



**EM CENA**

Revista de Pedagogias  
e Poéticas Cenográficas

E-ISSN 2764.4669

# **NAVEGAR É PRECISO – A CARNAVALIZAÇÃO ALEGÓRICA DAS NAVEGAÇÕES EUROPEIAS**

Leonardo Augusto de Jesus

**Para citar este artigo:**

JESUS, Leonardo Augusto de. NAVEGAR É PRECISO – A CARNAVALIZAÇÃO ALEGÓRICA DAS NAVEGAÇÕES EUROPEIAS. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.3, n.6, dez. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669030620230201>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



## NAVEGAR É PRECISO – A CARNAVALIZAÇÃO ALEGÓRICA DAS NAVEGAÇÕES EUROPEIAS<sup>1</sup>

Leonardo Augusto de Jesus<sup>2</sup>

### Resumo

Assim como no teatro, nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro concorrem múltiplos sistemas de significação que promovem uma comunicação complexa a partir de significantes de diversos sistemas de códigos. As alegorias, entre os signos visuais apresentados, se destacam pelo seu potencial semântico: verdadeiros cenários construídos sobre rodas que são idealizados por cenógrafos e iluminadores para veicular as mensagens pretendidas pelos carnavalescos. Este artigo analisa como o mesmo evento histórico – as chamadas Grandes Navegações – foi abordado alegoricamente no Sambódromo carioca sob diferentes operações imagéticas: na representação por semelhança, como frase-imagem e como imagem sem frase (RANCIÈRE, 2012).

**Palavras-chave:** Navegações. Alegorias. Semelhança. Frase-imagem. Imagem sem frase.

## SAILING IS NECESSARY – THE ALLEGORICAL CARNIVALIZATION OF EUROPEAN NAVIGATIONS

### Abstract

Just like in theatre, in the parades of the Samba Schools in Rio de Janeiro, multiple systems of meaning compete to promote a complex communication based on signifiers of different code systems. The allegories, among the visual signs presented, stand out for their semantic potential: they are real sets built on wheels that are designed by scenographers and lighting designers to convey the messages intended by the carnival designers. This article analyzes how the same historical event – the so-called Great Navigations – was allegorically approached in the Sambodromo in Rio de Janeiro under different image operations: in representation by similarity, as a sentence-image and as an image without sentence (RANCIÈRE, 2012).

**Keywords:** Navigations. Allegories. Similarity. Sentence-image. Image without sentence.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical realizada por Marlon Augusto Barbosa.

<sup>2</sup> Doutor em Artes Visuais / Imagem e Cultura pelo PPGAV/EBA/UFRJ (2023). Pesquisador-organizador do NEsCaFe - Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas. Possui Mestrado em História da Dramaturgia - Universidad de Alcalá (2012), diploma revalidado no Brasil pelo Mestrado em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). Graduado em Artes Cênicas e Cenografia pela EBA/UFRJ (2010).



## NAVEGAR ES IMPRESCINDIBLE – LA CARNAVALIZACIÓN ALEGÓRICA DE LAS NAVEGACIONES EUROPEAS

### Resumen

Como en el teatro, en los desfiles de las Escuelas de Samba de Río de Janeiro compiten múltiples sistemas de significado que promueven una comunicación compleja basada en significantes de diferentes sistemas de códigos. Las alegorías, entre los signos visuales presentados, destacan por su potencial semántico: verdaderos escenarios contruidos sobre ruedas que son idealizados por escenógrafos e iluminadores para transmitir los mensajes pretendidos por los diseñadores del carnaval. Analizo cómo un mismo hecho histórico – las llamadas Grandes Navegaciones – fue abordado alegóricamente en el Sambódromo bajo diferentes operaciones de la imagen: en la representación por semejanza, como frase-imagen y como imagen sin frase (RANCIÈRE, 2012).

**Palabras clave:** Navegaciones. Alegorías. Semejanza. Frase-imagen. Imagen sin frase.



## Introdução

Ao longo da história dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, as apresentações aproximaram-se cada vez mais das características do Teatro ocidental. Aos elementos materiais de uma peça correspondem os segmentos da *mise-en-scène* carnavalesca. Alegorias equiparam-se a cenários sobre rodas idealizados por cenógrafos e iluminadores; cada componente veste o figurino de seu personagem. Ademais, assim como ocorre com uma peça teatral, a simples leitura da sinopse de um enredo<sup>3</sup> não transmite a mensagem carnavalesca em sua plenitude, pois estão ausentes os demais elementos capazes de transmitir, de forma complementar ao texto, informações não verbais aos espectadores. O desfile de uma Escola de Samba somente completa sua comunicação ao se materializar sonora e visualmente no Sambódromo ou ao ser transmitido e exibido nas múltiplas telas da hipermodernidade.

A encenação teatral, segundo Anne Ubersfeld, constitui um sistema de signos de naturezas diversas que manifesta um processo de comunicação para o qual concorrem uma série de emissores, estreita e reciprocamente relacionados (2013, p. 20). Da mesma forma, na *mise-en-scène* carnavalesca, concorrem diversos emissores de mensagens. Vários profissionais, como o coreógrafo da Comissão de Frente, o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira e o Mestre da Bateria, dentre outros, emitem mensagens que se relacionam entre si e se destinam ao mesmo receptor. Na verdade, o corpo de cada componente transforma-se em vetor de uma mensagem quando devidamente fantasiado e integrado ao rito carnavalesco. Mas não se pode esquecer que as mensagens emitidas por todos os segmentos de uma Escola de Samba são derivadas de uma mensagem central originária, contida na sinopse do enredo.

Deve-se, portanto, buscar a mensagem a partir da relação que se estabelece entre significante e significado, pela qual o signo presente substitui um objeto ausente. Nesta relação, o signo constitui a unidade fundamental de entendimento de um código; seu elemento perceptível (forma) é o significante, enquanto a mensagem veiculada (conteúdo) constitui o significado. Dentre os diversos significantes veiculados nos desfiles das Escolas de Samba, destacam-se os carros alegóricos por seu potencial semântico.

---

<sup>3</sup> Segundo Farias, J. C., enredo é “a peça fundamental que desencadeia o complexo macrotexto audiovisual dos desfiles das Escolas de Samba”. Sob a perspectiva literária, pressupõe o encadeamento narrativo de ações; sob uma perspectiva semiótica, propõe um conjunto de signos visuais a serem decodificados (2007, p. 13).



