem. Brincantes festejam.



CENA 23b (p. 48 e TERCEIRA CAPA)

PLANO ABERTO FINAL (II)

Continuação da ilustração da página anterior.

FICHA CATALOGRÁFICA,
LOGOS INSTITUCIONAIS,
INFORMAÇÕES DE IMPRESSÃO (livro impresso),
LINKS DE ACESSO (livro digital)

Figura 106 – Segunda versão do *storyboard* (V): cenas 20 a 23.

A partir dessa segunda versão do *storyboard* foi possível determinar a ordenação final dos tópicos da narrativa e a quantidade de cenas, chegando-se, assim, ao espelho final da publicação (Figura 108). O número de cenas manteve-se 25 – o que permitiu, também, a definição do formato final do livro. Levando-se em consideração a tabela de aproveitamento de papel para o formato AA (76 x 112cm), as dimensões escolhidas para o livro foram 17 x 26cm, sendo o formato aberto 34 x 26cm. O miolo da publicação é composto por 48 páginas, com ilustrações em todas as páginas, bem como na segunda capa e na terceira capa, como indicado no espelho final da publicação. Como já mencionado, o projeto, inicialmente, tinha como intuito a impressão do livro. Por isso, o espelho do livro e as especificações de formato de página e de aproveitamento de papel foram pensados a partir de referenciais do mundo impresso. Optamos por preservar essas definições, e manter o formato do *spread* já definido, ao adaptar a publicação para o formato digital.

Fonte: Elaborado pela autora

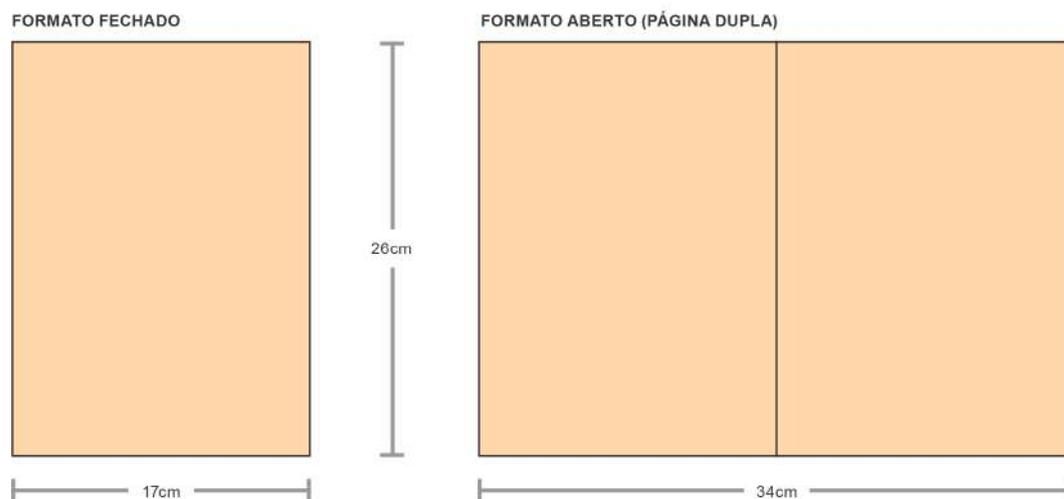


Figura 107 – Dimensões da publicação: formato aberto e fechado.

A partir dessas definições, os esforços voltaram-se para o desenvolvimento das ilustrações de cada *spread* (página dupla), nas dimensões definidas para a impressão (34 x 26cm). Nos *storyboards* anteriores o uso das imagens tinha como propósito uma indicação rápida dos elementos que compõem a cena, e sua posição nos planos da composição, sendo usados para isso esboços monocromáticos. Nesta etapa, passou-se a considerar os volumes e áreas de luz e sombra com indicações preliminares de uso de cor e hachuras. A aplicação de texto falso nas páginas objetivou um estudo preliminar das hierarquias tipográficas e da mancha gráfica. Passo essencial para o posterior desenvolvimento dos textos e do projeto gráfico.

Fonte: Elaborado pela autora

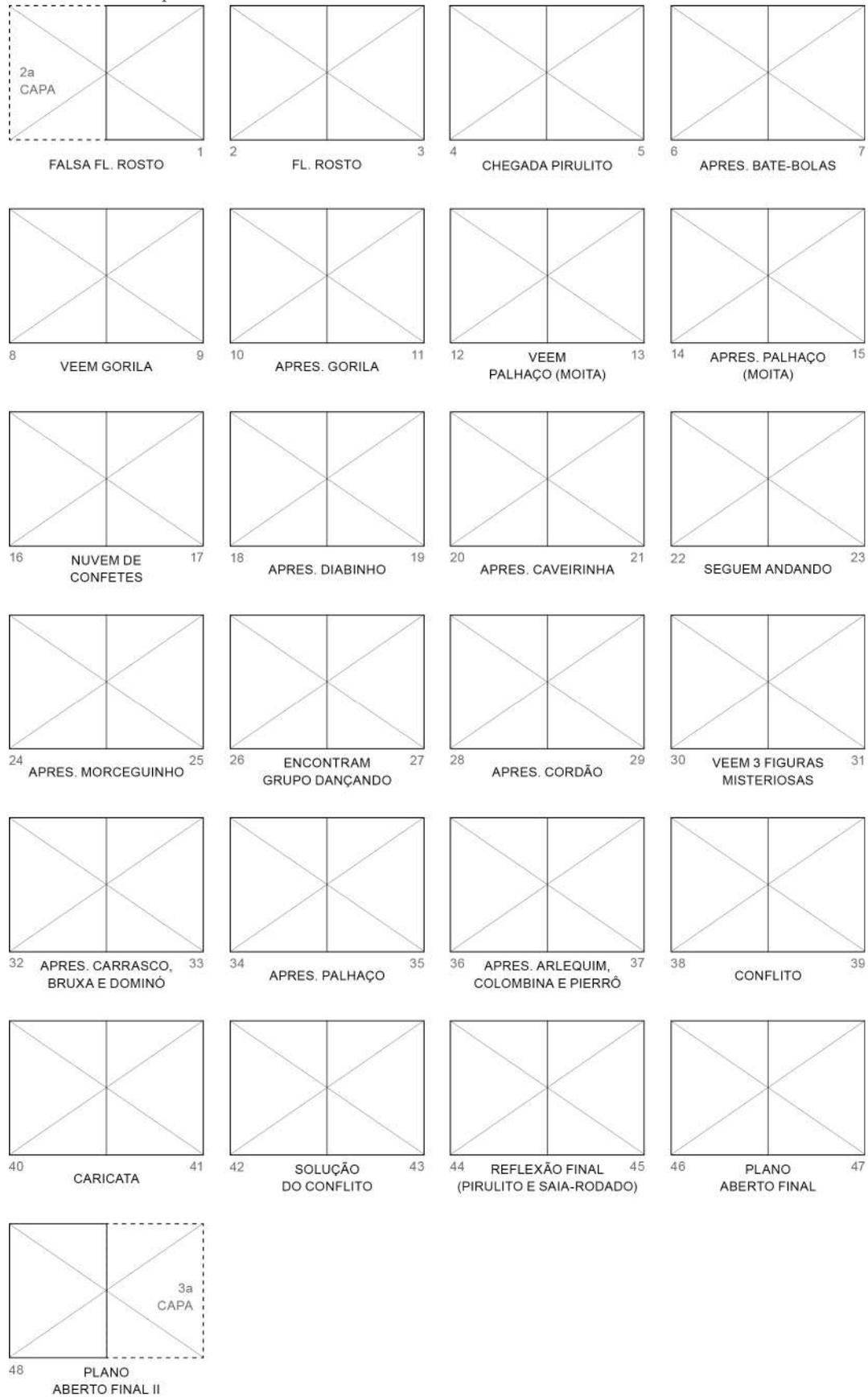


Figura 108 – Espelho final da publicação.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 109 – Desenvolvimento das ilustrações.

A cena inicial (Figura 110), que até então se repetia na falsa folha de rosto (segunda capa e página 1) e na folha de rosto (páginas 2 e 3), foi dividida nesta versão do *storyboard* em dois momentos: um plano aberto inicial, como contextualização do cenário, e um *zoom* no personagem no *spread* seguinte. Decisão que buscou dar maior destaque para o *kit* (camisa e calção) vestido pelo Bate-Bola Saia-Rodado e para a fantasia, bem como refletir os cuidados dos próprios brincantes com a conservação de seus trajes antes da saída da turma.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 110 – Cena 1: plano aberto inicial e *zoom* no personagem.

Com o posterior desenvolvimento²³ do texto e das ilustrações do livro, outras alterações de conteúdo foram necessárias em determinados *spreads*. Um exemplo é a ilustração da cena 5, que foi espelhada para permitir um melhor aproveitamento da mancha gráfica na página. As cenas 14 e 15 também passaram por algumas adaptações por conta da densidade de conteúdo a ser disposto nestas páginas. Assim como a cena 21, na qual foi preciso deixar de fora as ilustrações com exemplos do passado por causa da extensão da fala da Caricata. Discurso essencial para a resolução do conflito narrativo. Na cena 22, o destaque visual para pai e filho foi reduzido, uma vez que a relação dos dois já havia sido estabelecida em momentos anteriores da narrativa. Neste painel, o foco voltou-se para a representação da resolução do conflito de forma visual, com todos os mascarados festejando na rua ao som do Zé Pereira. Sendo possível, inclusive, ver Palhaço e Caricata dançando juntos.

²³ Resultado que será analisado em maior detalhe no próximo subcapítulo.

Fonte: Elaborado pela autora



CENA 5: PROCESSO



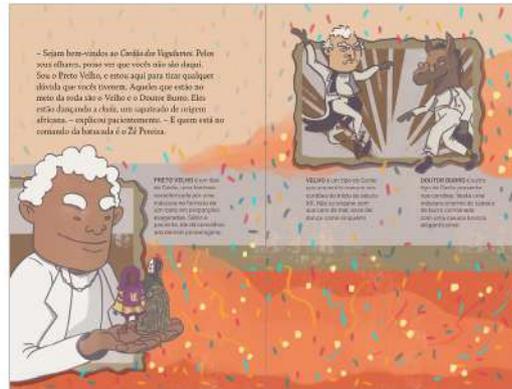
CENA 5: VERSÃO FINAL

Figura 111 – Cena 5: composição espelhada na versão final.

Fonte: Elaborado pela autora



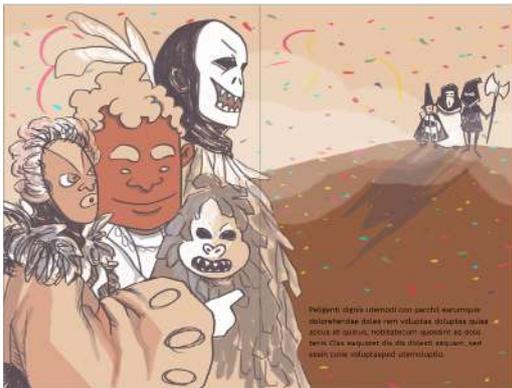
CENA 14: PROCESSO



CENA 14: VERSÃO FINAL

Figura 112 – Cena 14: reorganização dos elementos no spread.

Fonte: Elaborado pela autora



CENA 15: PROCESSO



CENA 15: VERSÃO FINAL

Figura 113 – Cena 15: maior destaque para a área de texto.

Fonte: Elaborado pela autora



CENA 21: PROCESSO

CENA 21: VERSÃO FINAL

Figura 114 – Cena 21: maior destaque para a área de texto.

Fonte: Elaborado pela autora



CENA 22: PROCESSO

CENA 22: VERSÃO FINAL

Figura 115 – Cena 22: alterações na composição do *spread*.

A preocupação com a representação da realidade material nas ilustrações reforçou a necessidade em retornar às considerações de Pasolini quanto à *semiologia da realidade*. Em especial, a um quadro síntese que o teórico postula como proposição para uma análise semiológica daquilo que ele denomina como realidade. Em *Quadro* (1982), o semiólogo detalha alguns *níveis de realidade*, que seriam camadas na produção de sentido. Níveis que não devem ser entendidos como camadas evolutivas, mas sim sobrepostas e atravessadas.

Para Pasolini, a *realidade vivida*, o *Ur-Signo*, seria a base de todas as experiências. Nível que diz respeito à experiência primeira, ao estar no mundo, às interações e à vivência corporal. Sendo por isso, a base da criação, uma vez que se pauta na experiência do fazer. A partir do *Ur-Signo*, Pasolini identifica outras camadas de vivência, sendo a *realidade observada ou contemplada* o nível imediatamente seguinte ao primeiro. Gamba Junior & Sarmiento (2019, p. 74) atribuem à *realidade observada* o aparecimento das “primeiras sementes da narrativa”, como a alteridade, a objetificação da realidade, a possibilidade de visualização do *todo* narrativo,

de uma sequencialização e de uma finitude, além de uma visão mais explícita da exotopia do *outro*.

Como uma terceira camada, Pasolini descreve a *realidade imaginada ou interiorizada*, momento em que se dá a interiorização e recordação. E por isso, denomina-a como “gíria artística”, uma vez que a reminiscência permite ao sujeito interferir em suas próprias experiências. A *realidade representada* traz o potencial de comunicação ao outro, por meio de encenações e gestos que simulam eventos. Já a *realidade evocada ou verbal* permite a possibilidade de abstração e de convenção simbólica; e a *realidade figurada*, a capacidade de representação formal e pictórica – o fazer como forma de decodificar o fazer e, ao mesmo tempo, de fixar um evento no tempo e no espaço.

A *realidade fotografada* remete aos primeiros níveis de realidade, sendo uma regressão a uma realidade anterior à *realidade imaginada*, potencializando a capacidade de testemunho e recordação. Essa regressão aos primeiros níveis (*realidade vivida e realidade observada*) também está presente na *realidade teletransmitida do audiovisual*: camada que permite uma simultaneidade a um evento distante espacialmente, podendo gerar interferências na consciência do meio. Por fim, a *realidade reproduzida do audiovisual* permite a adição de gíria artística, como cortes e edições, à realidade *teletransmitida*, interferindo tanto na consciência do meio como do tempo.

Como pontuado por Gamba Junior & Sarmiento (2019, p. 75), o objetivo final de Pasolini ao elencar estas camadas da experiência é “demonstrar que o léxico de uma semiologia da realidade envolve todas essas camadas juntas, como sedimentos arqueológicos”. Camadas que não são fixas, nem seguem uma cronologia linear. E que não devem ser fixadas a técnicas únicas, podendo ser aplicadas tanto ao audiovisual, como a animações ou produções pictóricas. Sendo estas camadas “as ferramentas para uma *semiologia da realidade* e para a compreensão da pedagogia material” (*id.*). Ferramentas que foram essenciais para guiar a construção imagética desta etnoficção ilustrada, de modo a garantir uma valorização da cultura local e material, de seus ritos e de aspectos que caracterizam os contextos em que estão inseridas.

Apesar de usar apenas a ilustração, todas essas camadas de produção de sentido estiveram juntas no desenvolvimento desta ficção. Certos aspectos das fotografias, das pinturas e dos vídeos recolhidos e analisados ao longo desta pesquisa –

realidades *fotografada, figurada e reproduzida do audiovisual* – foram trabalhados, ainda que dentro dos desenhos. Vale ressaltar que o uso conjunto desses níveis de realidade tem, para Pasolini (1982), a valorização do ato presencial, isto é, da vivência da experiência, o *Ur-Signo*. Atuando, neste caso, como uma memória do rito em si e de sua dimensão presencial. Camadas que são fundamentais para colaborar para o retrato de festejos populares, como os abordados por esta ficção ilustrada.

4.3. Experimentos de comunicação e memória

Os estudos gráficos e narrativos descritos ao longo deste capítulo serviram de base para chegarmos à presente versão do livro *Afolia dos vagalumes*. Este subitem se dedica a avaliar o retorno de sujeitos da pesquisa quanto ao artefato produzido. Para tal, primeiramente, voltamos nosso olhar para o resultado desta publicação. Vale ressaltar que não consideramos o livro aqui apresentado como um objeto findo, sendo esta uma etapa de visualização do acervo, assim como foi a dinâmica presencial realizada em junho de 2019 na PUC-Rio. Esforço essencial para o estabelecimento de novas metas e para a identificação de possibilidades de desdobramentos futuros para este acervo. Evidenciando, desse modo, a natureza processual e colaborativa desta pesquisa.

Como já mencionado no subitem 4.1., o artefato desenvolvido por esta pesquisa é um livro digital infanto-juvenil. A opção pela escolha do suporte digital se deu pelo contexto de incertezas e limitações trazido pelo agravamento da pandemia de COVID-19, e pela necessidade de manutenção de medidas de isolamento social. Cenário que atravessou o primeiro semestre de 2021, período de lançamento do livro. Da mesma forma, as dinâmicas de campo realizadas ao longo desta fase de pesquisa foram feitas de modo inteiramente digital. Dinâmicas com o objetivo de validar o objeto, considerando recepções de distintos sujeitos de pesquisa. Como forma de mitigar os impactos da pandemia para esta etapa de idas a campo, exploramos formas de interação com o público a partir de redes sociais, como o *Instagram* e o *Facebook*, além do uso de formulários *online* e de plataformas de videochamada, como o *Google Meet* e o *Zoom*. Caminhos adotados pela pesquisa com o intuito de não colocar nem os voluntários nem a pesquisadora em risco sanitário.

O livro foi publicado em fevereiro de 2021 na plataforma digital *Issuu* – serviço *online* que permite a leitura de peças editoriais em alta qualidade. *A folia dos vagalumes* se encontra disponível em <https://issuu.com/camserrao/docs/folia-vagalumes>, não existindo até o momento de escrita desta dissertação exemplares impressos do livro. A forma de visualização do arquivo oferecida pelo *Issuu* remete à paginação de publicações impressas, possibilitando a manutenção de certas decisões de um projeto inicialmente voltado para a impressão. Por conta da composição das ilustrações nos *spreads*, a melhor visualização para a leitura do livro se dá em computadores e *tablets*, na opção de formato tela cheia.

Fonte: <https://issuu.com/camserrao/docs/folia-vagalumes>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2021.

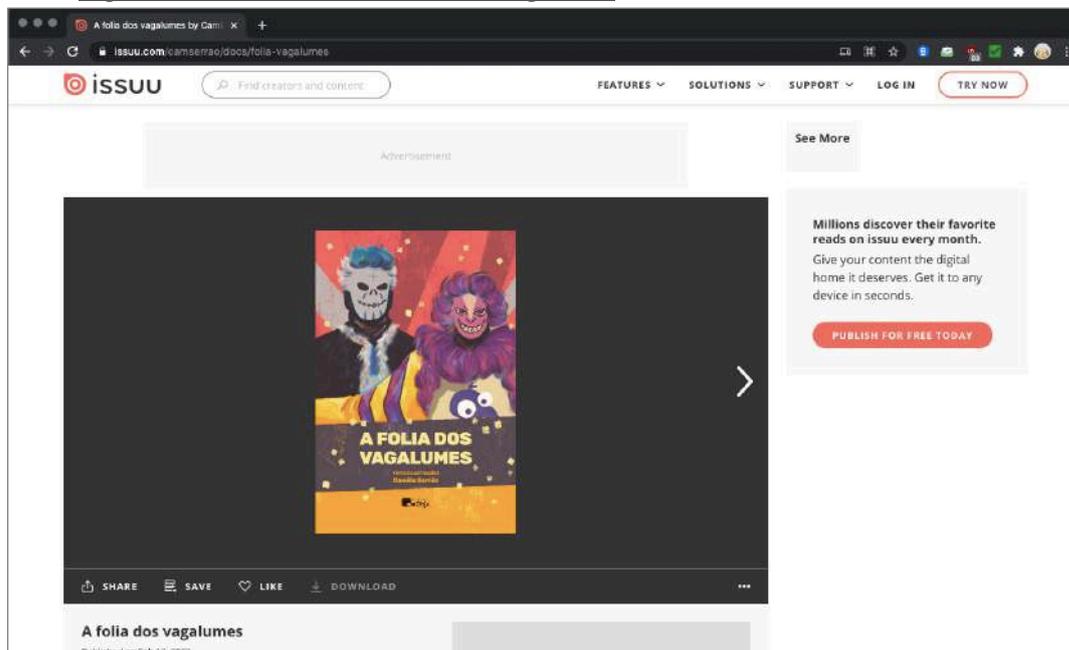


Figura 116 – *A folia dos vagalumes* na plataforma *Issuu*.

Iniciaremos esta análise da presente versão de *A folia dos vagalumes* (Anexo 3) pelo conteúdo textual da narrativa. O texto do livro se divide em duas vozes narrativas: o discurso do protagonista e a fala de um “especialista” externo que traz dados e informações a respeito de cada mascarado. O texto principal é narrado pelo Bate-Bola Saia-Rodado, o herói que participa dos eventos e os descreve em primeira pessoa: um narrador autodiegético. Já as descrições dos personagens são introduzidas como legendas nas páginas dedicadas à apresentação dos mascarados. Estes textos são oferecidos por um narrador heterodiegético, que contribui com dados mais técnicos e enciclopédicos em terceira pessoa, sem participar dos eventos.

No caso desta ficção, o “especialista” tem uma visão transcendental da obra, não possuindo qualquer tensão emocional. E, diferentemente do herói, consegue

acessar o *todo* acabado dos personagens para descrevê-los didaticamente; sendo, portanto, uma alteridade à voz do *autor-criador*. Já o protagonista Bate-Bola Saia-Rodado, é aquele que desempenha e acompanha as ações da narrativa, estando presente em todas as cenas e diálogos. Por ser o herói, suas ações possuem grande importância para o *todo* narrativo, como apresentado por Bakhtin (1997). Ele é formalmente morto e esteticamente acabado, seguindo as características definidas em sua tabela de criação narrativa, mas, ao mesmo tempo, impregnado de tensão emocional, o que lhe permite parecer vivo.

As duas vozes narrativas também representam uma faceta da figura do narrador descrita por Walter Benjamin (1987). O protagonista reconta os acontecimentos transcorridos, mergulhando aquela história em sua própria experiência para em seguida recontá-la. Já o “especialista”, seria aquele com acesso a todo o acervo coletivo de sabedorias de modo a transmitir didaticamente conhecimento sobre os mascarados do carnaval do Rio de Janeiro. O narrador heterodiegético desta história, seria, então, aquele com capacidade de acessar as experiências coletivas, reunidas a partir do intercâmbio de memórias e aprendizados (cf. GAMBA JUNIOR, 2013). E, assim, gerar reminiscências essenciais para a preservação e divulgação do legado cultural destes personagens mascarados.

O aspecto da oralidade, outro ponto presente nas considerações de Benjamin em *O Narrador*, é igualmente referenciado em *A folia dos vagalumes*. Enquanto a voz do “especialista” adota a postura de um educador, com um tom mais formal, o texto narrativo abraça uma fala mais popular e poética. A opção pela *subjetividade indireta livre* no texto narrativo potencializa o intercâmbio entre *autor-criador* e os personagens, já que permite que o *autor-criador* fale através de seus personagens e seja, simultaneamente, impactado por eles psicologicamente e socialmente. Esta escolha reflete, de forma simbólica, o caráter colaborativo do processo de elaboração desta presente pesquisa, além de ilustrar a preocupação com o diálogo e com a representação da realidade material destas tradições do carnaval fluminense.

Ao invés de priorizar uma narrativa puramente documental, sem elementos ficcionais, para retratar tal realidade material, a opção pelo desenvolvimento de uma etnoficção ilustrada parte das reflexões de Rouch (1978), Deleuze (2005) e Pasolini (1982). Obras que reforçam a potência da ficção, do poético e do subjetivo para dar voz a realidades como as das manifestações populares de mascarados do carnaval fluminense, sem priorizar um modelo de verdade idealizado. Afinal, a pretensão em

uma unicidade dos discursos apenas leva ao apagamento da multidimensionalidade desses festejos.

Como modo de reforçar a mudança de vozes narrativas, a definição de duas famílias tipográficas distintas foi fundamental para este projeto gráfico. O corpo do texto principal foi composto utilizando a fonte “*Bely Regular*”, uma tipografia serifada que apresentou boa leitura em meios digitais. Já os textos de apresentação dos mascarados foram compostos utilizando a “*Rubik*”, uma família tipográfica sem serifa e condensada. Característica que garante a legibilidade desses textos em telas, mesmo estando em corpo menor do que o texto principal. A “*Rubik*” foi igualmente utilizada para os textos de agradecimento e da ficha catalográfica, nas páginas 46 e 47, de modo a evidenciar a interrupção do texto narrativo. A opção por deixar essas mesmas páginas sem ilustrações, apenas com o fundo de cor chapada, reforça a quebra com a narrativa.

Embora a aplicação de texto ao longo da publicação seja de certa forma fluída, adequando-se às ilustrações de cada página, as margens permanecem iguais em todas as páginas (Figura 117). Servem como guia tanto para a largura da mancha gráfica, bem como para o posicionamento dos elementos visuais. Assim, todas as páginas foram elaboradas de modo que texto e imagem conversassem e se complementassem em uma narração poética e simbólica desta história.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 117 – Projeto gráfico do livro.

Fonte: Elaborado pela autora



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1912533/CA

Figura 118 – Capa e miolo da presente versão do livro.

A paleta de cores escolhida para o desenvolvimento das ilustrações do livro é composta por tons luminosos e saturados. Escolha cromática inspirada nas considerações de Bakhtin (1987, p. 36) sobre os festejos populares carnavalescos medievais, os quais descreve como primaveris, matinais e auroreais por excelência. A narrativa desenvolvida se divide em três momentos, como pode ser visto na Figura 118, cada qual marcado por uma paleta cromática própria (Figura 119).

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 119 – Paleta de cores do livro.

O livro se inicia em tons arroxeados e acinzentados, indicando um momento noturno, em que os ambientes externos se encontram desocupados, salvo pelos personagens da narrativa. Esta parte inicial da história é baseada no presente, um recorte temporal marcado pela pandemia de COVID-19 e por medidas de distanciamento social. Por isso, a escolha de cores mais sóbrias neste primeiro momento, se comparadas com o restante do livro. Aplicações de laranja e amarelo claro são utilizadas nestas páginas para indicar a iluminação das janelas das casas e simbolizar as telhas e tijolos característicos de construções vistas tanto em bairros da Zona Oeste carioca e da Baixada Fluminense, como na região serrana do Rio de Janeiro.

O mesmo tom de amarelo aparece como pequenos pontos ao longo da narrativa simbolizando a figura do vagalume. Eles estão presentes na primeira página (cena 1A) e em seguida na folha de rosto (cena 1B). O que sugere uma movimentação dos pirilampos para formar as letras do título do livro: *A folia dos vagalumes*.

Os pontos amarelos voltam a aparecer nas páginas 16 e 17 (cena 8), primeiro momento de transição da narrativa, marcado pela aparição de uma nuvem de confetes e serpentinas e por uma mudança de paleta cromática, com a introdução de tons como sépia e bege na página 17.

Fonte: Elaborado pela autora

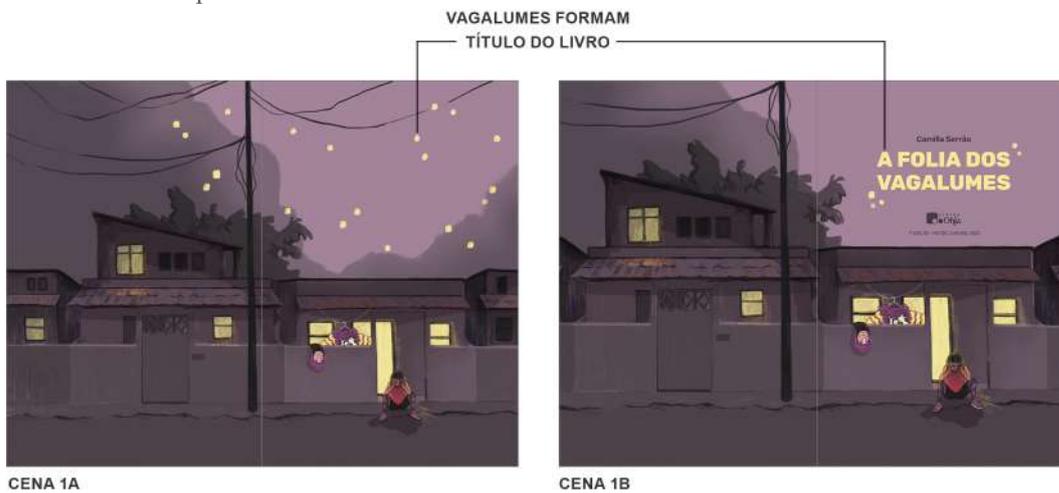


Figura 120 – Cenas 1A e 1B: aparecimento dos vagalumes.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 121 – Cena 8: vagalumes e nuvem de confetes.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 122 – Cenas 9 e 13: um olhar para os festejos de outrora.

A partir da cena 9 (páginas 18 e 19), os personagens passam a encontrar figuras do passado – mascarados como o Diabinho, a Caveirinha e o Morceguinho. O grupo segue em direção a um cordão: o *Cordão dos Vagalumes*. Nome escolhido em alusão às considerações de Pasolini (1990) e Didi-Huberman (2011) com relação às potências populares. O uso de cores como bege, sépia, cinza e dourado, nessas páginas, remete a documentos e fotografias antigas.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 123 – Cena 15: os vagalumes e as raízes do Carnaval.

Já o laranja, utilizado tanto para os cenários como para a névoa que acompanha os confetes e serpentinas, faz alusão ao alvorecer, às primeiras horas do dia. Se por um lado, os Bate-Bolas, o Gorila e o Palhaço do Carnaval da Moita entram em contato com o passado do carnaval fluminense, por outro, eles caminham em direção a seu próprio futuro – saem de um período noturno em direção ao amanhecer.

Simbolismo que reporta às considerações de Benjamin (1987) sobre a importância de se avançar em direção ao futuro com olhos voltados ao passado.

Os vagalumes permanecem presentes ao longo destas páginas, sempre acompanhando os confetes, em segundo plano. Nas páginas 30 e 31 (cena 15), durante conversa de Gorila com Preto Velho sobre o *Cordão dos Vagalumes* e a importância da preservação das raízes do carnaval, Preto Velho explica a relevância dos pirilampos para a preservação das tradições carnavalescas. Neste momento, vagalumes aparecem em primeiro plano, circundando a fala correspondente (Figura 123).

O segundo momento de transição da narrativa se dá nas páginas 32 e 33 (cena 16), quando são interrompidos por um grito do Palhaço. Este *spread* fica dividido entre as cores dos carnavais de rua do passado e os tons que representam os luxuosos bailes de máscara: bordô, amarelo ouro e rosa. A cor correspondente à “névoa do passado” se mantém durante estas cenas. O cenário do baile é decorado com padrões e ornamentos que remetem a festas de outrora realizadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O sol foi escolhido como elemento decorativo nestas páginas como forma de simbolizar o avançar da narrativa em direção a um período diurno. Mudança que também pode ser percebida pelo ganho de luminosidade e saturação das cores utilizadas nestas páginas.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 124 – Cena 16: transição para os cenários dos bailes de máscara.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 125 – Cenas 17 e 18: vagalumes se afastam do grupo.

Com a interrupção causada pelo Palhaço, os vagalumes se afastam do grupo na cena 17 (páginas 34 e 35), permanecendo ausentes durante as cenas do baile de máscara. Eles apenas retornam com o aparecimento da Caricata e com seu discurso contrário às posturas do Palhaço. É nas páginas 44 e 45 (cena 22), que os pirilampos ganham maior destaque e presença. Momento em que pai e filho redimensionam o presente e pensam nas possibilidades guardadas pelos próximos carnavais. Alguns vagalumes ainda acompanham pai e filho em seu retorno para casa na cena final (página 48 e terceira capa). Nesta ilustração (Figura 127), pai e filho já se desfizeram de parte de suas fantasias, ao abaixar o macacão e retirar o colete, e voltam para o cenário inicial da história, já em um período diurno.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 126 – Cena 20 e 22: vagalumes festejam com os mascarados.

Fonte: Elaborado pela autora



Figura 127 – Cenas 1A e 23: casas ao anoitecer e pela manhã.

Algumas páginas do livro são dedicadas à apresentação dos personagens. Além da entrada da voz do especialista, demarcada pela mudança de tipografia, esses *spreads* também são caracterizados pelo uso de texturas no fundo. Elementos gráficos que buscam representar de forma abstrata elementos que remetem a cada personagem, como pode ser visto na Figura 128. Por exemplo, as diversas camadas que compõem a roupa do Gorila, representadas por um conjunto de massas coloridas que se sobrepõem. Ou então, a agilidade do Palhaço do Carnaval da Moita, referenciada por uma composição com linhas bem destacadas. A expansividade do Morceguinho pode ser associada ao conjunto de cores e texturas que compõem o plano de fundo deste *spread*. Já a paciência do Preto Velho é ilustrada por uma composição horizontal, de apenas dois tons. Pulsões internas e características que foram evidenciadas pelas tabelas de criação narrativa elaboradas no subitem 4.1 e auxiliaram no desenvolvimento dessas ilustrações.

Outro elemento presente nestas páginas de apresentação são os desenhos simulando fotografias. Recurso utilizado para representar personagens que não são comumente encontrados nos carnavais contemporâneos e, com isso, diferenciá-los neste recorte temporal. Por isso, as “fotografias” são usadas pela primeira vez com o aparecimento do Diabinho, na cena 9 (páginas 18 e 19). Assim como o fundo das páginas de apresentação, essas “fotos” também contam com texturas simples que remetem, de maneira abstrata, a características de cada mascarado. Cada “fotografia” conta com particularidades em suas bordas, como rasgos e falhas, uma referência à pluralidade do acervo documental recolhido ao longo desta pesquisa.

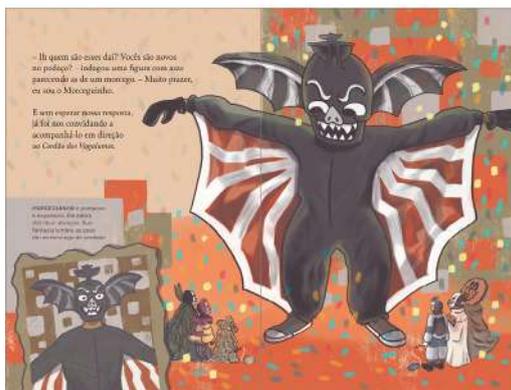
Fonte: Elaborado pela autora



CENA 5



CENA 7



CENA 12



CENA 14

Figura 128 – Páginas de apresentação dos personagens.

O livro foi lançado no dia 14 de fevereiro de 2021. Um Domingo de Carnaval atípico, que marcou um ano sem festejos carnavalescos oficiais nas ruas do Rio de Janeiro por conta das limitações impostas pela pandemia de COVID-19. Esse lançamento fez parte dos esforços para a divulgação do novo site²⁴ do Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio. Foram feitas postagens nas redes sociais do Dhis, *Facebook*²⁵ e *Instagram*²⁶, como forma de alcançar novos leitores e de promover a circulação dos objetos desenvolvidos pelos pesquisadores do Laboratório com a temática *carnaval*.

²⁴ Disponível em: <https://www.dhis.com.br/acoes/mascarados-carnaval>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.

²⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/DHISPUCRIO/>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.

²⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/dhispucrio/>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.

Fonte: <https://www.facebook.com/DHISPUCRIO/>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.



Figura 129 – Divulgação na página do *Facebook* do Laboratório Dhis.

Fonte: <https://www.instagram.com/dhispucrio/>. Acesso em 26 de fevereiro de 2021.



Figura 130 – Divulgação na página do *Instagram* do Laboratório Dhis.