Com efeito, os principais elementos semânticos de um desfile de Escola de Samba são as fantasias das alas e as alegorias. Estas, principalmente, têm um potencial significativo muito maior, seja por suas dimensões, seja porque demoram mais a passar frente ao espectador, tanto presencialmente quanto na transmissão televisiva. Os elementos significantes de uma alegoria também costumam chamar mais atenção que os de uma fantasia. Explico: uma escultura, ainda que esteja nas laterais da alegoria, tem muito mais visibilidade que um elemento inserido no chapéu ou no costeiro<sup>4</sup> de uma fantasia, até mesmo porque este pode perder-se visualmente em meio ao grupo de pessoas fantasiadas com a mesma indumentária.

Parto dos pensamentos de Jacques Rancière (2012) sobre os diferentes regimes das artes para tratar de três formas como podem operar as imagens carnavalescas em relação às sinopses dos enredos: sob a representação por semelhança do texto; destinadas a transmitir uma mensagem simbólica e convocar a uma tomada de consciência; ou de forma ostensiva, cuja presença é desmotivada em relação ao texto da sinopse para alcançar tão somente seu reconhecimento imediato enquanto imagem que visa ao deleite estético do espectador.

Ao analisar as temáticas dos desfiles das Escolas de Samba, observa-se que determinados eventos historiográficos são abordados de forma recorrente. Dentre eles, destacam-se fatos históricos relacionados ao período das Grandes Navegações europeias. Desta forma, analiso neste artigo diferentes alegorias que desfilaram no Sambódromo do Rio de Janeiro cujas propostas referenciavam direta ou indiretamente as navegações europeias para elucidar como as visualidades carnavalescas podem operar enquanto figura de uma história, frase-imagem ou imagem sem frase (RANCIÈRE, 2012).

## 1. Os regimes de pensamento da arte e a imagem carnavalesca

A partir das reflexões sobre as relações de semelhança e como elas organizam as formas artísticas e do saber, busco aplicar seus regimes como método para analisar os desfiles das Escolas de Samba. Os regimes de pensamento da arte correspondem a formas de conexão entre as práticas e um modo de vê-las e pensá-las:

---

<sup>4</sup> Costeiros são estruturas que compõem a parte traseira de uma fantasia de Escola de Samba. Normalmente são confeccionados em ferragem ou vime, forrados com tecido e decorados conforme o croqui do figurino. A nomenclatura *costeiro* provavelmente se deve ao fato de que tais estruturas são encaixadas nos ombros do componente e formam uma espécie de fundo para a fantasia posicionado *nas costas* do desfilante.



a arte em geral existe em razão de um regime de identificação – de disjunção – que confere visibilidade e significação a práticas de composição de palavras, exibição de cores, modelagem de volumes ou evolução dos corpos, que decide, por exemplo, o que é uma pintura, o que se faz ao pintar e o que se vê pintado numa parede ou numa tela (RANCIÈRE, 2012, p. 84).

Desta forma, os regimes da arte correspondem a articulações entre práticas, formas de visibilidade e de inteligibilidade, mostrando-se essencial compreender como se relacionam palavras e formas visuais em cada um deles, para que se entenda a sua aplicabilidade às imagens veiculadas nos desfiles das Escolas de Samba.

As apresentações das Escolas de Samba relacionam dialeticamente palavras e imagens, em uma operação que se instaura desde a escolha o enredo. Toda a produção de um desfile começa com a elaboração da sinopse do enredo – o texto fundamental que se desdobra materialmente na *mise-en-scène* carnavalesca em sons e em imagens. Os próprios critérios de julgamento dos desfiles põe em manifesto a relação entre o que se vê e o texto da sinopse, uma vez que são comuns as penalizações de quesitos visuais sob a justificativa de inadequação ao enredo proposto.

Assim, abordo três formas como os carros alegóricos podem operar conforme o regime de pensamento das artes que regula o desenvolvimento de um desfile: as alegorias se constituem como figuras de uma história em desfiles ordenados pelo regime poético ou representativo; por outro lado, poderão funcionar como frase-imagem ou imagem sem frase nos desfiles subordinados ao regime estético das artes.

## 2. O regime representativo das artes nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro

Segundo Rancière, a *Poética* de Aristóteles diferencia a ideia de ficção da ideia de mentira. A ordenação de ações no poema, para Rancière, não corresponderia a um simulacro, mas a um jogo de saber que ocorre dentro de um espaço-tempo específico: “A poesia não tem contas a prestar quanto à ‘verdade’ daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é de coordenações entre atos” (2009, p. 53, 54). Para Rancière:



Uma história não é um ordenamento de ações pelo qual houve simplesmente isto e depois aquilo, mas uma configuração que mantém os fatos juntos e permite apresentá-los como um todo: o que Aristóteles chama de *mûthos* – uma trama, um argumento, no sentido que se fala do argumento de uma peça (2018, p. 16).

Sustenta Rancière que Aristóteles fundou a separação entre a ficção e a realidade. Esta corresponderia a uma sucessão empírica dos acontecimentos, enquanto aquela ordenaria as ações na representação segundo critérios de necessidade e verossimilhança das ações poéticas. Aristóteles pressupunha toda arte como imitação – mentira ou ficção, como prefere Rancière – do real e considerava a poesia como a prática artística “que imita apenas com palavras em prosa ou em verso” (2008, p. 38). Divide a tragédia em seis partes: enredo, personagens, elocução, pensamento, espetáculo e música, mas adverte que “o mais importante de todos é a estruturação dos acontecimentos” (2008, p. 48, 49). Aristóteles opôs, assim, a desordem empírica dos fatos reais a uma ordenação dos acontecimentos segundo a lógica causal da poesia.

Desde a Antiguidade, as representações organizaram-se de acordo com a lógica aristotélica e segundo um sistema que Rancière denomina de “regime poético” ou “regime representativo” das artes, fundado na relação entre *poiesis* e *mímesis*. Esta não deve ser entendida como uma relação entre a cópia e seu modelo, mas como forma de funcionamento em um conjunto de relações entre o fazer, o dizer e o ver segundo critérios de inteligibilidade. O princípio mimético corresponde, assim, a um regime de visibilidade das artes. Trata-se de um “princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” (RANCIÈRE, 2009, p. 30) e que se desenvolve normativamente, definindo as condições pelas quais se reconhecem a imitação como arte e se possibilitam a sua recepção e apreciação segundo determinados critérios. *Poético* por classificar as artes definindo as maneiras de fazer e conforme a apreciação de imitações bem-feitas; *representativo* porque as regula segundo a noção de representação. A palavra organiza o visível e o desdobra segundo uma operação de substituição e uma operação de manifestação, evidenciando uma dependência da imagem em relação à palavra na representação (RANCIÈRE, 2012, p. 123).