Após esta primeira divulgação do livro, iniciamos dinâmicas para validação desta publicação. Esforços que foram divididos de acordo com dois grupos principais: leitores adultos e o público infanto-juvenil. Públicos que serão detalhados a

seguir. Essas dinâmicas serviram como uma etapa de visualização e de movimentação do acervo, visando o retorno de sujeitos da pesquisa quanto ao livro desenvolvido. Artefato que não consideramos como findo e que não se encerra em si, como já mencionado. Assim, essa etapa de campo buscou contribuir para o estabelecimento de novas metas e para a identificação de novas possibilidades de desdobramentos futuros para este acervo. Evidenciando a dimensão processual e colaborativa desta pesquisa.

Com o objetivo de alcançar adultos pesquisadores sobre Carnaval e adultos que participam como produtores ou organizadores desses festejos, foi criado um formulário online. O formulário foi desenvolvido na plataforma *Google Forms* (Anexo 4). Em paralelo, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com crianças de classe média, de distintas regionalidades que oscilam na faixa etária de 10 a 12 anos, público-alvo de leitores do livro. Sendo um dos entrevistados ainda com idade próxima a essa faixa etária: com 9 anos. As dinâmicas foram feitas em ambiente *online*, utilizando plataformas de videochamada digitais, como o *Google Meet* e o *Zoom*.

Como forma de potencializar o alcance do formulário, realizamos uma nova divulgação de *A Folia dos Vagalumes*, uma semana depois de seu lançamento inicial. Campanha feita nas redes sociais, *Instagram* e *Facebook*, do Laboratório Dhis e na página do *Facebook* do projeto de pesquisa Mascarados Afro-Iberoamericanos²⁷. Dessa vez, as postagens tinham como foco recolher depoimentos sobre a publicação, sua história e seus personagens. Assim, além do *link* para leitura do livro na plataforma *Issuu*, esses *posts* também contavam com um convite para o preenchimento de um formulário digital. Campanha de divulgação que pretendeu ressaltar o caráter colaborativo da pesquisa. Como complemento, foram disparados “*Instagram Stories*”²⁸ diariamente no perfil do Dhis, entre os dias 25 de fevereiro e 4 de março, convidando ao preenchimento deste formulário.

²⁷ Disponível em: [https:// www.facebook.com/mascaradosafroiberoamericanos](https://www.facebook.com/mascaradosafroiberoamericanos). Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.

²⁸ “*Instagram Stories*” é uma função do Instagram, disponível para Android e iOS, que permite o compartilhamento de fotos e vídeos que podem ser visualizados dentro de um período de apenas 24 horas, caso não seja salvo no perfil do usuário.

Fonte: <https://www.instagram.com/dhispucurio/>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.



Figura 131 – Divulgação do livro e do formulário na página do Instagram do Laboratório Dhis.

Fonte: <https://www.facebook.com/mascaradosafroiberoamericanos>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.



Figura 132 – Divulgação do livro e do formulário na página do Facebook do projeto Mascarados Afro-Iberoamericanos.

Mesmo com esse esforço de divulgação, o formulário não apresentou um retorno satisfatório como o da dinâmica presencial realizada em junho de 2019, na PUC-Rio, em parceria com brincantes da cultura Bate-Bola. O formulário *online*

coletou apenas 5 respostas. Retorno muito inferior às métricas de acesso à publicação e ao engajamento destas postagens. Segundo informações fornecidas pelo *Facebook*, essa campanha de divulgação alcançou um total de 203 pessoas na página “DHIS” e 75 pessoas na página “Mascarados”. No *Instagram*, a publicação foi direcionada a 136 usuários; e os “*Instagram Stories*” apresentaram uma média de 54 acessos diários. Dados coletados no dia 5 de março de 2021, nos respectivos perfis.

Já o livro alcançou um total de 294 usuários, contabilizando 94 “leituras”²⁹ no período entre 13 de fevereiro e 4 de março. O tempo médio de leitura foi estimado em 06 minutos e 27 segundos. Dados coletados no dia 5 de março por meio da plataforma *Issuu*. Essas informações ficam apenas disponíveis para aquele que fez a publicação, podendo ser acessadas no painel de usuário.

Além da pequena quantidade de respostas, esse formulário *online* também apresentou uma carência no retorno de adultos que se encaixam no perfil de produtores ou organizadores de festejos populares carnavalescos. Os voluntários que contribuíram com suas respostas se identificaram como pesquisadores sobre a temática do carnaval ou como brincantes que possuem perfil acadêmico. Contudo, mesmo com essas limitações, é interessante destacar alguns pontos evidenciados por este formulário.

Uma das questões é o interesse destes leitores em uma versão impressa de *A Folia dos Vagalumes*. Sendo apontados usos diversos para o impresso, como por exemplo, a venda e a distribuição em bibliotecas e museus. Também foi levantada a possibilidade de presentear outras pessoas com uma edição impressa, a qual foi descrita como “uma maneira muito legal de contar para crianças sobre a importância cultural do Carnaval”. Ademais, um dos participantes alegou preferir ler publicações impressas, por ser mais relaxante e menos cansativo do que uma tela de celular ou computador. Já outro respondente defendeu a importância da materialidade dos livros para as crianças, descrevendo-a como uma “experiência diferenciada” e “menos efêmera” para o público infanto-juvenil. Acrescentando, igualmente,

²⁹ A plataforma *Issuu* contabiliza como uma “leitura” (métrica que denominam como *reads*) cada acesso em que o usuário interaja de alguma forma com o livro, ao trocar uma página e/ou utilizar a ferramenta de *zoom* ou, simplesmente, permaneça com aquela publicação aberta por mais de 2 segundos.

a questão de saudosismo e de tradição evocada por impressos em leitores mais velhos. Posicionamento um tanto curioso, se comparado com as respostas obtidas com as entrevistas realizadas com crianças, como será visto a seguir.

O formulário também evidenciou o interesse do público adulto por essa história. Em especial, de pessoas que gostam de consumir histórias fantásticas e/ou obras com temáticas relacionadas a culturas populares. O apreço por essa história foi igualmente mencionado por alguns dos responsáveis das crianças entrevistadas durante esta fase.

Embora alguns dos voluntários tenham descrito o livro como “bem completo”, alegando não haver necessidade de incluir mais informações, dois tópicos foram requisitados. Um deles seria um maior aprofundamento em questões como a origem das fantasias e seus eixos de influência cultural. Outro ponto mencionado foi quanto a temporalidade da trama, elemento que não foi explicitado durante a narrativa por conta de seu caráter poético. Para um dos voluntários, a viagem temporal é algo que “não está claro no livro”, contudo complementa: “na verdade, não sei se precisa ficar claro, pois dá asas à imaginação...”.

Todos os participantes já conheciam ao menos uma das fantasias apresentadas no livro. Sendo os mascarados que receberam um maior número de menções os Bate-Bolas, o Pierrô, a Colombina, o Arlequim e o Palhaço. Contato que havia se dado, principalmente, por vivências em carnavais de rua, tendo sido destacadas as folias no Centro do Rio de Janeiro e no bairro de Santa Cruz. Vale ainda ressaltar, que todas as menções ao Pierrô, à Colombina e ao Arlequim estavam associadas à sua presença em livros, revistas, vídeos e filmes. Dado que reforça a capacidade desse trio em se manter vivo no imaginário popular, sendo lembrado até hoje, diferentemente de outros personagens da mesma época. Além disso, nenhum dos voluntários identificou a ausência de qualquer mascarado do Rio de Janeiro que pudesse ter ficado de fora da narrativa.

Por fim, de acordo com os participantes, os principais usos para o livro, estariam voltados para crianças que já participam desses festejos carnavalescos e crianças nos entornos da cidade do Rio de Janeiro. As opções que receberam o maior número de votos foram as possibilidades de “leitura em escolas com educadores” e de “leitura em rodas de contação de história encenada”. Ficando, em terceiro lugar, a sua utilização para “leitura em museus”. Também foi enviada uma sugestão de

uso do livro por grupos de pesquisa que trabalham com resgate de memória da cultura popular, como o Museu de Folclore Edison Carneiro (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), no Rio de Janeiro.

Já as entrevistas semiestruturadas tinham como objetivo verificar a adequação da narrativa a este público infanto-juvenil, e avaliar seu interesse pela trama, pelos personagens e pela temática do carnaval. Assim, os voluntários receberam, em um primeiro momento, o *link* de acesso ao livro para que pudessem lê-lo antes de responder às perguntas (Anexo 5). Como mencionado, participaram das entrevistas crianças de classe média, com idade oscilando entre 9 a 12 anos. Foram entrevistadas crianças moradoras do estado do Rio de Janeiro, e de outros estados (Santa Catarina e Minas Gerais), com o intuito de verificar a possibilidade de difusão dessas tradições mascaradas para além do estado fluminense. Optamos por não transcrever essas entrevistas para privilegiar a espontaneidade que acompanha esses relatos em sua oralidade.

A Tabela 17 foi organizada com o objetivo de comparar as respostas obtidas com essas entrevistas. Um dado que se destaca é o fato de nenhuma dessas crianças ter visto essa temática do Carnaval e de personagens mascarados da cultura popular anteriormente, seja em livros, filmes, jogos, histórias em quadrinhos, animações ou museus. Evidenciando, assim, uma carência em produções culturais voltadas ao público infanto-juvenil que promovam a preservação e a difusão dessas tradições culturais.

Diferentemente dos adultos, nem todas as crianças possuíam conhecimento prévio sobre os mascarados apresentados no livro. Algumas delas, já tinham visto ou ouvido falar dos Bate-Bolas e de outras figuras como o Palhaço. Mascarados que lhes haviam sido apresentados por meio das ocupações de seus responsáveis. É interessante destacar o participante (criança 2) que já conhecia o personagem Diabíno por causa de uma pesquisa que fizera na escola. Assim como o voluntário (criança 4) que já havia visto as fantasias de Palhaço e de Bruxa, por serem comuns nas festas de *Halloween* que costuma frequentar. Quando questionados sobre as fantasias apresentadas no livro, ambos (criança 2 e criança 4) ressaltaram as similaridades daquela representação com aquilo que já conheciam. Vale ressaltar que a Bruxa no carnaval do Rio de Janeiro tem caracterização diferente da do *Halloween*, mas o nome e os poucos elementos mais similares, como o chapéu pontudo e a

vassoura, permitiram a associação com um evento regionalmente mais distante. Impacto da indústria cultural e ponto de interesse para estudos sobre os eixos de influência do neocolonialismo.

Tabela 17 – Tabela para comparação das respostas obtidas com as entrevistas semiestruturadas

	CRIANÇA 1	CRIANÇA 2	CRIANÇA 3	CRIANÇA 4	CRIANÇA 5
IDADE	10 anos	11 anos	12 anos	12 anos	9 anos
SÉRIE	6º ano	6º ano	7º ano	8º ano	4ª série
LOCAL	Jacarepaguá, RJ	Méier, RJ	Charitas, RJ	Joinville, SC	São João del-Rei, MG
GOSTA DE CARNAVAL?	Sim	Sim	Não	Sim	Não
CONHECIA BATE-BOLA?	Sim	Já ouviu falar	Não	Não	Não
CONHECIA OUTRO MASCARADO?	Não	Diabinho (pesquisa na escola)	Palhaço	Palhaço, Bruxa (viu durante o Halloween)	Não
PERSONAGEM QUE MAIS GOSTOU	Pirulito (por causa da roupa)	Carrasco (por causa da fantasia) e Diabinho	Carrasco (assustador, mas brincalhão)	“Morcego” e Dominó (achou a fantasia diferente)	Não soube dizer
JÁ TINHA VISTO ESSA TEMÁTICA EM OUTRO SUPORTE?	Não	Não	Não	Não	Não
PREFERIRIA LER O LIVRO EM QUESTÃO EM SUPORTE DIGITAL OU IMPRESSO?	Digital	Digital	Digital e impresso	Digital	Digital
LEU O LIVRO EM QUESTÃO SOZINHO (A) OU ACOMPANHADO?	Com a mãe	Sozinho (a)	Sozinho (a)	Sozinho (a)	Sozinho (a) e com a avó
MOSTRAR PARA OUTRA PESSOA?	Não soube dizer	Pessoas que não conhecem o Carnaval do RJ	Não soube dizer	Pessoas que não conhecem o Carnaval do RJ	Não soube dizer

Ainda com relação à visualidade da narrativa, outro ponto de interesse para esta análise é como o desenho de cada fantasia foi essencial para destacar os personagens e facilitar o seu reconhecimento pelas crianças. De acordo com a maioria dos entrevistados, o disfarce foi o critério utilizado para escolher que personagem mais gostou. Seja o Pirulito com seu macacão listrado e sua casaca, seja o Carrasco com seu capuz pontudo e seu ar assustador, seja o Dominó com sua fantasia peculiar

e tão diferente das demais. Algumas das crianças também apresentaram certa dificuldade para lembrar do nome de alguns personagens, e se basearam no formato e na aparência das máscaras e das fantasias como um elemento para identificá-los. Por exemplo, o machado e o capuz preto do Carrasco, e a casaca preta do Dominó.

Os entrevistados apresentaram um bom entendimento da mensagem proposta pelo livro, e trouxeram interpretações variadas que tocam em questões distintas presentes ao longo da narrativa. Como por exemplo, a fala de um dos voluntários de que “todas as fantasias importam”, pensamento similar àquilo que Caricata busca transmitir em seu discurso final. Assim como a ideia levantada por outro participante de que “cada um pode ir para qualquer lugar, todo mundo pode ficar junto”, fazendo alusão à resolução final do conflito da trama e à possibilidade de todos os personagens celebrarem o carnaval em união. Ademais, outro entrevistado ainda ressaltou a mensagem de “que a gente tem que lembrar da nossa cultura, que a nossa cultura é importante”. Uma das mensagens principais transmitidas pelo livro. Somado a isso, todas as crianças consideraram o conteúdo da publicação ideal, não havendo necessidade de retirar ou acrescentar nada, segundo elas.

Em contrapartida às respostas obtidas com o formulário *online*, as crianças entrevistadas declararam sua preferência, quase unânime, à leitura em plataformas digitais. Dentre os argumentos levantados, os voluntários alegaram maior facilidade e praticidade ao ler livros em telas digitais. Também elogiaram a possibilidade de leitura no escuro e a opção para marcação de páginas presente nestas plataformas, que oferece maior conforto ao retorno da leitura após um momento de pausa. Ademais, dois dos entrevistados fizeram menção à ferramenta de *zoom*, que permite a aproximação e a visualização de detalhes nas ilustrações e fantasias – o que não seria possível em um livro impresso. Demonstrando, assim, um interesse do público infanto-juvenil pela versão digital do livro.

De acordo com as métricas fornecidas pela plataforma *Issuu*, 79% dos leitores optaram pelo uso de *tablets* para a visualização de *A Folia dos Vagalumes*. Já 18% preferiu utilizar um *desktop*, e 3% optou por acessar o livro a partir do celular³⁰. Esses dados apontam para um uso mais expressivo de dispositivos móveis, em especial de *tablets*, para a leitura em contextos digitais. Essas métricas convidam,

³⁰ Dados gerados para o período entre 13 de fevereiro e 4 de março. Métricas coletadas no dia 5 de março de 2021 pela plataforma *Issuu* no painel de usuário.

inclusive, a um possível desdobramento da pesquisa, que seria uma adaptação futura da publicação para o formato e-book (no inglês, "livro digital"). O que facilitaria sua leitura em dispositivos diversos, como *tablets* e celulares. Inclusive, durante esta etapa de validação do livro, foi sugerida a transposição da publicação para um arquivo de formato *ePUB*. O *ePUB* é um tipo de arquivo aberto, específico para livros digitais. Seu conteúdo é adaptado para dispositivos de leitura digital, e permite maior flexibilidade à leitura em suportes distintos, possibilitando mudanças no tamanho do texto, da entrelinha e das margens.

Fonte: <https://issuu.com/home/statistics>. Acesso em: 5 de março de 2021.

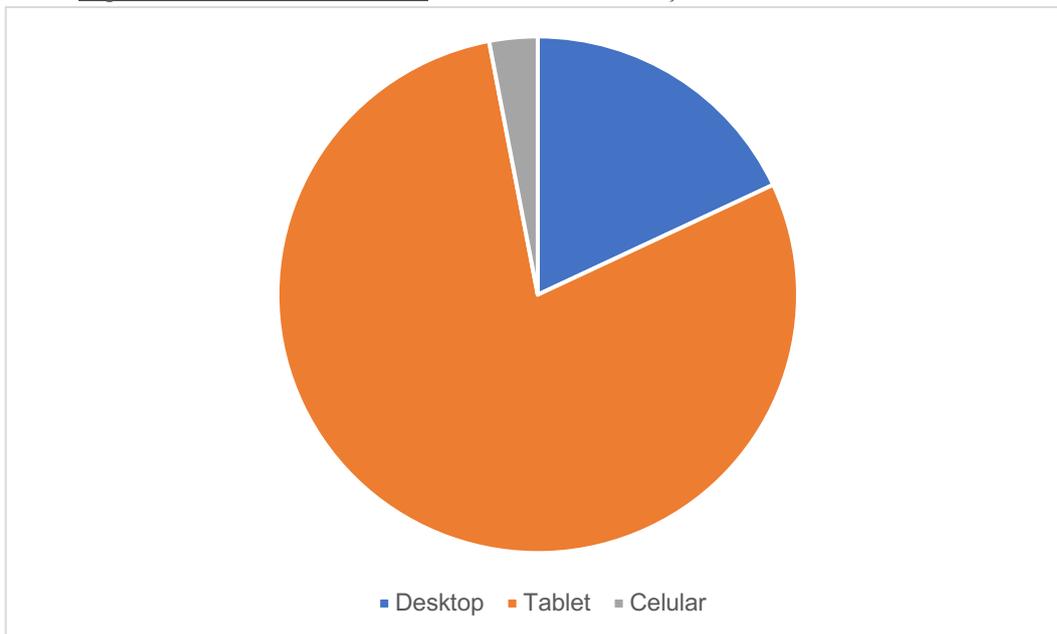


Figura 133 – Dispositivos utilizados para ler o livro na plataforma *Issuu*.

As respostas obtidas pelas entrevistas semiestruturadas também reforçam a necessidade de encontrar saídas múltiplas para leitura digital. Soluções que possam, inclusive, potencializar funções mencionadas por esses jovens leitores. Público que indicou, quase em unanimidade, uma forte preferência pela leitura em telas de dispositivos. Funções que podem, inclusive, ser utilizadas para experimentações nas ilustrações em futuras adaptações do projeto gráfico já desenvolvido. Como, por exemplo, a exploração de ferramentas de aproximação para visualizar detalhes nas fantasias e nos cenários. Experimentos que não puderam ser contemplados durante o tempo disponível para esta presente pesquisa, mas que estimulam novos percursos e novos projetos.

4.4. Conclusões preliminares

Nesta pesquisa, partimos do pressuposto de que ficção ilustrada é uma técnica com potência para divulgar de forma expressiva o levantamento documental. A escolha em desenvolver uma etnoficção ilustrada voltada para jovens da faixa etária de 10 a 12 anos, se deve às considerações de Pasolini (1990) quanto aos perigos trazidos pelo isolamento geracional. Embora a infância não seja um objeto claro na obra do semiólogo, alguns de seus textos reforçam a importância da aproximação e do debate entre gerações como modo de combater retrocessos.

O diálogo com esses jovens se mostrou uma forma de articular o passado, como nos convida Walter Benjamin (1987) em suas *Teses sobre o conceito de História*. Retomar esses personagens mascarados típicos de manifestações populares em uma narrativa poética infanto-juvenil é um esforço de se apropriar de suas reminiscências, e de divulgar para novos públicos essas pequenas luzes emitidas pelo popular. Assim como uma forma de transmitir a importância de valorização da pluralidade de legados culturais que compõem nosso imaginário coletivo. Direcionando, com isso, o olhar desses jovens para os “vagalumes” de Didi-Huberman (2011). Isto é, para as culturas populares, que acabam absorvidas e ressemantizadas dentro do sistema capitalista de mercado.

O retorno das dinâmicas para validação do objeto gerado pela pesquisa, o livro digital *A Folia dos Vagalumes*, foi reduzido pelas transformações sofridas pela pandemia, como comentado ao longo deste capítulo, mas já aponta o olhar de sujeitos da pesquisa quanto ao artefato produzido. O ideal seria ampliar a amostragem e as variáveis do grupo, mas as primeiras dinâmicas já serviram para analisar o projeto. O retorno obtido demonstra, por exemplo, uma postura positiva destes jovens quanto às mensagens transmitidas pela narrativa. Em especial, com relação à valorização de tradições de culturas populares, na medida em que participantes afirmam que “todas as fantasias importam” e “que a gente tem que lembrar da nossa cultura”. Também indica a potência desta ficção ilustrada em aproximar, de forma criativa, o conteúdo desta pesquisa a novos públicos: seja os leitores na faixa etária de 10 a 12 anos, seja os seus responsáveis, seja os brincantes e pesquisadores com interesse em temáticas de culturas populares.

Para além de uma divulgação dos personagens mascarados, de suas fantasias e de suas subjetividades, a história de *A Folia dos Vagalumes* também foi capaz de evidenciar e transmitir questões identificadas ao longo desta presente pesquisa. Como por exemplo, a pluralidade narrativa a respeito dos festejos carnavalescos fluminenses e a perspectiva de carnavais em que determinadas práticas foram privilegiadas, e outras perseguidas através de discursos jornalísticos e, até mesmo, de proibições legais. Ponto que foi levantado por um dos entrevistados ao afirmar que “cada um pode ir para qualquer lugar, todo mundo pode ficar junto”, fazendo alusão à resolução final do conflito da trama, em que todos os personagens celebram em união as raízes do Carnaval do Rio de Janeiro.

O retorno obtido com as dinâmicas *online* para leitura de *A Folia dos Vagalumes* foi capaz de demonstrar, similarmente, o poder inerente às narrativas em divulgar de forma pedagógica conhecimentos coletivos. Assim como de articular e transmitir criativamente ensinamentos. Questões debatidas por Walter Benjamin (1987) em seu texto *O Narrador*. Também evidenciou a capacidade desta história em aflorar o interesse de alguns leitores em um aprofundamento sobre esta temática e estes personagens. Indicando, assim, a potência da narrativa em estimular o intercâmbio de memórias e aprendizados, articulando reminiscências, como pontuado por Gamba Junior (2013) ao analisar os escritos de Benjamin (*op. cit.*).

Todo o conteúdo apresentado neste livro é oriundo de pesquisas bibliográficas, de múltiplos levantamentos documentais e da coleta de narrativas a respeito desses mascarados e desse festejo. Parte do acervo organizado foi, inclusive, doado por colaboradores. Sendo, assim, um estudo atravessado pelo conhecimento transmitido a partir da troca com o *outro*. Reforçando seu aspecto colaborativo, e por consequência, processual. As idas a campo, ao longo da pesquisa, promoveram a circularidade da pesquisa, seja em um momento intermediário no *Workshop* presencial, seja com as dinâmicas *online* para leitura do livro digital infanto-juvenil desenvolvido. Artefato este que não consideramos como findo e que não se encerra em si, sendo uma forma de movimentação do acervo, como já mencionado. Com essas etapas, buscamos formas criativas e expressivas de divulgação do levantamento documental e do próprio estudo, estimulando o retorno de novos dados. Contribuindo, desse modo, para uma coleta de informação mais dinâmica. Metodologia que convida a desdobramentos futuros deste acervo.

A ideia de uma “antropologia compartilhada” presente na obra de Jean Rouch (1978) sugere pistas para um tratamento da etnografia a partir de um olhar poético e ficcional. Assim como o “cinema de poesia” de Pasolini (1982) que não pretende um ideal de verdade para construir sua veracidade, sendo uma diluição entre subjetividade e objetividade (cf. DELEUZE, 2005). Diretrizes que convidam à valorização das trocas entre pesquisador e sujeitos da pesquisa, com o intuito de gerar um conhecimento coletivo e vivo. Postura adotada durante todo este estudo, em especial no desenvolvimento de *A Folia dos Vagalumes*. Afinal, como visto anteriormente, as investigações sobre manifestações populares do carnaval fluminense exigem a abdicação de convicções preestabelecidas e da pretensão em uma unicidade de discursos, de forma a valorizar a multidimensionalidade desses festejos.

No decorrer desta pesquisa buscamos verificar a eficácia do uso da etnoficção ilustrada na construção de um acervo vivo sobre manifestações mascaradas do carnaval fluminense. O uso do desenho e de ilustrações, em distintas etapas desta dissertação, demonstrou as potencialidades de registros visuais para a ativação de novos depoimentos. Por exemplo, na dinâmica presencial feita em junho de 2019, na PUC-Rio com brincantes da cultura Bate-Bola. A utilização do desenho como ferramenta de mediação neste encontro contribuiu para uma coleta expressiva de novos depoimentos cruzados e de um retorno de registros fotográficos que auxiliaram no mapeamento colaborativo de novos mascarados e na aproximação de novos dados a respeito de manifestações já registradas. Sistematização que demonstrou a possibilidade de circularidade processual da pesquisa. Por outro lado, durante as entrevistas para validação da ficção ilustrada desenvolvida, algumas crianças se basearam em elementos visuais característicos de certas fantasias para fazer referência aos personagens que não lembravam o nome. Demonstrando que a visualidade também auxiliou os voluntários a acessarem suas memórias durante as idas a campo: seja o ato de relembrar elementos do próprio livro, seja o compartilhamento de memórias relacionadas a festejos e experiências pessoais a partir de relatos orais.

O uso de registros visuais, em especial de desenhos, atendeu a uma pluralidade de funções ao longo deste estudo. Por conta do caráter plural, intermitente e não-institucional das manifestações populares de mascarados do carnaval fluminense, os registros visuais, como fotografias, charges, caricaturas e pinturas, foram essenciais para o mapeamento dessas manifestações. Sendo, assim, uma valiosa fonte documental. Somado a isso, o desenho, durante as fases iniciais de pesquisa,

contribuiu para a representação sistemática dos mascarados encontrados em registros dispersos. Também atuou como instrumento de mediação da dinâmica presencial e como estímulo para o compartilhamento de novas informações, como já descrito. E serviu como ferramenta para observação detalhada de máscaras e fantasias na etapa de realização das ilustrações síntese de cada personagem mapeado. Permitindo uma investigação aguçada das formas, texturas e proporções desses artefatos, como pontuado por Ingold (2011) e Berger (1976). Usos mais descritivos e com menor expressividade.

Durante a elaboração de *A folia dos vagalumes*, as ilustrações assumiram um caráter mais poético, traduzindo as pulsões internas de cada personagem. Essas composições trouxeram maior expressividade, apostando em sínteses que facilitassem o reconhecimento de cada personagem e traduzissem visualmente a personalidade, os valores e a subjetividade de cada mascarado. Contribuindo, desse modo, para a visualização do *todo* acabado de cada personagem. Tomamos como base os níveis de realidade propostos por Pasolini (1982) para o desenvolvimento desta ficção e de suas ilustrações. Como mencionado, certos aspectos das fotografias, das pinturas e dos vídeos que compõem o acervo da pesquisa foram trabalhados, ainda que dentro dos desenhos. Como por exemplo, a possibilidade de representação pictórica, que traz o fazer como forma de decodificar o fazer. Ou então, a potencialização da capacidade de testemunho e recordação. Como já pontuado, o uso conjunto dos níveis de realidade tem, para Pasolini, a valorização do ato presencial, isto é, da experiência primeira, o *Ur-Signo*. Atuando, neste caso, como uma memória do rito em si e de sua dimensão presencial. Aqui, texto e imagem foram elaborados de modo complementar para que potencializassem o valor documental e comunicacional deste artefato.

Por fim, vale ressaltar a carência de produções culturais que trazem a temática do carnaval popular e seus mascarados para o público infanto-juvenil. Realidade que foi identificada com as entrevistas semiestruturadas feitas na etapa final deste estudo. Dado que demonstra a importância do desenvolvimento de projetos que busquem dialogar com esses jovens e os convidem a conhecer a diversidade cultural de nosso país. Convocando-os a olhar para os “vagalumes”, para as potências populares de modo a preservar as raízes de nossas tradições culturais carnavalescas. Não se trata de um movimento nostálgico, mas sim de um caminhar em direção ao

futuro, com olhos voltados ao passado, articulando as reminiscências e intermitências, como a figura do anjo da história evocada por Benjamin (1987). Esforços que buscam contribuir para a preservação e divulgação dessas práticas culturais populares. E que procuram a valorização da pluralidade dessas pequenas luzes descritas por Didi-Huberman (2011), sem que para isso, precisem ser completamente absorvidas pelas tensões de apropriação e desenraizamento cultural. Afinal, parafraseando um dos jovens entrevistados, devemos lembrar de nossa cultura, em toda sua diversidade, pois esta é importante.

5 Considerações finais

Ao longo desta pesquisa, buscamos explorar a ficção ilustrada como forma de grafia da cultura³¹. Partimos do pressuposto de que a ficção ilustrada é uma técnica que pode divulgar de forma expressiva o levantamento documental. Consideramos que o desenho, assim como outros tipos de registros visuais, tais como a fotografia e o vídeo, teria a capacidade de ser utilizado como instrumento de documentação etnográfica e de transmissão desse conteúdo. E mais ainda, como ferramenta com potencial de aproximar novos depoimentos e estimular a coleta de novos dados, permitindo uma circularidade do estudo.

Pretendemos com esta investigação, verificar a eficácia do uso da etnoficção ilustrada na construção de um acervo vivo sobre manifestações mascaradas do carnaval fluminense, favorecendo a sua dimensão colaborativa e processual. Para atingir tal objetivo, adotamos uma metodologia de pesquisa participativa que convida à superação da suposta neutralidade e objetividade do pesquisador: a pesquisa-intervenção. A problematização do papel da observação e da relação entre observador e agente, presentes na obra de Jean Rouch, dialogam com os princípios de coparticipação e colaboração levantados pela pesquisa-intervenção. Diretrizes que guiaram o direcionamento desta pesquisa que pretendeu explorar a construção narrativa dentro do campo do design e da ilustração com o intuito de contribuir para os estudos a respeito dos mascarados afro-iberoamericanos.

O uso de desenhos e de ilustrações ao longo de distintas fases do presente estudo demonstrou a potência desses registros como ferramentas de documentação etnográfica, de levantamento de novos dados e de divulgação do material produzido. E, também, como poderosos instrumentos para aproximar novos públicos e para oferecer um retorno criativo da pesquisa. Os registros visuais contribuíram, similantemente, como poderosas fontes para o levantamento de manifestações populares de mascarados carnavalescos. Afinal, por conta do caráter plural, intermitente

³¹ Entendemos, aqui, o termo “grafia da cultura” a partir de sua definição etimológica, isto é, uma forma de escrita da cultura.

e não-institucional dessas manifestações culturais, os estudos a seu respeito exigem fontes para além de documentações oficiais, as quais são geralmente dispersas, escassas e relacionadas a perspectivas ideológicas.

Em uma primeira fase da pesquisa, mapeamos manifestações de mascarados ao longo da história, tendo como foco o eixo de influências coloniais europeias para o Brasil. Os dados foram recolhidos, majoritariamente, a partir de pesquisa bibliográfica e de levantamento documental. Para realizar esse mapeamento, foram reunidos, paralelamente, referenciais teóricos para examinar a dimensão narrativa dos personagens mascarados e para analisar as dificuldades de mapeamento histórico de manifestações populares, tendo em vista seu caráter intermitente.

Em seguida, o foco do estudo voltou-se para as manifestações mascaradas do carnaval do estado do Rio de Janeiro. A partir de idas a campo, de pesquisa bibliográfica referente à história dos festejos do carnaval fluminense e de entrevistas semiestruturadas com especialistas em mascarados do carnaval do Rio de Janeiro, verificamos os desafios do registro da pluralidade e da riqueza estética, simbólica e performativa desses mascarados. A análise do material documental encontrado em acervos particulares e públicos durante esta etapa foi essencial para examinar o contexto do Rio de Janeiro e os obstáculos para preservação e divulgação destes mascarados. Além de evidenciar a existência de uma pluralidade narrativa a respeito dessas tradições culturais – narrativas que até mesmo se contradiziam. Aqui, analisamos estas tradições mascaradas a partir de categorias no âmbito da narrativa definidas na fase anterior do estudo. E também descrevemos características formais, simbólicas e performativas desses mascarados populares.

Durante esta etapa, ainda refletimos sobre potencialidades do desenho para representação da realidade material e simbólica dos mascarados fluminenses. O uso do desenho como mediação em uma dinâmica presencial permitiu a ativação de novos depoimentos para a coleta colaborativa e processual de novas manifestações e novos dados sobre aquelas já registradas. As entrevistas realizadas nesta etapa, em parceria com o projeto de pesquisa *Motirô*, foram fontes igualmente essenciais para o aprofundamento deste acervo sobre as manifestações. A partir de todo esse levantamento, realizamos sínteses e definimos nomenclaturas para cada tipo de mascarado. Este momento do estudo foi afetado pela pandemia de COVID-19 e pela necessidade de manutenção de medidas de distanciamento social. Contexto

que permaneceu em fases subsequentes da pesquisa. Tensão que levou à modificação de características do campo de pesquisa e à adoção de tipos de dinâmica *online* para a coleta de dados e para o retorno de sujeitos da pesquisa.

Até esta etapa, o desenho adotou papéis mais descritivos, com menor expressividade. Foi utilizado com o objetivo de representar sistematicamente mascarados encontrados em registros dispersos. Atuou como instrumento de mediação da dinâmica presencial e como estímulo para o compartilhamento de novas informações. Também contribuiu como ferramenta para a análise processual dos artefatos visuais encontrados e para a observação detalhada das máscaras e fantasias durante a realização de ilustrações síntese para cada personagem mapeado.

Em um último momento do estudo, objetivamos avaliar o uso da narrativa como ferramenta de registro de memória. Para tal, elaboramos um artefato que usasse as prerrogativas da etnoficção para propor uma narrativa fantástica que representasse o Carnaval do Rio de Janeiro em toda a sua pluralidade. O produto escolhido foi um livro digital infanto-juvenil voltado para o público de leitores na faixa etária de 10 a 12 anos: *A folia dos vagalumes*. Narrativa desenvolvida com base no acervo organizado, como proposta de difusão do estudo e de intervenção no campo de pesquisa. Aqui, as ilustrações assumiram um caráter mais expressivo, traduzindo poeticamente as pulsões internas de cada personagem. Do mesmo modo, mantiveram seu valor documental e comunicacional, tendo como função oferecer um retorno criativo da pesquisa.

Nesta fase, também buscamos analisar o retorno de sujeitos da pesquisa quanto ao artefato produzido. Objeto que, como já mencionado, não consideramos como findo e que não se encerra em si. Sendo uma forma de divulgação criativa e de visualização do acervo, que objetiva aproximar novos olhares e novas contribuições e, com isso, promover a circularidade da pesquisa. Reforçando, assim, o aspecto colaborativo e processual deste estudo.

O retorno das dinâmicas para validação do objeto gerado pela pesquisa foi reduzido pelas dificuldades causadas pela pandemia de COVID-19, se comparado com o levantamento obtido com a dinâmica presencial. Mesmo assim, já aponta um retorno de sujeitos da pesquisa quanto ao artefato produzido e indica algumas possibilidades de desdobramentos futuros para esta pesquisa. O primeiro deles seria a ampliação das dinâmicas de leitura em escolas e outras instituições, como por

exemplo o Museu de Folclore Edison Carneiro (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), sugerido por um dos voluntários; ou então o NOPH (Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz), ambos no Rio de Janeiro. Desdobramento que permitiria a ampliação da amostragem e das variáveis do grupo, de modo a potencializar o retorno de distintos sujeitos de pesquisa.