De modo geral, até os anos 1950, os desfiles não eram regulados pelo regime representativo que instituiu as palavras como modelo ou norma para a representação pictural. Alegorias e fantasias não representavam um dizível determinado pelo enredo: independente do



tema, havia fantasias relativas à nobreza colonial com suas perucas brancas; as alegorias eram meros tablados sobre os quais se dispunham o símbolo da agremiação ou algumas esculturas de papel machê em referência ao enredo. No entanto, ainda não dramatizavam o enredo, não ilustravam mimeticamente uma história ordenada em ações causais e sequenciais; o desenvolvimento de um enredo e seus desdobramentos na *mise-en-scène* carnavalesca ocorreram gradualmente, primeiro na letra do samba<sup>5</sup> e posteriormente nas visualidades – nestas se consolidaram a partir dos anos 1960.

Foi a revolução liderada pelo carnavalesco Fernando Pamplona e iniciada no desfile do Salgueiro em 1960 que consolidou a produção de visualidades carnavalescas com o objetivo de representar por semelhança a fundamentação textual contida na sinopse. A modernidade artística que Pamplona introduziu nos carnavais da década de 1960 rompeu com o regime ético das artes e possibilitou a formulação de um modelo de desfile fundado na adequação ao enredo nos critérios de julgamento de fantasias e alegorias. Abriu caminho para a reprodução mimética nas visualidades carnavalescas e para a teatralização das apresentações, que absorveram encenações e coreografias e se aproximaram, cada vez mais, da *mise-en-scène* cênica. Consagrava-se, assim, um modelo de desfile caracterizado pela subordinação das visualidades carnavalescas em uma relação de representação por semelhança à fundamentação textual do enredo: o desfile-ilustrativo, cujas imagens apresentam-se como ilustrações, figuras de uma história.

### 3. O navegador português sob o regime representativo na Unidos da Tijuca

Nos anos 1980, a Unidos da Tijuca desenvolveu diversos enredos regulados sob o regime representativo das artes para abordar eventos relacionados à historiografia oficial do Brasil. Naquela década, o português Fernando Horta assumiu a presidência da agremiação, o que parece ter influenciado as escolhas temáticas dos desfiles no começo de sua gestão. Em 1989, a Unidos da Tijuca apresentou o enredo *De Portugal à Bienal no país do Carnaval*. No ano seguinte, desenvolveu *E o Borel descobriu, Navegar foi preciso*, enredo historiográfico que pioneiramente

---

<sup>5</sup> A regulação da composição do samba-enredo conforme o regime representativo se inaugurou ainda na década de 1940: segundo Farias, E. S., o regulamento de 1945 proibiu o improvisado, enquanto o de 1947 instituiu a obrigatoriedade não só de temas nacionais, mas também da adequação entre o enredo e a letra do samba; este deveria narrar – ou *representar*, como prefiro – o enredo proposto por cada agremiação (1995, p. 96).



retrocedia a eventos anteriores ao próprio descobrimento do Brasil.

Na alegoria, intitulada *Tomada de Ceuta*, cavaleiros cristãos eram apresentados em meio a elementos arquitetônicos de um palácio muçulmano. Mais adiante, o destaque principal do carro alegórico *Grandes Navegações* representava o Infante Dom Henrique, figura histórica que mereceu também uma ala fantasiada em sua referência. Cruzes de Malta decoravam as velas de esculturas em forma de embarcações na alegoria *Caravelas* (figura 1).

Figura 1 – Alegoria em referência às navegações portuguesas. Unidos da Tijuca, 2000



Fonte: Wigder Frota. Imagem gentilmente cedida de seu acervo pessoal



A temática das grandes navegações retornou ao Sambódromo pela Unidos da Tijuca em 2000, quando foi apresentado o enredo *Terra dos Papagaios... Navegar foi Preciso!!!*. Dentre os carros alegóricos daquele desfile, destaco a alegoria que representou o descobrimento do Brasil por semelhança em relação à historiografia oficial. Na figura 2, vê-se a carnavalização do encontro de homens colonizadores e mulheres indígenas. Sabe-se que mais que um encontro, tratou-se de um choque do qual decorreram diversos conflitos e consequências nefastas para os povos originários do Brasil, especialmente no que se refere às mulheres.

Figura 2 – Colonizadores e mulheres indígenas em alegoria da Unidos da Tijuca, 2000



Fonte: Wigder Frota. Imagem gentilmente cedida de seu acervo pessoal

Como se depreende da análise das imagens apresentadas, não se observava qualquer grande problematização nas alegorias produzidas para ilustrar, ou representar por semelhança a historiografia das navegações europeias. A carnavalização de tal processo histórico ainda se dava



a partir da perspectiva colonial, que tomava o navegador europeu por seus méritos, sem considerar as consequências negativas de suas ações para os povos colonizados.

#### 4. As imagens carnavalescas sob o regime estético das artes

Rancière identifica imagens que designam tanto a relação de semelhança com um original sob o regime poético ou representativo, quanto a alteração da semelhança sob o regime estético, em que as formas visíveis podem propor uma significação ou subtraí-la (2012, p. 15). O regime estético, assim, relaciona o dizível com o visível, jogando com sua analogia e sua dessemelhança, com o *logos* e o *pathos*. A modernidade instaurou novos procedimentos reguladores das relações entre as palavras e as imagens, afirma Rancière para diferenciar a *Imagem* do *Visual*. Compreende a *Imagem* como uma operação que relaciona um todo e suas partes, uma visibilidade e uma potência de significação que se lhe associa. A *Imagem*, para ele, apresenta-se de forma complexa, como “operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (2012, p. 14). *Visual* equivale ao efeito pático das formas visíveis, o não-pensamento apresentado sob a forma estética. Ao observar a verborragia do fraseado contínuo da *Imagem* e o não-pensamento mudo do *Visual*, Rancière formula os conceitos de *frase-imagem* e *imagem sem frase*, respectivamente.

Duas novas escolhas estéticas na produção imagética que também se apresentaram aos carnavalescos das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Por uma delas, optaram alguns artistas que romperam com o regime representativo nos desfiles para inserir questionamentos metafóricos nas frases-imagens carnavalescas apresentadas a partir dos anos 1980. A outra, possibilitou a renovação do espetáculo no começo do século XXI, com a introdução da imagem sem frase nos desfiles.