O retorno obtido com o campo evidenciou, ainda, a carência de produções criativas voltadas para o público infanto-juvenil, como filmes, desenhos, livros e histórias em quadrinho, que tragam como tema os festejos de carnaval. Dado que aponta para a relevância da criação de obras voltadas ao público infanto-juvenil que abordem essa temática. Também reforça a importância da valorização da cultura local e de culturas populares nesse tipo de mídia. Assim, como outro possível desdobramento desta pesquisa, podemos elencar a possibilidade de elaboração de novos livros, que contemplem outras questões relacionadas ao Carnaval do Rio de Janeiro.

As dinâmicas para validação do livro *A Folia dos Vagalumes* apontaram ainda outras possibilidades de desdobramentos futuros. Por exemplo, estudos para a adaptação do projeto gráfico para uma versão impressa do livro. Demanda apontada pelo formulário *online* e que demonstra um interesse do público de leitores adultos pela materialidade da publicação, em especial pela possibilidade de presentear outros com aquela peça.

As respostas obtidas pelo formulário identificaram, igualmente, a possibilidade de uso do livro por educadores em escolas e por grupos de leituras em museus. Bem como a elaboração de materiais acessórios, que envolvessem as fotografias e vídeos de base, e trouxessem um aprofundamento em questões como os eixos de influência cultural que perpassam cada um dos mascarados mapeados. Além de aprofundar tópicos da narrativa que não foram explicitados para o leitor por conta da natureza poética da ficção, como a questão do aparecimento de mascarados do passado, a temporalidade que guia a trama, e as localidades presentes ao longo do livro. Pontos que podem ser utilizados por um adulto, como um professor ou um educador, para guiar discussões a respeito da história e que também são de interesse para um público de pesquisadores e brincantes que queiram conhecer mais a fundo temas do carnaval fluminense e de temáticas relacionadas a culturas populares.

Por outro lado, o público infanto-juvenil demonstrou sua predileção pela leitura no suporte digital. Funções como a marcação facilitada de páginas e a possibilidade de dar *zoom* para observar em maior detalhe as ilustrações e as fantasias foram algumas das facilidades proporcionadas por suportes digitais. Sendo interessante, por isso, o aperfeiçoamento da leitura deste livro no ambiente *online*.

Os dados recolhidos pelos acessos à publicação na plataforma *Issuu*, durante o período observado, apontam para uma preferência pela utilização de dispositivos móveis em detrimento de *desktops* para sua leitura. Demonstrando, desse modo, a importância em desenvolver uma versão de *A Folia dos Vagalumes* adaptada a dispositivos como celulares e *tablets*. Assim, uma possibilidade de desenvolvimento futuro da pesquisa seria transformar a publicação em um arquivo de formato *ePUB*. O que possibilitaria maior flexibilidade à leitura em suportes distintos, permitindo novas formas de navegação, de interação e de hipertextualidade. A adequação do livro a este tipo de formato também convida a adaptações ao projeto gráfico imaginado, às ilustrações e, até mesmo, à estrutura narrativa, pela necessidade de adequar hierarquicamente as vozes dos dois narradores.

Ademais, um outro desdobramento seria a oportunidade de um maior aprofundamento em questões relacionadas à *semiologia da realidade* de Pier Paolo Pasolini (1982) em investigações futuras. Além de uma continuidade dos estudos a respeito da perspectiva crítica e do materialismo histórico presentes na obra de Walter Benjamin (1987). Em especial, em pesquisas voltadas para temáticas de culturas populares, que trabalham com a questão da visualidade e da representação etnográfica, e que contemplem um olhar para o eixo passado-presente-futuro. Tópicos de interesse para as pesquisas sobre mascarados afro-iberoamericanos.

Esta conclusão termina retomando os ensinamentos transmitidos por Didi-Huberman (2011) quanto à necessidade de repensar o princípio esperança, e de olhar para as reminiscências e intermitências; para as ressurgências inesperadas que ainda se movem e que nos convidam a um caminhar mais otimista em direção ao futuro. Movimento este que não esquece de suas tradições e raízes, e articula ativamente o eixo passado-presente-futuro. Postura que se mostra cada vez mais precisa, ainda mais em um contexto sócio-político-cultural como o do Brasil de 2021.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e Indústria Cultural: Leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e "cultura de massa" nessa sociedade.** 4. ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1978. Cap. 16. p.287-295.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 1987. 419p.
- _____. **Estética da Criação Verbal.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Obras escolhidas, Volume 1.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 253p.
- BERGER, John. Drawn to That Moment. **New Society magazine**, p. 41-44, 1976.
- BERTRAND, Gilles. O Carnaval de Veneza ainda existe? **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p.7-17, nov. 2016. Tradução: Felipe Ferreira.
- BOORSTIN, Daniel J. **The Creators: A History of Heroes of the Imagination.** Nova York: Random House, 1992.
- BRITTOS, Valério C.; GASTALDO, Édison. Mídia, poder e controle social. **ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p.121-133, jul./dez. 2006.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 472p. Tradução: Denise Bottmann. *E-book*.
- CABAU, Philip. Crús e descosidos. Reflexões em torno do ensino do desenho da antropologia. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 5, n. 2, p.33-48, 2016. Semestral. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1104>. Acesso em: 31 out. 2019.
- CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1983. 149p.
- CHANG, Kwang-Chih. Study of the Neolithic Social Grouping: Examples from the New World. **American Anthropologist**, [s.l.], v. 60, n. 2, p.298-334, abr. 1958. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1525/aa.1958.60.2.02a00080>.
- COSTA, Luís Filipe Rodrigues da. **Caretos de Podence: História, Património e Turismo.** 2015. 168 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Património) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Caricaturas Carnavalescas: carnaval e humor no rio de janeiro através da ótica das revistas ilustradas *Fon-Fon!* e *Careta* (1908-1921)**. 2008. 510 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 350 p.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. Cap. 6. p.155-188. (Cinema 2). Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160p.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003. 680 p.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. **O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858-1945**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. 172 p.

GAMBA JUNIOR, Nilton Gonçalves. **Design de Histórias I: O Trágico e o Projetal no Estudo da Narrativa**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013. 192p.

_____; PINTO, Camilla Serrão. O desenho como estímulo para um mapeamento colaborativo de mascarados do carnaval carioca. In: CONFIA, 2020, Barcelos. **8th International Conference on Illustration and Animation**. Barcelos: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, 2020. v. 1. p. 601-611. Disponível em: https://confia.ipca.pt/files/confia_2020_proceedings.pdf. Acesso em: 23 out. 2020.

_____; SARMENTO, Pedro. Sustentabilidade Comunicacional: a realidade pós-editada. **Estudos em Design**, v. 27, n. 1, p. 66–90, 2019.

_____; SILVA, Priscila Andrade. Bate bolas: rastros materiais de rupturas históricas nas fantasias dos mascarados cariocas. **Estudos em Design**. Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p-92-104, 2020.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. 16. ed. CTP, 2000. 714 p.

_____. **Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 473p.

GUIMARAENS, Dinah (org.). **Artesãos do Carnaval – Carnaval de rua de Santa Cruz – RJ: carros alegóricos, coretos carnavalescos e alegorias do carnaval de rua, das décadas de 1920 a 1980**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/SAP&pesq=m%E1scara>. Acesso em: 02 abr. 2020.

_____. **Máscaras e Fantasias de Carnaval: O Clóvis**. Rio de Janeiro: MEC, 1985. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/SAP&pesq=m%E1scara>. Acesso em: 02 abr. 2020.

GUIMARÃES, Alba Zaluar. O Clóvis ou a criatividade popular num carnaval massificado. **Cadernos CERU**, n. 11, p. 50-62, set. 1978.

INGOLD, Tim. **Being Alive: Essays on movement, knowledge and description**. Londres: Routledge, 2011. 288 p.

_____. Drawing the line. In: INGOLD, Tim. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Londres: Routledge, 2013. Cap. 9. p. 125-141.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002. Acesso em: 03 nov. 2019.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 17, p.128-137, 2008. Reedição – Tradução originalmente publicada no número I da revista Gávea do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura do Brasil, da PUC-Rio, em 1984.

LOUZADA, Silvana. Modernização e fotografia na imprensa carioca – a primeira metade do século XX. In: VI CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2008, Niterói. **Anais do VI Congresso Nacional De História Da Mídia**. Niterói, 2008. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Modernizacao%20e%20fotografia%20na%20imprensa%20carioca.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Aventuras de um cartógrafo mestiço. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2002. Introdução. p. 9-42.

OSTROWER, Fayga. Caminhos intuitivos e inspiração. In: OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1978. Cap. 3. p.55-76.

PAPE, Cristina Maria. Samambaia, jerivá, juçara e hortênsias: o “carnaval da moita” em Rio Bonito de Cima, Lumiar, RJ. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 55-68, nov. 2016.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. 251p.

_____. **Os Jovens Infelizes: Antologia de ensaios corsários**. São Paulo: Brasiliense, 1990. 252p.

PEDERNEIRAS, Raul Paranhos. **Cenas da vida carioca: Caricaturas de Raul Pederneras**. Segundo álbum. Rio de Janeiro, RJ: O Mercúrio. 1935.

PEREIRA, Aline Valadão. **Tramas simbólicas: a dinâmica das turmas de Bate-Bolas do Rio de Janeiro**. 2008. 184 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____; FERREIRA, Luiz Felipe. Turmas de Bate-Bolas do carnaval contemporâneo do Rio de Janeiro: diversidade e dinâmica. **Visualidades**, [s.l.], v. 7, n. 2, p.43-67, 23 abr. 2012. Universidade Federal de Goiás.

PRICE, T. Douglas; FEINMAN, Gary M. (Ed.). **Pathways to Power: New Perspectives on the Emergence of Social Inequality**. Nova York: Springer, 2010. 298 p. *Fundamental Issues in Archaeology. E-book*.

ROUCH, Jean. On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. **Studies in Visual Communication**, v. 5, n. 1, p.2-8, 1978.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. Cap. 1. p. 23-71.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo**: Ensaio de antropologia medieval. Petrópolis: Vozes, 2018. 392p. Tradução de Maria Ferreira.

SERRA, Richard. **Observações sobre desenho**. Nova York, 1987.

TAUSSIG, Michael. **I Swear I Saw This**: drawings in fieldwork notebooks, namely my own. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2011. 173p.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Cosac Naify, 2012. 192p.

Bibliografia auxiliar

AGUIAR, Katia Faria de; ROCHA, Marisa Lopes da. Micropolítica e o Exercício da Pesquisa intervenção: Referenciais e Dispositivos em Análise. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 4, n. 27, p.648-663, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato**. Tradução do texto completo da edição americana *Toward a Philosophy of the Act* (Austin: University of Texas Press), por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. 1993. 88p.

BERGER, John. **Ways of Seeing**. Londres: Penguin Modern Classics, 2008. *E-book*.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016. 264p.

CARVALHO, Miguel Santos de. **Livro de Imagem e Palhaço Mímico: Narrativas sem palavras?** Estudo sobre a construção narrativa por imagem. 2012. 137 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

COUTO, Rita Maria de Souza. Reflexões sobre a questão da interdisciplinaridade. In: COUTO, Rita Maria de Souza et al (Org.). **Formas do Design**: por uma metodologia interdisciplinar. 2. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014. p.85-102.

CRESSWELL, John W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010. 296p.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu, 2017. Cap. 6. p.159-186.

GRAY, David. **Pesquisa No Mundo Real**. 2. ed. Porto Alegre: Penso, 2011. 488p.

KELLNER, Douglas. Os estudos culturais britânicos e o seu legado. In: KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001. Cap. 1. p. 47-64.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003. 315p.

NETO, Lira. **Uma história do samba**, Volume 1 (As origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Prólogo. p. 11-23.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015. Cap. 1. p.17-31.

PAULON, Simone Mainieri. A Análise de Implicação como Ferramenta na Pesquisa-intervenção. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 3, n. 17, p.18-25, set-dez. 2005.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, [s.l.], v. 20, n. 42, p.377-391, dez. 2014. FapUNIFESP (SciELO).

PONTES, Juliana. Complexidade e Interdisciplinaridade no Design Gráfico. In: PONTES, Juliana. (Org.). **Metodologia de Pesquisa e Projeto em Design Gráfico**. Belo Horizonte: Fumec, 2010. Cap. 3. p.31-40.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017. 140p.

_____. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 484p.

Vídeos consultados

CARNAVAL Armando Valles Máscaras de Sonhos. 2011. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Mario Joaquim. Disponível em: <https://youtu.be/O0SkVdr1UhU>. Acesso em: 25 ago. 2020.

CARVALHO, Gilson. **Turma furiosa dos Bate-Bolas de capa!** 07 mar. 2019. Facebook: Gilson Carvalho. Vídeo postado no grupo Bate Bola de Capa. Disponível em: <https://m.facebook.com/groups/266552296760304?view=permalink&id=2087128791369303&sfnsn=wiwspwa&extid=wMXghQBigNcn-vQEd&d=w&vh=i>. Acesso em: 7 jul. 2020.

FÁBRICA de máscaras de Carnaval – TV Gama. 2011. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal OficialTVGama. Disponível em: <https://youtu.be/ZB76C8qxQXo>. Acesso em: 25 ago. 2020.

FESTA Rei Das ruas fantasias da antiga. Rio de Janeiro, 2017. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal Equipe Bruno Magia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bLaCIZ17hPg>. Acesso em: 12 jun. 2019.

GAVIÕES e Passarinhos. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Alfredo Bini. Itália: Arco Film, 1966. (89 min.), son., P&B. Legendado.

OS MUROS de Sana. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália: Rosima Anstalt, 1971. (13 min.), son., P&B. Legendado.

PIERRÔS, Memória dos. **Carnaval do Rio 1965, imagens raras!** 22 maio 2020. Facebook: Memória Dos Pierrôs. Disponível em: <https://www.facebook.com/mascaradosafroiberamericanos/posts/1504945009712275>. Acesso em: 25 jul. 2020.

SAÍDA Turma Furiosa. Rio de Janeiro, 2019. 1 vídeo (21 min). Publicado pelo canal Cultura e Tradições. Disponível em: <https://youtu.be/B0BL7v3oBgY>. Acesso em: 07 jul. 2020.

TURMA Furiosa 2019 (Bate-Bola de Capa). Rio de Janeiro, 2019. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Cultura e Tradições. Disponível em: <https://youtu.be/JkWRfRxjgzQ>. Acesso em: 07 jul. 2020.

Documentos exclusivos em meio eletrônico consultados

CABRAL, Rogerio Theodoro. O Clóvis mudou. 21 out. 2020. Facebook: Bate Bola de Capa. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=830589644375981&set=gm.3372417936173709>. Acesso em: 23 out. 2020.

CONDAL. Catálogo Fábrica Condal. 2012. Issuu. Disponível em: <https://issuu.com/mascarascondal/docs/catalogo>. Acesso em: 23 ago. 2020.

EM FOCO: Carnaval de rua no Rio. Acervo O Globo. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/carnaval-de-rua-no-rio-20858989>. Acesso em: 19 fev. 2020.

FOTOS mostram história do carnaval no Rio de Janeiro, de 1930 até a década de 80. 2013. Disponível em: <http://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faus-tao/Telao-do-Domingao/fotos/2012/02/fotos-mostram-historia-do-carnaval-no-rio-de-janeiro-de-1930-ate-decada-de-80.html#F7741>. Acesso em: 19 fev. 2020.

MOURÃO, Regiane Shibuya. **Carnaval de rua brasileiro 1949-1967**. 3 mar. 2019. Facebook: Regiane Shibuya Mourão. Disponível em: <https://www.facebook.com/punkuloli/posts/10218788275961005>. Acesso em: 29 fev. 2020.

PADRE Miguel News. Os bate bolas da nossa época. 1 out. 2020. Facebook: Padre Miguel News. Disponível em: <https://www.facebook.com/padremiguelnews/photos/a.106319234306037/186343239636969>. Acesso em: 2 out. 2020.

RIO Antigo. Folião se diverte vestido de bruxa durante o carnaval de 1949. 20 nov. 2020. Twitter: RIO ANTIGO, @ORioAntigo. Disponível em: <https://twitter.com/ORioAntigo/status/1329966168845799428>. Acesso em 28 nov. 2020.

Periódicos consultados (revistas, jornais e enciclopédias)

A HISTÓRIA do Carnaval (II): Texto extraído do livro "Histórias do Carnaval Carioca de Eneida de Moraes". In: ENCICLOPÉDIA Fatos & Fotos. a. 6, n. 264. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1966. p. 1. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

A LUTA dos Clóvis para sobreviver no subúrbio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 fev. 1990. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

A VIDA FLUMINENSE. Rio de Janeiro, 29 fev. 1868. Disponível: http://memoria.bn.br/pdf/709662/per709662_1868_00009.pdf. Acesso em: 22 ago. 2020.

ABEND, Célia. Os museus entram no ritmo de Carnaval. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 07 fev. 1991. Caderno Cidade, p. 4. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=cl%C3%B3vis. Acesso em: 31 mar. 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Dominó. **A Tribuna**, Santos, 19 fev. 1957. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU_Recortes_de_Jornais&pesq=morcego. Acesso em: 31 mar. 2020.

ARTESÃOS do carnaval na costura do samba. Mascarados, alma do carnaval de rua. **Quartirão**, jan./abr. 2003. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

AUGUSTO, Genison. Só Plumas e Morcegos são ainda cariocas. **Jornal do Brasil**. Caderno B, p. 9. Rio de Janeiro, 28 jan. 1970. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU_Recortes_de_Jornais. Acesso em: 31 mar. 2020.