##### 4.1. As navegações simbólicas de Alexandre Louzada

Em lugar de representar por semelhança, a frase-imagem faz do choque a sua potência de comunicação e da combinação de opostos a sua potência estética; não rechaça a sua relação a um discurso, mas o faz conforme um novo modelo de correspondência. Constrói uma “grande



parataxe”<sup>6</sup>, através da justaposição caótica, da mistura indiferente de significações e materialidades. Corresponde à medida da arte no regime estético, construída de forma contraditória de acordo com a potência de elementos desconectados. Não se trata da mera união de uma forma visual com uma sequência verbal; a imagem transforma-se no não-lugar em que é possível justapor elementos heterogêneos que jamais se encontrariam no mundo real, mas cuja união ocorre na mediação pelas palavras. A frase-imagem apresenta-se como a união da função textual e da função imageadora pela forma como ambas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. Subverte a lógica aristotélica do regime poético das artes, através da qual o texto promovia o encadeamento ideal das ações, enquanto a imagem correspondia a um suplemento de presença ilustrativa; no regime estético das artes, a frase-imagem corresponde à “unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura” (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

Rancière enxerga na sintaxe paratáxica a grande virtude da frase-imagem, propondo denominar essa sintaxe de *montagem*, sem restringir sua definição ao significado cinematográfico (2012, p. 58). Montagem que se apresenta como *mixagem de imagens*<sup>7</sup> e que pode ocorrer sob duas formas: dialética ou simbolista. Dialética é a montagem que fragmenta os contínuos e distancia termos que se atraem, ou aproxima e associa termos heterogêneos e incompatíveis, criando choques dos quais elabora instrumentos de medida. A montagem dialética, segundo Rancière, busca mostrar um mundo por trás de outro:

Trata-se de organizar um choque, de pôr em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito. A potência da frase-imagem que junta heterogêneos, então, é aquela da distância e do choque que revelam o segredo de um mundo, isto é, o outro mundo, no qual a lei se impõe por trás das aparências anódinas ou gloriosas (2012, p. 67).

A *frase-imagem* joga com a ambiguidade da semelhança e a instabilidade das dessemelhanças, reorganiza as imagens circulantes e aciona, com um material não específico da

---

<sup>6</sup> Rancière recorre à gramática e à linguística para ilustrar seu pensamento e exemplificar a comunicação imagética que ocorre através de uma construção de elementos heterogêneos justapostos sem conectivos (2012, p. 54-61).

<sup>7</sup> À montagem cinematográfica de planos, Dubois opõe o conceito videográfico da mixagem de imagens, que enfatiza o princípio vertical da simultaneidade dos elementos que compõem a imagem: “Tudo está ali ao mesmo tempo no mesmo espaço. O que a montagem distribui na duração da sucessão de planos, a mixagem videográfica mostra de uma só vez na simultaneidade da imagem multiplicada e composta” (2004, p. 90).



arte, “uma dupla metamorfose, correspondente à natureza dupla da imagem estética: a imagem como cifra de história e a imagem como interrupção” (2012, p. 35). As imagens metamórficas apresentam-se de forma interrompida, fragmentada e recomposta, instaurando novas diferenças de potencial.

A liberdade artística decorrente da redemocratização nos anos 1980 possibilitou o desenvolvimento de enredos que não buscavam representar a realidade histórica sob o regime aristotélico, mas convocar o espectador a refletir sobre as circunstâncias políticas e sociais do país. A historiografia perdeu espaço na construção das narrativas carnavalescas: consolidou-se a apresentação de enredos “mais comportamentais e menos históricos” (FARIAS, J. C., 2007, p. 23). Foi exatamente a despreocupação com a historicidade que libertou os carnavalescos para desenvolverem enredos que subverteram a lógica aristotélica da verossimilhança. Inauguraram-se ainda outros gêneros de enredos que permitiram veicular mensagens simbólicas através do choque de elementos heterogêneos nas formas visuais. A década de 1980, portanto, possibilitou a ruptura definitiva com a mímese e o regime representativo, a instauração de um regime estético e a introdução da frase-imagem nos desfiles.

A função *frase* atribuí à imagem carnavalesca uma potência expressiva que decorre não da mímese, mas do encontro de elementos heterogêneos que causa incômodo e estranhamento para convocar o receptor à reflexão. Efeito obtido por técnicas características da colagem e da montagem: é “o choque numa mesma superfície entre elementos heterogêneos, quando não conflituosos” (RANCIÈRE, 2012, p. 29) que revela o segredo oculto da imagem. Através de um jogo dos contrários, evidencia-se ao espectador uma realidade que ele não sabe ou não quer ver, mas da qual precisa tomar conhecimento para (re)agir.

Sirvo-me de imagens da obra do carnavalesco Alexandre Louzada para exemplificar como as alegorias das Escolas de Samba podem transmitir mensagens simbólicas aos espectadores através de frases-imagens. Com efeito, imagens das grandes navegações europeias retornam de forma recorrente nos desfiles por ele desenvolvidos, sendo-lhe cara a problematização de tal processo histórico e a convocação do espectador à reflexão através do choque de elementos heterogêneos nas alegorias que projeta.

O artista insere mensagens simbólicas nas imagens que desfilam sem perder, no entanto, a carnavalização. Para ele, há que se ter a sensibilidade necessária para codificar as mensagens



na imagem carnavalesca sem que se torne algo explícito: “eu tenho muito essa coisa de usar uma imagem forte pra você traduzir a mensagem sem precisar escrever” (LOUZADA, 2022). Sensibilidade imprescindível também ao leitor da imagem por ele produzida, sob pena de não entender as mensagens veiculadas: “Pra entender o meu carnaval, ela [a pessoa] primeiro tem que estar, ela tem que ter uma sensibilidade muito afluada. Sensibilidade principalmente poética e artística como um todo” (LOUZADA, 2022).

Em 2006, Louzada desenvolveu o enredo *Soy loco por ti, América: A Vila canta a latinidade*. O texto da sinopse reivindicava uma latinoamericanidade que não tomasse o eurocentrismo como medida. Já na introdução, anunciava o tom crítico: “A Vila Isabel, ao apresentar seu enredo, lança um grito de alerta pela preservação e afirmação da identidade cultural latino-americana”. Conclamava as “vozes continentes” a se unirem em um “revolucionário canto”; denunciava os invasores europeus como profanadores do paraíso, “senhores da guerra”, “cavaleiros da cruz e da espada”, ceifadores de mitos e crenças; descrevia o continente americano como a mãe mestiça “que acolheu em seu seio farto e fértil, a pele escura da distante África” (LOUZADA *et al*, 2006). Assim, desconstruía a visão idealizada do europeu e valorizava a participação dos indígenas e africanos na construção identitária do continente. Verdadeiro giro decolonial em seus aspectos epistemológicos.



Figura 3 – Detalhe de alegoria da Vila Isabel, 2006



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal

Para a análise que proponho, destaco a alegoria *Rumo aos mares, em nome del Rey e da fé* (figura 3), que problematizava a conquista das Américas. Apresentava uma enorme embarcação sobre chamas e não sobre as águas do mar; dentro dela, desfilavam componentes fantasiados de esqueletos; nas laterais da alegoria, havia esculturas de esqueletos vestidos com a indumentária característica dos navegadores europeus do período. Diversas esculturas de crânios e caveiras simbolizavam a escravização e morte dos povos originários. Para denunciar a participação da Igreja Católica no genocídio colonial, havia esculturas de indígenas crucificados e coroados com espinhos na parte central e ao fundo da alegoria. Um pouco à frente do carro, a bateria vestia figurinos que remetiam à silhueta da moda europeia, com brasões da realeza; no chapéu, grandes globos oculares simbolizavam a cobiça sobre as riquezas da terra.