BEZERRA, Mucio. Dionísio, 75 anos, ainda faz o diabo. E muitos outros bichos. **O Globo**, Niterói, 13 nov. 1985. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

_____. Todo mundo brinca até sem dinheiro. **O Globo**. Carnaval. Rio de Janeiro, 3 mar. 1987. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

BOTELHO, Janaína. Rio Bonito de Lumiar: um lugar esquecido. **A Voz da Serra**. Nova Friburgo, 02 mar. 2017. Disponível em: <http://acervo.avozdaserra.com.br/colunas/historia-e-memoria/rio-bonito-de-lumiar-um-lugar-esquecido>. Acesso em: 02 set. 2019.

CABALLERO, Mara. O que faziam os Clóvis no Carnaval? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B1, 24 fev. 1977. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

_____. Cor e mistério na fantasia do anonimato. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1980. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU_Recortes_de_Jornais. Acesso em: 31 mar. 2020.

CARETA. Rio de Janeiro, 20 fev. 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=227>. Acesso em: 10 ago. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 25 fev. 1911. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=4017>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 24 fev. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=6125>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 8 fev. 1913. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=8571>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 28 fev. 1914. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=11275>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 13 fev. 1915. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=13325>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 10 abr. 1915. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=13677>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 17 fev. 1917. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=17524>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 24 fev. 1917. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=17560>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 16 fev. 1918. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=19370>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 15 fev. 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=21090>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 22 fev. 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=21118>. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 29 fev. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=25024>. Acesso em: 16 ago. 2020.

CASA do Bispo reúne máscaras brasileiras. **O Globo**, Tijuca, 09 set. 1986. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU_Recortes_de_Jornais&pesq=morcego. Acesso em: 31 mar. 2020.

DIONÍSIO revela sua arte fazendo máscaras. **O Globo**, Niterói, n. 292, GENTE, p. 21, 31 jan. 1988. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

EFEGÊ, Jota. Um cavalo de Pinheiro Machado foi a atração dos Fenianos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 mar. 1976. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=cl%C3%B3vis. Acesso em: 31 mar. 2020.

ENEIDA. Carnaval e anúncio. **Para Todos**, fev./mar. 1957, p. 19-20. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU_Recortes_de_Jornais&pesq=car%C3%A3o. Acesso em: 21 abr. 2020.

_____. A rua é do povo. **Revista Senhor**. Rio de Janeiro, fev. 1962, p. 39-41. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=diabino. Acesso em: 09 jun. 2020.

FON-FON! Rio de Janeiro, 29 fev. 1908. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1908/fonfon_1908.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 07 mar. 1908. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1908/fonfon_1908.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 18 fev. 1909. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1909/fonfon_1909.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 27 fev. 1909. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1909/fonfon_1909.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 26 fev. 1910. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1910/fonfon_1910.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 25 fev. 1911. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1911/fonfon_1911.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 04 mar. 1911. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1911/fonfon_1911.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 17 fev. 1912. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1912/fonfon_1912.htm. Acesso em: 15 ago. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 08 fev. 1913. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1913/fonfon_1913.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 15 fev. 1913. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1913/fonfon_1913.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 22 fev. 1913. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1913/fonfon_1913.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 21 fev. 1914. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1914/fonfon_1914.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 28 fev. 1914. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1914/fonfon_1914.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 13 fev. 1915. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1915/fonfon_1915.htm. Acesso em: 15 ago. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 26 fev. 1916. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1916/fonfon_1916.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 04 mar. 1916. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1916/fonfon_1916.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 24 fev. 1917. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1917/fonfon_1917.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 16 fev. 1918. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1918/fonfon_1918.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 22 fev. 1919. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1919/fonfon_1919.htm. Acesso em: 04 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 24 fev. 1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102237&pesq=&pagfis=1>. Acesso em: 04 jun. 2020.

GUIMARÃES, Reginaldo. Origens do Carnaval. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Folclore, 23 fev. 1953. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

KOSMOS. Rio de Janeiro, fev. 1906. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420_1906_00002.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

_____. Rio de Janeiro, fev. 1907. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420_1907_00002.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

IVAN, Mauro; PORTELLA, Juvenal. União de Jacarepaguá fala da alegria do Rio com bom samba. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 fev. 1965. Caderno B2. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=cl%C3%B3vis. Acesso em: 31 mar. 2020.

LEAL, Luciana Nunes. Carnavalesco com muita classe. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B1, 07 fev. 1991. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=cl%C3%B3vis. Acesso em: 31 mar. 2020.

LISBOA, Vinícius. Turmas de Bate-Bolas do subúrbio buscam novos materiais para fazer fantasias que custam até R\$ 1.200. **Extra**, Rio de Janeiro, 26 fev. 2011. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/turmas-de-Bate-Bolas-do-suburbio-buscam-novos-materiais-para-fazer-fantasias-que-custam-ate-1200-1161672.html>. Acesso em: 23 jul. 2020.

LODY, Raul. Carnaval, orgia pagã. **Criativa**. a. 5, n. 53. São Paulo, fev. 1987. p. 52-55. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

MAXX, Matias. Bate-bolas no Rio fazem Carnaval proibido com 'homenagem' a Crivella e Paes. **TAB UOL**, Rio de Janeiro, 15 fev. 2021. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2021/02/15/bate-bolas-no-rio-fazem-carnaval-proibido-com-homenagem-a-crivella-e-paes.htm>. Acesso em: 23 fev. 2021.

_____. Funk, perfume e correria: Uma noite com os bate-bolas de Oswaldo Cruz. **TAB UOL**, Rio de Janeiro, 8 mar. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/carnaval/2019/noticias/redacao/2019/03/08/funk-fogos-e-correria-uma-noite-com-os-bate-bolas-de-oswaldo-cruz.htm>. Acesso em: 23 fev. 2021.

MULTA para quem respeitou a ordem. **Jornal do Brasil**, Caderno Cidade/Carnaval, p. 3. Rio de Janeiro. 8 fev. 1989. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU_Recortes_de_Jornais. Acesso em: 31 mar. 2020.

NOS BAILES do Teatro São Januário é que nasceu a grande festa popular. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1959. Matutina, p. 4. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

O MALHO. Rio de Janeiro, 14 fev. 1903. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=O+malho&pagfis=517>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 21 fev. 1903. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=O+malho&pagfis=539>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 28 fev. 1903. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=O+malho&pagfis=569>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 13 fev. 1904. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=O+malho&pagfis=2173>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 20 fev. 1904. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=O+malho&pagfis=2205>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 11 jun. 1904. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=O+malho&pagfis=2749>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 04 mar. 1905. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=4288>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 11 mar. 1905. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=4328>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 08 fev. 1907. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=8751>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 11 jan. 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=10660>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 29 fev. 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=10956>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 30 jan. 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=13114>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 06 mar. 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=O+malho&pagfis=13393>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 28 fev. 1935. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=O+malho&pagfis=82096>. Acesso em: 06 jun. 2020.

_____. Rio de Janeiro, 07 mar. 1935. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=O+malho&pagfis=82142>. Acesso em: 06 jun. 2020.

O MEQUETREFE. Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1885. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=709670&pagfis=2336&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 04 jun. 2020.

O TICO-TICO. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1920. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/153079/per153079_1920_00749.pdf. Acesso em: 21 ago. 2020.

OLIVEIRA, Adenor Lopes de. O Cordão. **Brasil Policial.** Rio de Janeiro, 18 jun. 1948. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

OS CLÓVIS, temidos ou amados. **Jornal do Brasil.** Caderno B1. Rio de Janeiro, 20 fev. 1985. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=cl%C3%B3vis. Acesso em: 31 mar. 2020.

OS CLÓVIS e outras loucuras de Zaluar. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1977. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=cl%C3%B3vis. Acesso em: 31 mar. 2020.

PARA TODOS. Rio de Janeiro, 12 fev. 1927. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/para_todos/para_todos_1927.htm. Acesso em: 10 ago. 2020.

PEQUENA enciclopédia do carnaval. **Jornal de Brasília**, Brasília, 20 fev. 1976. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

PERCIA, Vicente de. Trajetória dos Clóvis. **Jornal de Hoje**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1978. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=cl%C3%B3vis. Acesso em: 31 mar. 2020.

RAMALHO, Raul. Água e talco marcavam as brincadeiras de carnaval. **O Dia**. Gente do Rio Antigo. Rio de Janeiro, 07 fev. 1977. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=m%C3%A1scara. Acesso em: 31 mar. 2020.

REI Momo abre portas do Rio à festa da alegria. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 fev. 1990. p. 13. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=cl%C3%B3vis. Acesso em: 31 mar. 2020.

SALDANHA, Maria Emília F. Do Carnaval resta a nostalgia da Avenida Central e dos Corsos. **O Globo**, 2º Caderno, Rio de Janeiro, 22 fev. 1968. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU_Recortes_de_Jornais&pesq=car%C3%A3o. Acesso em: 21 abr. 2020.

TRABALHO de artesanato de Santa Cruz no camarim dos Rolling Stones. **Quartelão**, mar./abr. 1995. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU_Recortes_de_Jornais&pesq=car%C3%A3o. Acesso em: 21 abr. 2020.

VELOSO, Suzane. No camelô, a fantasia de última hora. **O Globo**. Rio de Janeiro, 05 fev. 1989. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais&pesq=cl%C3%B3vis. Acesso em: 31 mar. 2020.

7 Anexos

Anexo 1 – Formulário distribuído durante a dinâmica piloto da pesquisa.
Workshop presencial organizado pelo Laboratório Dhis na PUC-Rio (junho/2019).

Nome: _____

Você conhece essa fantasia? <input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não
Com que nome você conhece essa fantasia? _____	Com que nome você conhece essa fantasia? _____	Com que nome você conhece essa fantasia? _____	Com que nome você conhece essa fantasia? _____
Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não
Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? _____	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? _____	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? _____	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? _____
Você tem alguma história relacionada a essas fantasias que queira compartilhar? Se sim, escreva no verso. Você possui registros (fotos, vídeos, outros) dessas fantasias que queira compartilhar? <input type="checkbox"/> fotos <input type="checkbox"/> vídeos <input type="checkbox"/> outros, explique: _____			

Se tiver algum outro mascarado que você conheça, desenhe e/ou escreva o nome abaixo.

Anexo 2 – Formulários preenchidos durante a dinâmica piloto da pesquisa.
Workshop presencial organizado pelo Laboratório Dhis na PUC-Rio (junho/2019).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1912533/CA

Nome: _____

Se tiver algum outro mascarado que você conheça, desenhe e/ou escreva o nome abaixo.

CARDES

			
Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não
Com que nome você conhece essa fantasia? <u>CAPASCO</u>	Com que nome você conhece essa fantasia? <u>CAVEIRA</u>	Com que nome você conhece essa fantasia? <u>MORCEGOZINHO</u>	Com que nome você conhece essa fantasia? <u>LINGUARUDO OU DIABO</u>
Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não
Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>SIM</u>	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>SIM</u>	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>SIM</u>	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>SIM</u>
Você tem alguma história relacionada a essas fantasias que queira compartilhar? Se sim, escreva no verso. Você possui registros (fotos, vídeos, outros) dessas fantasias que queira compartilhar? <input checked="" type="checkbox"/> fotos <input checked="" type="checkbox"/> vídeos <input type="checkbox"/> outros, explique: _____			

Nome: _____

Se tiver algum outro mascarado que você conheça, desenhe e/ou escreva o nome abaixo.

			
Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não
Com que nome você conhece essa fantasia? <u>CAPASCO</u>	Com que nome você conhece essa fantasia? <u>CAVEIRA</u>	Com que nome você conhece essa fantasia? <u>MORCEGO</u>	Com que nome você conhece essa fantasia? <u>LINGUARUDO (DIABO)</u>
Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não
Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>SIM - JUNIO MARCEL</u>	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>SIM</u>	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>SIM</u>	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>SIM</u>
Você tem alguma história relacionada a essas fantasias que queira compartilhar? Se sim, escreva no verso. Você possui registros (fotos, vídeos, outros) dessas fantasias que queira compartilhar? <input type="checkbox"/> fotos <input checked="" type="checkbox"/> vídeos <input checked="" type="checkbox"/> outros, explique: <u>TEMU FOTOS</u>			

Nome: _____



Você conhece essa fantasia?
 sim não

Com que nome você conhece essa fantasia?
Capa do Zé Herbor

Você já se fantasiou assim em algum carnaval?
 sim não

Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval?
Todos os que usa personagem



Você conhece essa fantasia?
 sim não

Com que nome você conhece essa fantasia?
Carreira

Você já se fantasiou assim em algum carnaval?
 sim não

Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval?
Um amigo, o da Dama e o outro



Você conhece essa fantasia?
 sim não

Com que nome você conhece essa fantasia?
Volcã Gato

Você já se fantasiou assim em algum carnaval?
 sim não

Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval?
Alguém da casa dos amigos



Você conhece essa fantasia?
 sim não

Com que nome você conhece essa fantasia?
Lingua Puro

Você já se fantasiou assim em algum carnaval?
 sim não

Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval?
Um amigo do aniversário dos meus!

Se tiver algum outro mascarado que você conheça, desenhie e/ou escreva o nome abaixo.

Você tem alguma história relacionada a essas fantasias que queira compartilhar? Se sim, escreva no verso. Você possui registros (fotos, vídeos, outros) dessas fantasias que queira compartilhar? fotos vídeos outros, explique _____

Nome: _____



Você conhece essa fantasia?
 sim não

Com que nome você conhece essa fantasia?
Capa do

Você já se fantasiou assim em algum carnaval?
 sim não

Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval?
sim



Você conhece essa fantasia?
 sim não

Com que nome você conhece essa fantasia?
Herde

Você já se fantasiou assim em algum carnaval?
 sim não

Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval?
sim



Você conhece essa fantasia?
 sim não

Com que nome você conhece essa fantasia?
Volcã

Você já se fantasiou assim em algum carnaval?
 sim não

Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval?
sim



Você conhece essa fantasia?
 sim não

Com que nome você conhece essa fantasia?
Diabo

Você já se fantasiou assim em algum carnaval?
 sim não

Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval?
sim

Se tiver algum outro mascarado que você conheça, desenhie e/ou escreva o nome abaixo.

Você tem alguma história relacionada a essas fantasias que queira compartilhar? Se sim, escreva no verso. Você possui registros (fotos, vídeos, outros) dessas fantasias que queira compartilhar? fotos vídeos outros, explique foto de família

Nome: _____

Se tiver algum outro mascarado que você conheça, desenhe e/ou escreva o nome abaixo.

			
Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input checked="" type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não	Você conhece essa fantasia? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não
Com que nome você conhece essa fantasia? <u>Cavaleiro</u>	Com que nome você conhece essa fantasia? <u>Cartão</u>	Com que nome você conhece essa fantasia? <u>Morcego</u>	Com que nome você conhece essa fantasia? <u>Alta</u>
Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não	Você já se fantasiou assim em algum carnaval? <input type="checkbox"/> sim <input checked="" type="checkbox"/> não
Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>Sim</u>	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>Não</u>	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>Não</u>	Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? <u>Não</u>
Você tem alguma história relacionada a essas fantasias que queira compartilhar? Se sim, escreva no verso. Você possui registros (fotos, vídeos, outros) dessas fantasias que queira compartilhar? <input type="checkbox"/> fotos <input type="checkbox"/> vídeos <input type="checkbox"/> outros, explique: _____			

Anexo 3 – Capa e miolo do livro *A Folia dos Vagalumes*. A publicação pode ser lida em <https://issuu.com/camserrao/docs/fofia-vagalumes>.



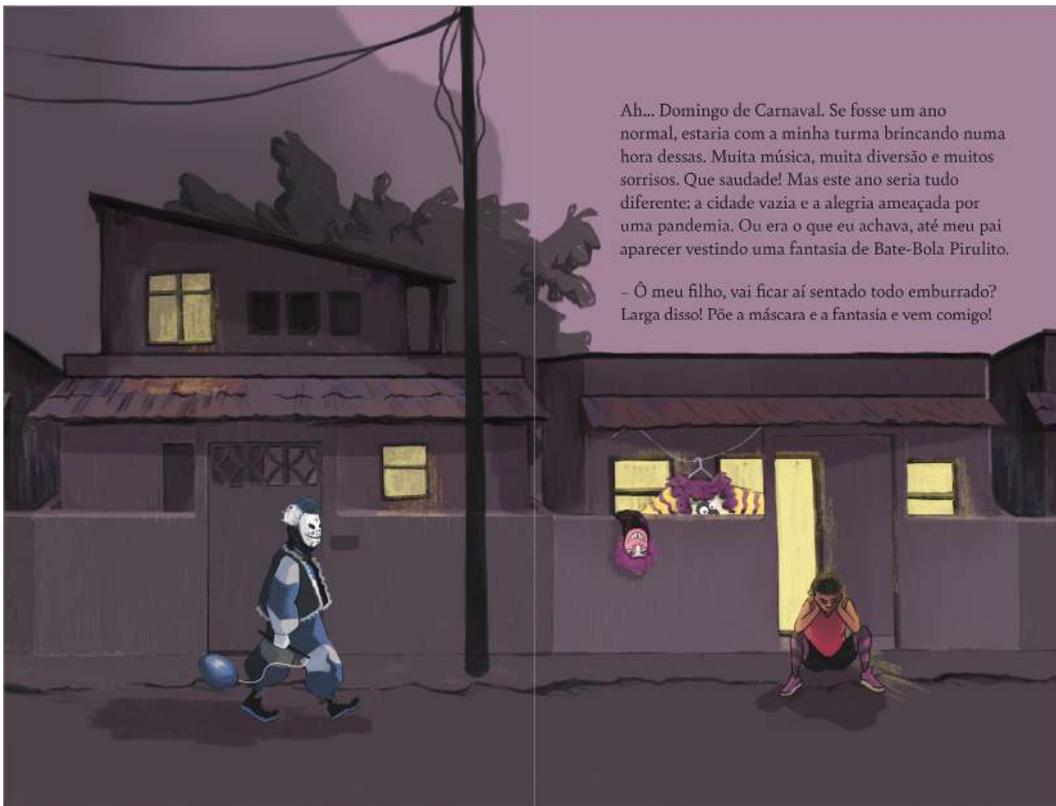
À esquerda, quarta capa e à direita, primeira capa.



Segunda capa e página 1.



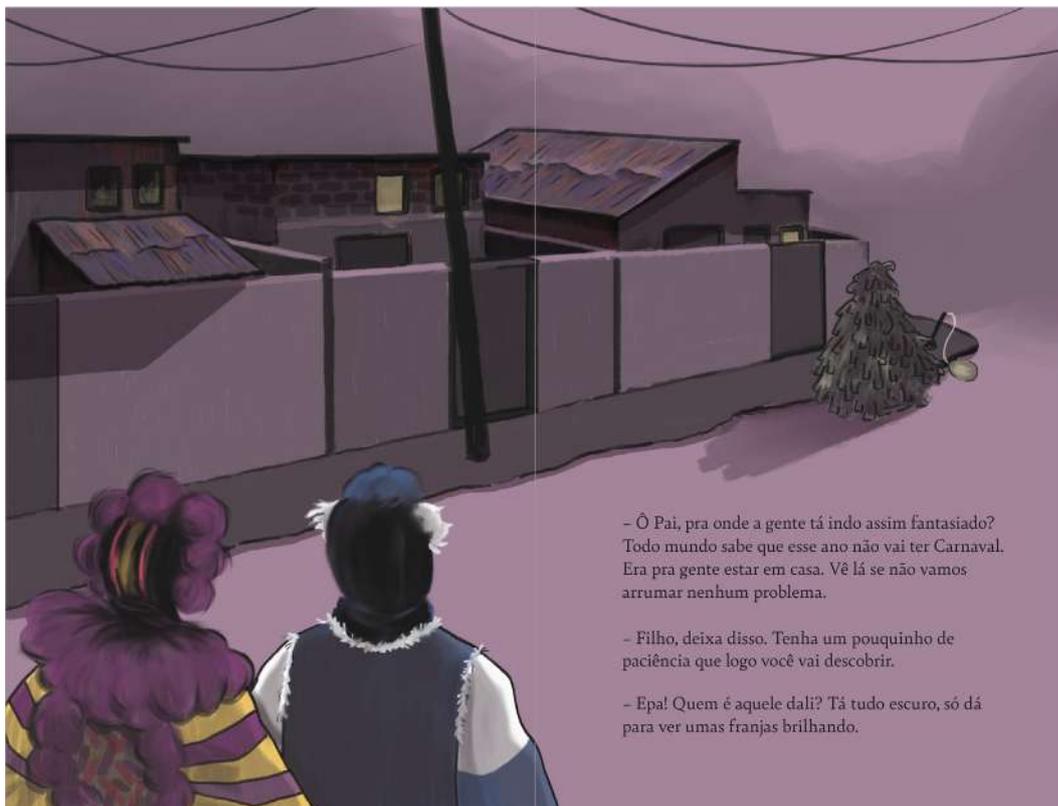
Páginas 2 e 3.



Páginas 4 e 5.



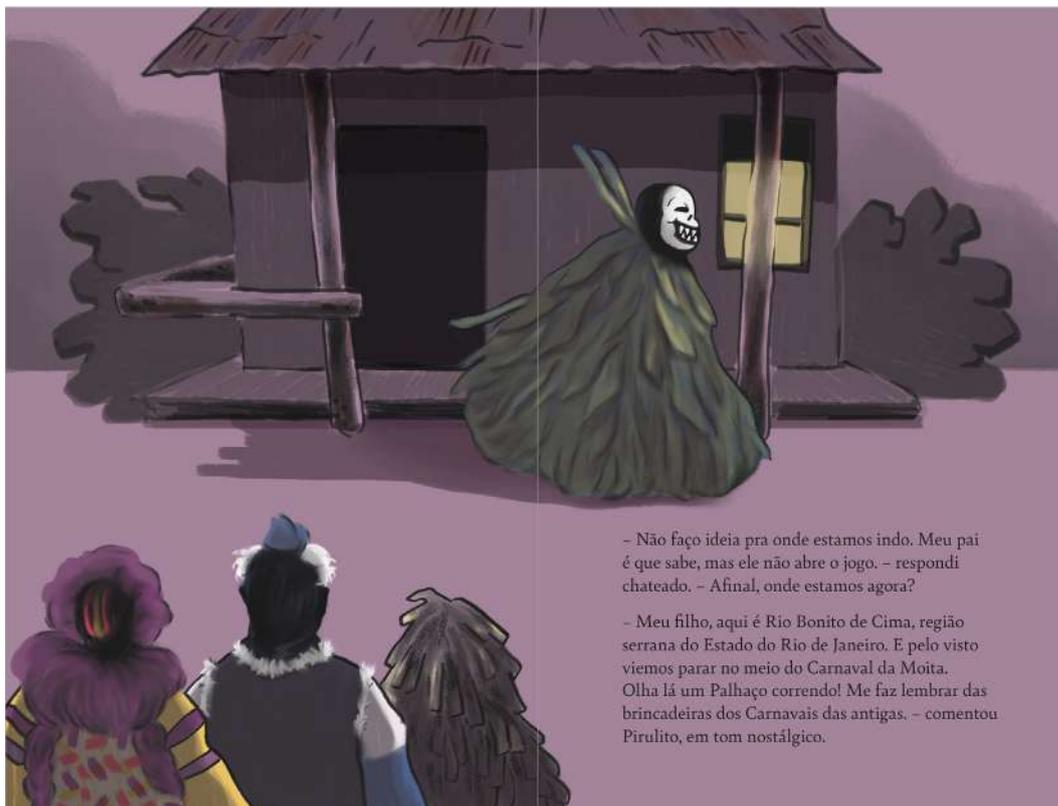
Páginas 6 e 7.



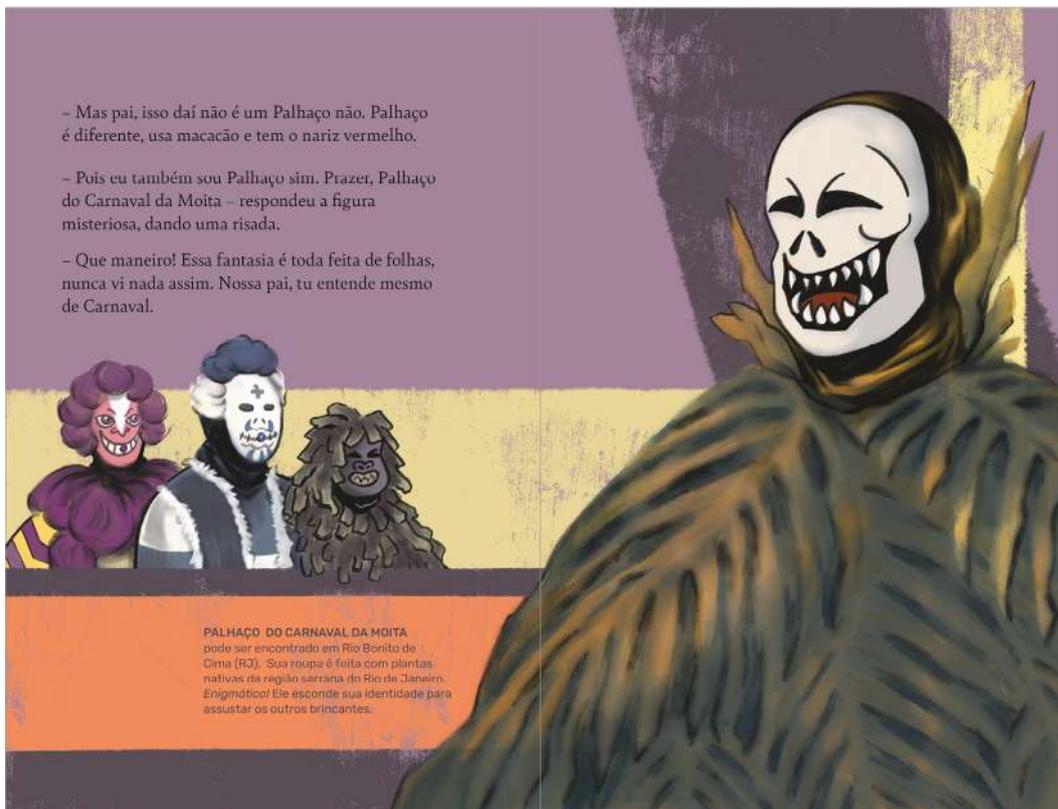
Páginas 8 e 9.



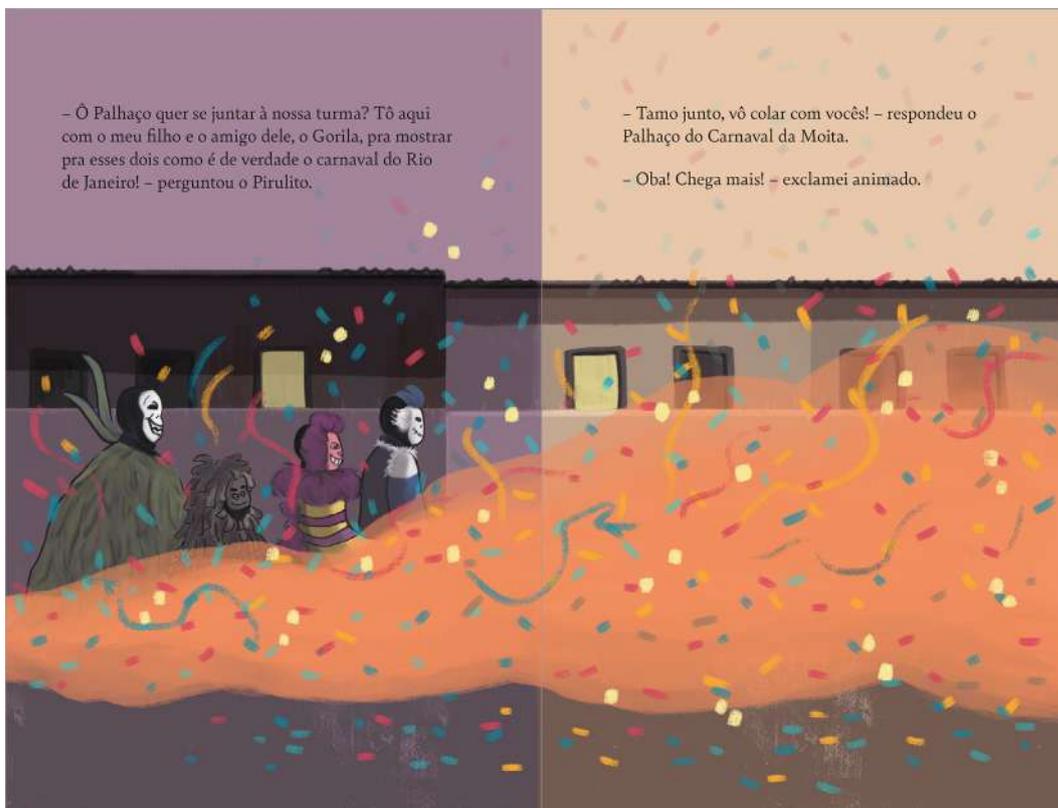
Páginas 10 e 11.



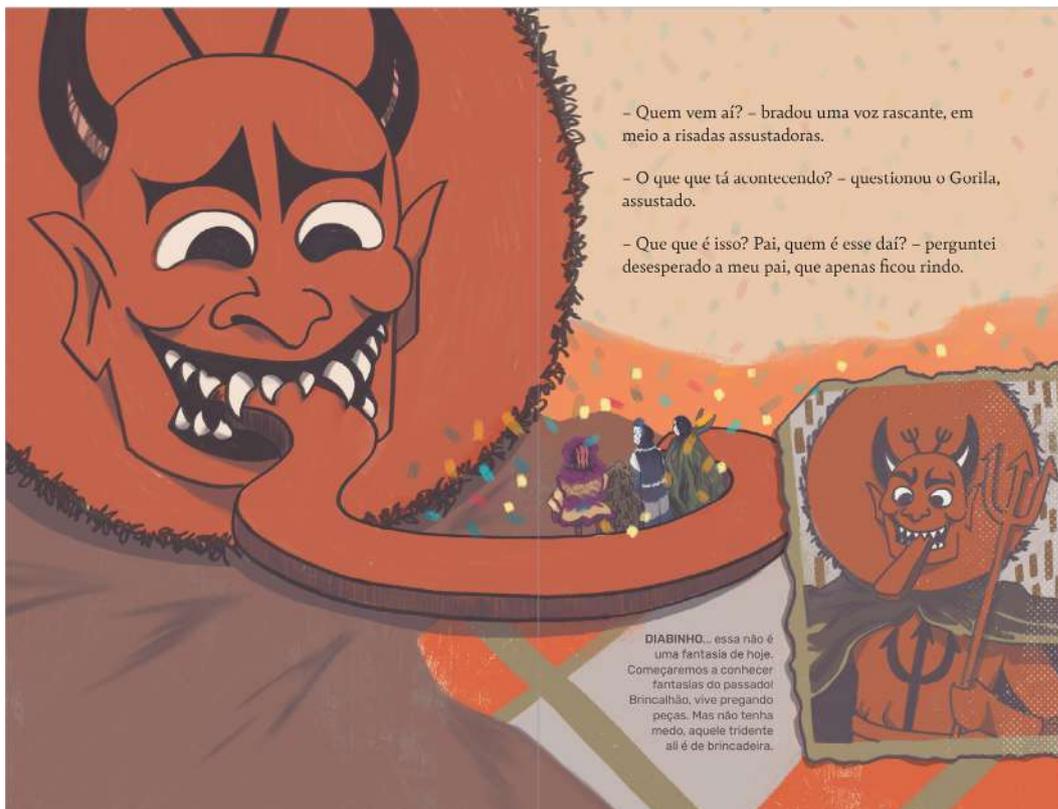
Páginas 12 e 13.



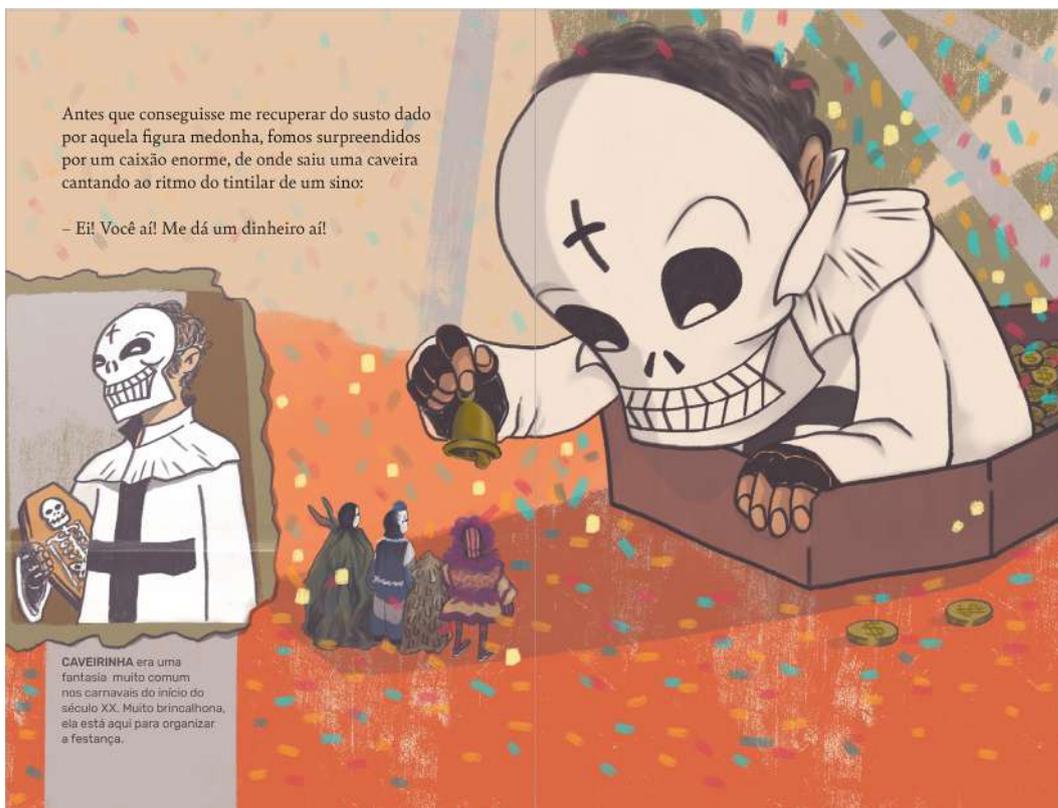
Páginas 14 e 15.



Páginas 16 e 17.



Páginas 18 e 19.



Páginas 20 e 21.



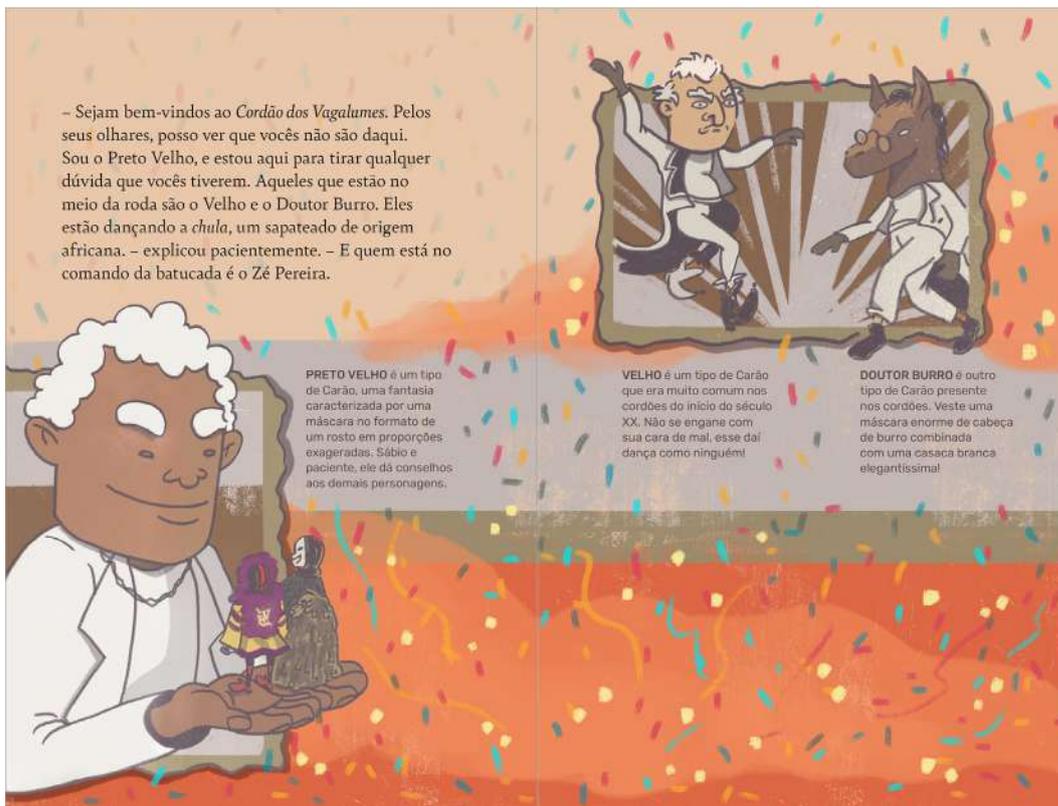
Páginas 22 e 23.