Em 2008, na comissão de carnaval da Beija-flor de Nilópolis, Alexandre Louzada desenvolveu o enredo *Macapaba – Equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo*. Um



dos setores<sup>8</sup> do desfile apresentava frases-imagens que convocavam o espectador a refletir sobre as tentativas de invasão e ocupação da região onde atualmente se localiza a cidade de Macapá. As alas retratavam piratas de diversas nacionalidades: espanhóis, franceses, ingleses e holandeses.

Encerrava o setor a alegoria *Era das navegações – A ambição cruza as águas de Tupã* (figuras 4 e 5), na qual se destacavam esculturas de serpentes cujas cabeças eram novamente grandes globos oculares – os olhos da cobiça – que se moviam em diversas direções. No centro do carro, navegava uma embarcação cujas velas eram compostas por asas de morcegos – metáfora visual perfeitamente adequada para simbolizar as caravelas que trouxeram europeus obcecados em sugar as riquezas locais.

Figura 4 – Alegoria da Beija-flor, 2008



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal

<sup>8</sup> Consideram-se setores dos desfiles os segmentos compreendidos entre as alegorias, incluindo as alas, bateria, casais de mestre-sala e porta-bandeira, musas e destaques de chão. Um setor pode iniciar-se com um carro alegórico e encerrar-se com a ala imediatamente à frente da alegoria seguinte ou ter seu início com a primeira ala atrás de uma alegoria, finalizando no próximo carro alegórico, sendo esta a configuração utilizada por Alexandre Louzada ao desenvolver seus desfiles.



Figura 5 – Parte traseira de alegoria da Beija-flor, 2008



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal

Nos exemplos acima, portanto, Alexandre Louzada operou as alegorias sob a função frase-imagem, evidenciando uma intencionalidade na mistura estética de elementos e materiais heterogêneos na imagem carnavalesca. Recusou a alegoria que ilustra a sinopse do enredo e retratou metaforicamente as navegações europeias, subvertendo a representação por semelhança para inserir mensagens simbólicas destinadas a convocar os espectadores a refletir sobre as consequências decorrentes daquele episódio.

#### 4.2. O hiperestáculo alegórico da imagem sem frase nas navegações de Paulo Barros

Além da frase-imagem, o regime estético admite também o emprego de outra função imagética, aquela que recusa o desdobramento da imagem em significação oculta para afirmar a sua pura presença desmotivada: a imagem sem frase, introduzida nos desfiles cariocas pelo



carnavalesco Paulo Barros.

Rancière sinaliza o fim da “era da semiologia como pensamento crítico das imagens” (2012, p. 27), projeto histórico do final do século XIX e início do XX que pretendia libertar a arte das imagens, suprimir-lhes a função mediadora para promover a identificação imediata entre ato e forma em detrimento das operações de semelhança e deciframento. Em outras palavras, pretendia-se apenas exibir a pura forma sensível desprovida de significação. Portanto, a imagem sem frase requer a identificação imediata e recusa a interpretação; função que pretende a mera observação da imagem que proporciona prazer estético no espectador sem convocar-lhe a uma tomada de consciência determinada. A imagem sem frase, assim, autorizou a abstração – experimentada e consagrada nas variadas formas artísticas ao longo do século XX – mas também o figural, a imagem figurativa sob outra relação de semelhança que não a mímese aristotélica, desde que pretenda apresentar-se sem alteridade e faça da semelhança o motivo de sua identificação imediata sem colocar-se como mediadora entre o receptor e um objeto ausente a ser substituído – representado por semelhança ou simbolizado.

Trata-se de uma imagem ostensiva concebida nos moldes do ícone, que Rancière resume com uma única palavra em francês: *voici*, demonstrativo da presença no presente. Aqui está: presença insignificante que se desdobra em mera apresentação de si mesma; *punctum* que remete à identidade sem alteridade e que se coloca à frente do espectador como potência obtusa, como um estar-aí-sem-razão<sup>9</sup>. Assim, a *imagem sem frase* suprime a sua função mediadora e promove a identificação imediata entre ato e forma em detrimento das operações de semelhança e deciframento. Impõe sua presença ao mesmo tempo em que recusa a sua interpretação como cifra de uma história, exibindo apenas a pura forma sensível desprovida de significação: “já não se lamenta mais que as imagens escondam segredos que já não são mais secretos para ninguém; ao contrário, lamenta-se que as imagens nada mais escondam” (RANCIÈRE, 2012, p. 31).

De forma gradativa em seus desfiles, o carnavalesco Paulo Barros apresentou imagens cujas presenças se desdobravam em mera apresentação de si mesmas. Se, por um lado, não se tratava da abstração que caracterizou a arte contemporânea, por outro, é inegável que algumas

---

<sup>9</sup> A tradução brasileira fala em “ser-aí-sem-razão” (RANCIÈRE, 2012, p. 31). O verbo francês *être* pode ser traduzido em português como ser ou estar. O sentido que Rancière o utiliza parece-me indicar não uma essência, mas uma presença desmotivada, motivo pelo qual optei por “estar-aí-sem-razão”.



visualidades por ele criadas prescindiam de uma mensagem oculta para serem imediatamente identificadas pelo espectador enquanto imagens. Com Barros, a imagem carnavalesca deixava de ser pensada com base em um confronto dialético e simbólico para se apresentar como possibilidade de prazer estético e sensorial imediato.

O visível adquire relevância extrema em sua obra; muito mais que inserir qualquer mensagem nas imagens que cria, interessa-lhe capturar o olhar do espectador:

Provocar o imprevisível, o imponderável e o inesperado é o que me move a procurar soluções para o que, até então, parecia impossível. Perceber que o público levanta das arquibancadas e interage com a alegoria, fica intrigado, **procura respostas, acha que encontrou e descobre que não era nada disso**, isso me anima (BARROS, 2013, p. 46) (grifo nosso).

Portanto, mais que comunicar alguma mensagem, interessa a Barros deleitar o público, levar os espectadores a constatar que não há respostas ocultas nas formas visuais que se lhes apresentam. Pretende o artista que o público, acostumado com imagens carnavalescas que ilustravam o enredo ou que veiculavam mensagens simbólico-dialéticas, descubra *que não era nada disso*. Não é disso, de decifrar enigmas ocultos, que se trata a obra de Barros.

Ademais, Barros inaugurou um processo criativo que se inicia com uma curadoria das imagens que pretende apresentar no desfile: “meu ponto de partida é sempre a imagem”; “para compor o enredo, primeiro escolho as imagens e, depois de tudo pensado, começo a contar essa história. Depois de tudo arrumado, se vira para contar essa história” (2013, p. 176). Com isso, o artista acentuou o processo iniciado nos anos 1980 de desconstrução da narrativa carnavalesca. Renunciando totalmente ao historicismo, desenvolveu seus enredos sob uma narrativa fragmentada, dispersa, descontínua, que renuncia totalmente ao ordenamento causal e cronológico dos fatos.

Dias classifica como citacionais os enredos desenvolvidos conforme esse tipo de narrativa; justifica a denominação como retirada da fala de foliões em sentido pejorativo (2016, p. 41,42). A nomenclatura não me parece clara o suficiente para definir os enredos que escapam da linearidade e da causalidade, motivo pelo qual opto pelo termo *multiplex*, com o qual Lipovetsky e Serroy denominam determinadas narrativas cinematográficas da atualidade, cujos roteiros contam uma diversidade de histórias que se entrecruzam – ou não – em algum momento da intriga (2009, p. 98). A narrativa multiplex acabou por se tornar uma das principais características



do modelo de desfile inaugurado por Paulo Barros pela forma como permite a conexão aleatória das imagens selecionadas na curadoria que antecede a escritura da sinopse do enredo. Isto porque busca despertar sensações nos espectadores mais pelos efeitos visuais dos desfiles do que pela narrativa transcrita na sinopse:

Penso através de imagens. Aquelas que vão surpreender você, suspender sua respiração. (...)

Tomei consciência desse caminho logo na minha estreia no Grupo Especial do Carnaval carioca. Eu tinha 13 Escolas para brigar e decidi naquela hora que ia fazer um Carnaval diferenciado. Se fizesse um Carnaval baseado nos conceitos que os outros 13 utilizavam, provavelmente, estaria me nivelando por baixo e seria aliado do Grupo Especial. E como fazer a diferença?

Se você aborda um tema através de imagens, precisa torná-las inesquecíveis. No mais, o desfile é o que você vê. O que se leva para casa são as imagens (BARROS, 2013, p. 75).

Barros, portanto, ambiciona surpreender o espectador, suspender-lhe a respiração. A chave para entender a sua obra consiste na preocupação com a visão do espectador, “a captura dos olhos de quem assiste ao desfile” (BARROS, 2013, p. 45). Encontro aqui a exata correspondência dos desfiles propostos por Barros com o hiperespetáculo, que pretende suscitar o prazer dos espectadores através de múltiplos estímulos sensoriais. A curadoria de imagens como ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa carnavalesca é a principal característica do modelo de desfile proposto por Barros, que busca o deleite do público através de estímulos visuais diversificados e impactantes. O carnavalesco não quer a arquibancada repleta de leitores de imagem ou espectadores emancipados como reivindica Rancière (2012); ao contrário, quer a diversão contínua, incessante e renovada que caracteriza os espetáculos hipermodernos (LIPOVETSKY; SERROY, 2009).

Relativamente ao objeto de estudo deste artigo, esclareço que não foi possível encontrar na obra do carnavalesco alegorias em referência específica às navegações europeias dos séculos XV e XVI, uma vez que ele é avesso a enredos historiográficos. Entretanto, ao desenvolver determinados enredos, o artista projetou alegorias com formas náuticas. São recorrentes em seus desfiles, por exemplo, imagens da lenda do navio fantasma *Holandês Voador*, inspirada em uma embarcação supostamente naufragada no Cabo da Boa Esperança no século XVII. Analisando, assim, as embarcações alegóricas de Paulo Barros para demonstrar como o artista produz imagens icônicas que se apresentam sem representar a temática do enredo por semelhança, que



pretendem apenas excitar os sentidos dos espectadores, divertir, surpreender e provocar na superficialidade da imagem, sem exigir-lhes qualquer interpretação aprofundada.

Em 2013, Barros desenvolveu o enredo *Desceu num raio, é trovoada! O deus Thor pede passagem para mostrar nessa viagem a Alemanha encantada*, que propunha celebrar a cultura alemã e sua influência ao redor do mundo. *O Navio Fantasma*, carro alegórico projetado em referência à ópera *Der fliegende Holländer* de Richard Wagner, encerrava o setor que abordava a arte germânica (figura 6). Tratava-se de uma alegoria viva – expressão popularizada no mundo do samba através de Paulo Barros –, em que a movimentação coreográfica realizada pelos componentes é essencial para a compreensão da temática pretendida e para a correta leitura da imagem. Mais uma inovação de Barros no carnaval carioca: atribuir significados aos movimentos realizados nas alegorias, transformar em signos não apenas as coreografias, mas o próprio corpo dos componentes:

Se a alegoria traz centenas de pessoas executando uma movimentação corporal que dá sentido, significado à cena, este é o carro vivo. Esses movimentos podem ser executados como um balé, como na alegoria do DNA, ou através da inserção de peças que, quando manipuladas pelos componentes, mudam o visual da cena (BARROS, 2013, p. 75).



Figura 6 – Alegoria *Navio fantasma*. Unidos da Tijuca, 2013



Fonte: Luiz Fernando Reis<sup>10</sup>

O carro alegórico em questão produzia um bloco visual branco formado por seus próprios componentes, de cujo centro saltava uma embarcação fantasmagórica. O navio cruzava a alegoria em movimentos pendulares: funcionava como uma espécie de estrutura de parque de diversões que o movimentava para frente e para trás. Nos componentes, todos vestidos de branco, destacava-se o efeito conseguido com a maquiagem. Com um simples *pancake* branco em todo o rosto e um pigmento preto ao redor dos olhos, acentuou-se a dramaticidade da imagem carnavalesca. Assim, Barros reforçou a caracterização como ferramenta dramática e significativa.

<sup>10</sup> Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tijuca\\_2013\\_12.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tijuca_2013_12.jpg)>. Acesso em 24 abr. de 2023.



*No voo da águia, uma viagem sem fim* foi o enredo desenvolvido por Barros para a Portela em 2016. O começo da sinopse remonta à *Odisseia*, o que poderia sugerir uma narrativa carnavalesca tradicional, segundo a lógica aristotélica. No entanto, o texto renunciou totalmente ao ordenamento causal: às viagens submarinas seguiam-se as interestelares; abordava viagens no tempo e as viagens de Gulliver; partia para a Amazônia, viajava ao deserto, à savana africana, à Antártica e chegava a Marte; retrocedia à pré-história ao abordar as escavações arqueológicas; percorria as históricas rotas comerciais; encerrava-se com as viagens virtuais pela internet (BARROS *et al*, 2016, p. 168-170).