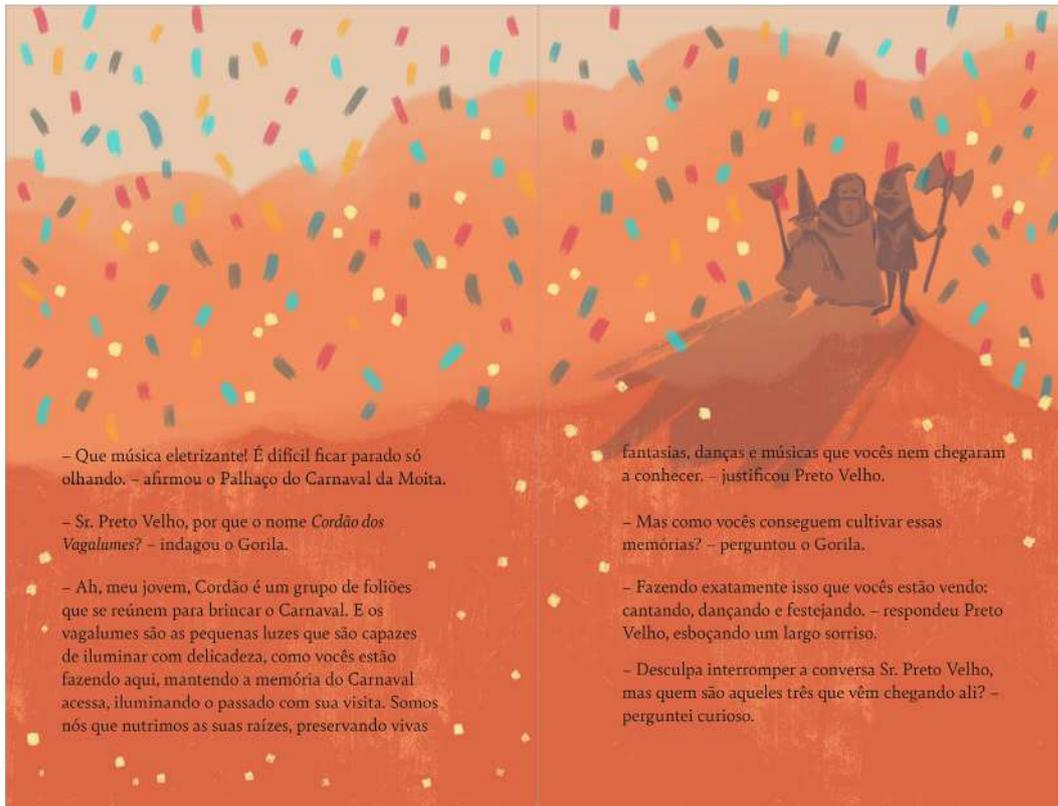
Páginas 24 e 25.



Páginas 26 e 27.



Páginas 28 e 29.



Páginas 30 e 31.



Páginas 32 e 33.



Páginas 34 e 35.



Páginas 36 e 37.



- O que vocês estão fazendo aqui dentro do salão? Vocês não foram convidados para a nossa festa. O lugar de vocês é lá fora, na rua! - gritou rispidamente o Palhaço.

- Ô Palhaço, para com isso! Que implicância chata! - reclamou o Diabinho.

- Isso aí! O Carnaval é para todos. - complementou a Caveirinha. - Larga dessa tua teimosia. Por conta dessa palhaçada, muitas de nossas fantasias acabaram sendo esquecidas ao longo do tempo.

Páginas 38 e 39.



- Ai, que Palhaço mais cabeça-dura! - berrou uma voz no meio da multidão - Será que você ainda não entendeu que todas as fantasias são importantes para as raízes do Carnaval? Ou você nunca parou para pensar as influências de todos nós de rua para o seu precioso baile de salão? Isso é uma guerra que não faz sentido!

- Caricata! Sabia que você ia querer comprar a briga desse povo da rua. - criticou o Palhaço.

Páginas 40 e 41.

– Tratando um problema desses como se fosse uma briguinha boba... Mas você não aprende mesmo, hein Palhaço! Preste bem atenção no que eu vou te explicar. – gritou a Caricata. – O Carnaval é uma festa para todos se divertirem juntos. É um momento em que podemos ser o personagem que queremos. E para dar vida a esses personagens usamos fantasias, pinturas no rosto, máscaras, plumas, *glitter* e o que for.

– Tá, mas o que isso tem a ver com o meu baile de máscara? – retrucou o Palhaço, em tom impaciente.

– Isso tem sim tudo a ver com o seu baile, Palhaço! Se não cuidarmos das raízes da nossa festa, vamos esquecer o porquê estamos aqui. Vamos perder toda essa diversidade linda que estamos vendo agora. Impedir que alguns participem desse festejo só vai contribuir para o esquecimento de todos nós, inclusive de seu baile de máscaras. Por isso aconselho que todos aqui brinquem e celebrem o Carnaval, como forma de manter viva as tradições e memórias dessa grande festa. E para provar isso convidamos vocês também para virem à rua conosco! – discursou a Caricata, em meio a uma salva de palmas de todos que estavam no salão.



CARICATA é uma figura enigmática caracterizada por feições misteriosas. Adora acessórios luxuosos como luvas chiquíssimas e colares exuberantes.

Páginas 42 e 43.

– Nossa pai, foi muito bom você ter me convidado para essa aventura. Não esperava que fosse viver um Carnaval tão incrível esse ano. – comentei emocionado.

– Filho, fico feliz que você tenha gostado. Essa jornada também foi muito importante pra mim. Me fez enxergar a importância de celebrar o Carnaval do presente, sem esquecer das antigas. Quero trazer para vocês, mais jovens, brincadeiras e fantasias já esquecidas.

– Pode contar comigo pai, vou te ajudar! Ver tudo isso, abriu meus olhos para a grandiosidade desta festa, e a importância de manter acessa a sua chama. E vou te mostrar também como a gente faz hoje em dia.

E assim, depois de brincar um Carnaval inesperado, voltei para casa refletindo sobre todos os aprendizados, personagens e lugares do Rio de Janeiro que jamais irei esquecer. Animado com as possibilidades que os próximos Carnavais guardam para mim e meu pai.



Páginas 44 e 45.



Páginas 46 e 47.



Páginas 48 e terceira capa.

Anexo 4 – Estrutura do formulário *online* distribuído para validação do livro *A Folia dos Vagalumes*, com foco no público de leitores adultos. O formulário foi desenvolvido na plataforma *Google Forms* e pode ser acessado por esse link: <https://forms.gle/8JL5Cg7abdr6UoJ88> (fevereiro/2021).

Título: Formulário sobre o livro *A Folia dos Vagalumes*

Texto introdutório:

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário(a) da pesquisa de mestrado "Mascarados no carnaval: estudo sobre a construção de um acervo de memória processual e colaborativo", em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio. Este questionário foi criado com o objetivo de coletar leituras diversas a respeito da história "A folia dos vagalumes", livro desenvolvido pela pesquisadora Camilla Serrão como parte de sua pesquisa de mestrado, orientada por Nilton Gamba Junior.

A folia dos vagalumes é um livro ilustrado voltado para o público infanto-juvenil. A história é protagonizada por um pai (Bate-Bola Pirulito) e um filho (Bate-Bola Saia Rodado), ambos brincantes da cultura Bate-Bola. Em sua jornada, os dois caminham por vários locais do estado do Rio de Janeiro, e encontram diversos personagens mascarados típicos dos festejos carnavalescos do estado. Ao longo desta jornada, pai e filho são postos a refletir sobre a necessidade de manutenção das raízes do Carnaval.

Leia o livro antes de responder este questionário:
<https://issuu.com/camserrao/docs/folia-vagalumes>

Para ler o TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido³² completo acesse o link:
<https://drive.google.com/file/d/1VZ6s7gBUuHsXKzC4PzP20jViuOI5OAoG/view?usp=sharing>

Ao preencher este formulário você declara que concorda em participar da pesquisa e que lhe foi dada a oportunidade de ler e esclarecer suas dúvidas.

***Obrigatório**

³² O TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido disponibilizado para este formulário pode ser visto no Anexo 5.

Perguntas:

1. Endereço de e-mail *
2. Idade *
3. Endereço atual (bairro, cidade, país) *
4. Profissão / Atividade atual *
5. Descreva sua relação com o Carnaval *
 Responda de forma sucinta sua relação com o Carnaval (Exemplo: Brincante / pesquisa sobre o tema / trabalha diretamente com a produção ou organização do festejo / faz registros de Carnaval / etc...)
6. Como você entrou em contato com o livro A Folia dos Vagalumes? *
7. Quais das fantasias mostradas no livro A Folia dos Vagalumes você já conhecia? *
8. Como você entrou em contato com essas fantasias que já conhecia? E que reação você teve ao ver esses mascarados?
 Exemplo: Viu durante o Carnaval e sentiu medo, viu em fotos e quis se fantasiar assim, viu em vídeos, já ouviu falar, já saiu no Carnaval com essa fantasia, etc...
9. Existe algum mascarado do Rio de Janeiro que você teria gostado de ver nessa história, mas ficou de fora? *
10. Gostaria que o livro incluísse mais alguma informação? *
11. Este livro é voltado para o público de leitores na faixa etária de 10 a 12 anos.
 Você indicaria esse livro para outros públicos? Quais? *
12. Quais os usos você acha mais indicado para esse livro? *
 - a. Crianças que já participam de festejos de Carnaval
 - b. Crianças nos entornos da cidade (Rio de Janeiro)
 - c. Crianças de outras cidades (fora do Rio de Janeiro)
 - d. Crianças fora do Brasil
 - e. Leitura em escolas com educadores
 - f. Leitura em museus
 - g. Leitura em rodas de contação de história encenada
 - h. Outro:
13. Você acha que seria interessante a produção de uma versão impressa do livro A Folia dos Vagalumes? Por quê? *

Anexo 5 – Roteiro de perguntas para as entrevistas semiestruturadas realizadas *online* com crianças entre 10 a 12 anos para validação do livro *A Folia dos Vagalumes* (fevereiro/2021).

1. Nome completo
2. Idade
3. Série
4. Bairro
5. Cidade
6. Você gosta de brincar Carnaval?
7. Que fantasia você mais gostou de usar?
8. Você já conhecia os Bate-Bolas? Como conhecia? Você viu em algum carnaval, em alguma foto ou já ouviu falar?
9. Você conhecia algum outro personagem da história? Como conhecia? Você viu em algum carnaval, em alguma foto ou já ouviu falar?
10. Você já tinha visto esse tema da história (Carnaval do Rio de Janeiro) e esses personagens em algum outro lugar? Como um livro, um filme ou alguma exposição em um museu que você já foi?
11. Que mensagem que você acha que esse livro quis passar? O que achou da história?
12. No livro, o personagem principal fala de um ano sem carnaval, que nem foi esse ano. Como foi esse ano para você sem as festas oficiais de carnaval? O que achou?
13. Você leu esse livro sozinho (a) ou com mais alguém?
14. Você chegou a mostrar o livro para outra pessoa? Acha que seria legal mais alguém ter lido (algum amigo ou alguém mais velho)?
15. O que você achou de ler esse livro em um suporte digital? Preferia ele impresso?

Anexo 6 – Texto do TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido disponibilizado para o formulário *online* sobre o livro *A Folia dos Vagalumes*.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário (a) da pesquisa “**MASCARADOS NO CARNAVAL: ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM ACERVO DE MEMÓRIA PROCESSUAL E COLABORATIVO**”. O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é “**PRESERVAR E DISSEMINAR AS PRÁTICAS E TRADIÇÕES CONSERVADAS PELAS MANIFESTAÇÕES POPULARES DE MASCARADOS DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO. RESGATAR ESSES COSTUMES É UMA FORMA DE ENRIQUECER A PRÓPRIA HISTÓRIA DESSA FESTA, RETOMANDO SUA PLURALIDADE, E SUA IMPORTÂNCIA COMO INSTÂNCIA DA CULTURA POPULAR**”. Nesta pesquisa pretendemos “**VERIFICAR A EFICÁCIA DO USO DA ETNOFIGURAÇÃO ILUSTRADA NA CONSTRUÇÃO DE UM ACERVO VIVO SOBRE MANIFESTAÇÕES MASCARADAS DO CARNAVAL CARIOCA, FAVORECENDO A SUA DIMENSÃO COLABORATIVA E PROCESSUAL**”.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você “**QUESTIONÁRIOS ONLINE**”. Esta pesquisa tem alguns riscos, que são: “**OS RISCOS PREVISÍVEIS PODEM SER MÍNIMOS, COMO EVENTUAIS DESCONFORTOS OU CONSTRANGIMENTOS NO PREENCHIMENTO DO QUESTIONÁRIO**”. Mas, para diminuir a chance desses riscos acontecerem, “**O(A) VOLUNTÁRIO(A) PODERÁ DESISTIR DE RESPONDER O QUESTIONÁRIO, SEM QUAISQUER PREJUÍZOS OU PENALIDADES**”. A pesquisa pode ajudar “**NA CONSTRUÇÃO DE UM ACERVO DE MEMÓRIA PROCESSUAL E COLABORATIVO SOBRE MASCARADOS DO CARNAVAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, CONTRIBUINDO PARA A MANUTENÇÃO DA MEMÓRIA DESSE FESTEJO**”.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causadas atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido (a). O pesquisador não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Rio de Janeiro, ____ de _____ de 20 ____.

Assinatura do (a) Voluntário (a)

Assinatura do (a) Pesquisador (a)

Anexo 7 – Texto do TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido enviado para os responsáveis das crianças entrevistadas na etapa de validação do livro *A Folia dos Vagalumes*.

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO/
RESPONSÁVEIS**

O menor _____, sob sua responsabilidade, está sendo convidado (a) como voluntário (a) a participar da pesquisa “**MASCARADOS NO CARNAVAL: ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM ACERVO DE MEMÓRIA PROCESSUAL E COLABORATIVO**”. O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é “**PRESERVAR E DISSEMINAR AS PRÁTICAS E TRADIÇÕES CONSERVADAS PELAS MANIFESTAÇÕES POPULARES DE MASCARADOS DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO. RESGATAR ESSES COSTUMES É UMA FORMA DE ENRIQUECER A PRÓPRIA HISTÓRIA DESSA FESTA, RETOMANDO SUA PLURALIDADE, E SUA IMPORTÂNCIA COMO INSTÂNCIA DA CULTURA POPULAR**”. Nesta pesquisa pretendemos “**VERIFICAR A EFICÁCIA DO USO DA ETNOFIÇÃO ILUSTRADA NA CONSTRUÇÃO DE UM ACERVO VIVO SOBRE MANIFESTAÇÕES MASCARADAS DO CARNAVAL CARIOCA, FAVORECENDO A SUA DIMENSÃO COLABORATIVA E PROCESSUAL**”.

Caso você concorde na participação do menor vamos fazer as seguintes atividades com ele “**ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA ONLINE**”. Esta pesquisa tem alguns riscos, que são: “**OS RISCOS PREVISÍVEIS PODEM SER MÍNIMOS, COMO EVENTUAIS DESCONFORTOS OU CONSTRANGIMENTOS AO RESPONDER AS PERGUNTAS DA ENTREVISTA**”. Mas, para diminuir a chance desses riscos acontecerem, “**O(A) VOLUNTÁRIO(A) PODERÁ DESISTIR DE PARTICIPAR DA ENTREVISTA OU DE RESPONDER QUAISQUER PERGUNTAS, SEM QUAISQUER PREJÚZOS OU PENALIDADES**”. A pesquisa pode ajudar “**NA CONSTRUÇÃO DE UM ACERVO DE MEMÓRIA PROCESSUAL E COLABORATIVO SOBRE MASCARADOS DO CARNAVAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, CONTRIBUINDO PARA A MANUTENÇÃO DA MEMÓRIA DESSE FESTEJO**”.

Para participar desta pesquisa, o menor sob sua responsabilidade e você não irão ter nenhum custo, nem receberão qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se o menor tiver algum dano por causa das atividades que fizemos com ele nesta pesquisa, ele tem direito a indenização.

Ele terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Você como responsável pelo menor poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação dele a qualquer momento. Mesmo que você queira deixá-lo participar agora, você pode voltar atrás e parar a participação a qualquer momento. A participação dele é voluntária e o fato em não deixá-lo participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que ele é atendido. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. O nome ou o material que indique a participação do menor não será liberado sem a sua permissão. O menor não será identificado em nenhuma publicação.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em **duas vias originais**, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos com para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em deixá-lo participar da pesquisa e que me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Rio de Janeiro, ____ de _____ de 20 ____.

Assinatura do (a) Voluntário (a)

Assinatura do (a) Pesquisador (a)