Figura 7 – Detalhe da alegoria *Perigos do mar*. Portela, 2016



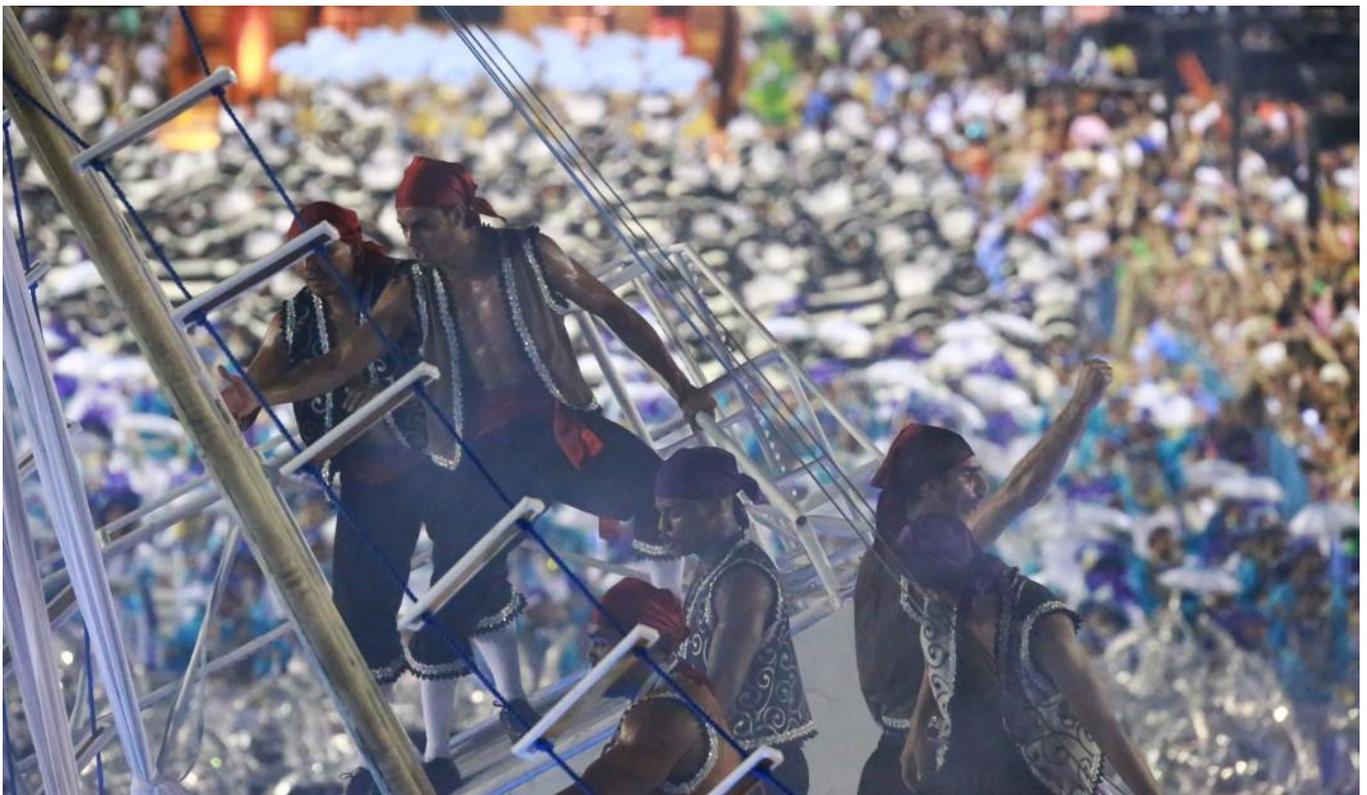
Fonte: G1<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Disponível em <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/fotos/2016/02/desfile-da-portela-fotos.html#F1933774>>. Acesso em 24 abr. de 2023.



A alegoria *Perigos do mar* reproduzia o movimento de um navio à deriva, que balançava de um lado a outro do carro alegórico e lançava a tripulação – 40 componentes que se seguravam em cabos – em direção ao público das arquibancadas (figuras 7 e 8).

Figura 8 – Componentes seguram-se no tombamento do navio da alegoria *Perigos do mar*. Portela, 2016



Fonte: G1<sup>12</sup>

Mais que referenciar as viagens marítimas, a alegoria viva pretendia, de fato, provocar os sentidos dos espectadores com o tombamento do navio que lhes oferecia a sensação do balançar das ondas.

Em 2019, o artista desenvolveu um enredo sobre contos infantis contados pelas avós a seus netos no desfile da Unidos do Viradouro. A sinopse foi escrita como uma fábula na qual um adulto relembra os tempos de criança. A solução para incluir todas as imagens resultantes da curadoria feita por Barros foi criar um livro de histórias para conectá-las narrativamente. *Viraviradouro* não é o livro de histórias da vovó, mas do próprio carnavalesco, uma compilação

<sup>12</sup> Disponível em <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/fotos/2016/02/desfile-da-portela-fotos.html#F1933774>>. Acesso em 24 abr. de 2023.



de diversas imagens recorrentes em sua obra: “Sem nenhuma intenção de discorrer sobre a psicologia infantil, o enredo pretende trazer, à memória do público, conhecidos personagens da ficção presentes na literatura e no cinema, para diverti-lo” (BARROS *et al*, 2019, p. 70).

Detenho-me na quarta alegoria, *Holandês Voador* (figuras 9 e 10), para melhor explicar meu raciocínio. Desta vez, a lenda reapareceu no Sambódromo sob a forma de sua representação no filme *Piratas do Caribe: O baú da morte*. O destaque principal fantasiava-se como *Jack Sparrow*; as composições do carro estavam caracterizadas como o personagem *Davy Jones* e sua tripulação. Novamente via-se um componente pendurado em uma corda balançando de um lado a outro da alegoria.

Figura 9 – Destaque fantasiado como *Jack Sparrow*, Viradouro, 2019



Fonte: G1<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/03/desfile-da-unidos-do-iradouro-veja-fotos.ghml>>. Acesso em 24 abr., 2023.



Ainda que se considerasse a lenda como integrante dos contos de fadas, não se justificaria a presença de tais personagens, salvo pelo seu reconhecimento imediato enquanto imagem cinematográfica e o entretenimento proporcionado ao público. A sinopse se esforçava para conciliar texto e imagem, ao colocar o filme, lançado em 2006, nas lembranças da avó:

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

Figura 10 – Alegoria *Holandês Voador*. Viradouro, 2019



Fonte: G1<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/03/desfile-da-unidos-do-viradouro-veja-fotos.ghml>>. Acesso em 24 abr., 2023.



A alegoria, assim, apresentava-se como mera ilustração da sinopse, sem pretensões simbólicas. No entanto, deve ser classificada como imagem sem frase por sua presença desmotivada em relação à temática original do enredo. A própria justificativa enviada aos jurados não esclarece a vinculação da alegoria ao enredo proposto:

“E quem ousou desafiar a ira divina vagou no mar...”. Muitas são as histórias contadas sobre o mitológico Holandês Voador e sua assustadora tripulação. Uma das lendas mais conhecidas surge em águas caribenhas e inspira o filme Piratas do Caribe: o baú da morte, com o terrível Davy Jones no comando da amaldiçoada embarcação. Após desobedecer à deusa Calypso, o capitão e seus marujos são transformados em “cracas” e monstruosos seres marinhos, condenados a navegar por toda a eternidade, sem descanso. Vingativo, Jones tem o poder de evocar o monstro Kraken das profundezas, para afundar embarcações e aprisionar a alma de navegantes. Seja na Alegoria ou em alto-mar, o navio fantasma continua a assombrar... (BARROS, 2019, p. 78).

Como se vê, portanto, as navegações carnavalizadas de Paulo Barros buscam estimular sensorialmente os espectadores para lhes proporcionar o deleite estético, renunciando a uma vinculação determinada ao texto da sinopse ou a temática específica do enredo. Nos carros alegóricos acima analisados, Barros operou as visualidades carnavalescas enquanto imagem sem frase: renunciou à alegoria que ilustra a sinopse por semelhança, bem como àquela que veicula mensagens simbólicas a serem decifradas pelo público; suas embarcações alegóricas pretendem tão somente capturar o olhar do espectador e promover o seu prazer estético e sensorial.

## Conclusão

A relação entre os aspectos textuais e imagéticos dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro alterou-se ao longo da história. Com efeito, as apresentações se transformaram enquanto expressão artística e seguiram novos caminhos e objetivos explorados pela arte, com diversas possibilidades estéticas.

Se nas três primeiras décadas tal relação ainda não apresentava a relevância dos dias de hoje – quando as agremiações ainda se formavam e se consolidavam, o sucesso de um desfile era principalmente alcançado pelos aspectos rítmico-musicais e coreográficos das apresentações –, na década de 1960, a imagem carnavalesca começou a ser produzida de forma a representar por semelhança a sinopse do enredo proposto. A partir de então, os carnavalescos passaram a criar e projetar as alegorias enquanto ilustração dos fatos historiográficos abordados pelo enredo



que fundamentava o desfile.

Na cena carnavalesca contemporânea, ainda sobrevive a imagem alegórica ilustrativa, pensada sob uma relação mimética de fatos históricos ou da sinopse do enredo, conforme demonstrei a partir da análise de imagens de alegorias da Unidos da Tijuca que representavam por semelhança as navegações lusitanas. Por outro lado, a partir dos anos 1980 surgiram duas novas formas de operar a imagem alegórica, cujo funcionamento busquei entender à luz da filosofia de Rancière sobre a produção imagética.

O advento do regime estético nos desfiles possibilitou aos carnavalescos experimentarem as diversas possibilidades oriundas das alterações nas relações de semelhança. Desta forma, após a ruptura da representação mimética, iniciou-se um processo de mudanças nas relações entre o visual e o textual que permitiu pensar as imagens alegóricas em sua dupla potência simbólica e dialética. O estudo de caso sobre a carnavalização das navegações europeias na obra de Alexandre Louzada ratificou a projeção de alegorias enquanto frase-imagem na cena contemporânea carnavalesca, ao buscar emancipar o espectador, convocá-lo a decifrar as mensagens simbólicas ocultas na imagem alegórica para conscientizá-lo de determinada questão abordada no enredo. As navegações de Louzada se caracterizam pela mensagem codificada na imagem carnavalesca, que desperta o interesse cultural do espectador por suas significações.

Porém, o começo do século XXI testemunhou um novo momento nesse processo de descobertas estéticas no mundo do samba, no qual se destacou o carnavalesco Paulo Barros. Com efeito, seus desfiles apresentam narrativas carnavalescas descontínuas, fragmentadas e dispersas. Ao analisar as embarcações alegóricas de Barros, identifiquei imagens carnavalescas que recusaram tanto a ilustração mimética do texto da sinopse quanto o potencial simbólico e dialético da frase-imagem. A potência icônica<sup>15</sup> das visualidades alegóricas de Paulo Barros busca promover o deleite do espectador hipermoderno, que deseja renovar a vivência da temporalidade do carnaval através das *imagens sem frase* multiplicadas hiperbolicamente e apresentadas sob a lógica da sedução. *Punctum* pungente na imagem carnavalesca que não demanda que o espectador o procure e o decifre: *voici!*

---

<sup>15</sup> Conforme ensina Santaella, “se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam”. O ícone, portanto, se apresenta sem representar e tem por objeto a simples “possibilidade do efeito de impressão de que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido” (1983, p. 63,64). Ademais, outra característica da obra de Barros é promover a imediata leitura das visualidades. Neste sentido, Peirce já apontava que “a única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone” (2017, p. 64).



Portanto, na cena contemporânea carnavalesca coexistem atualmente três diferentes formas de operação da imagem alegórica: a ilustração sob a representação por semelhança da sinopse; a frase-imagem, sob uma relação simbólica e dialética; e a imagem sem frase, de presença desmotivada em relação à temática ou à sinopse do enredo. Rol que não se pretende taxativo, face ao dinamismo da produção imagética nas práticas culturais: novas formas de operar a imagem alegórica carnavalesca poderão ser identificadas nos desfiles de Escolas de Samba em outras cidades, na obra de outros carnavalescos ou mesmo em outro recorte temporal, tarefa que deixo para futuras investigações.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BARROS, Paulo. **Sem segredo: Estratégia, inovação e criatividade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- \_\_\_\_\_. Roteiro do desfile e ficha técnica da Unidos do Viradouro. In: **Livro Abre-alias - Domingo**. Rio de Janeiro: LIESA, 2019. p. 73-94. Disponível em <<https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alias-domingo.pdf>>. Acesso em: 10, mar. 2023.
- \_\_\_\_\_.; AZEVEDO, I.; MARTINS, S.; TRINDADE, A.P. No voo da águia, uma viagem sem fim... Sinopse de enredo da Portela. In: **Livro Abre-alias - Segunda**. Rio de Janeiro: LIESA, 2016. p. 168-176. Disponível em <<https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2016/abre-alias-segunda.pdf>>. Acesso em: 10, mar. 2023.
- \_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. Viraviradouro. Sinopse de enredo da Unidos do Viradouro. In: **Livro Abre-alias - Domingo**. Rio de Janeiro: LIESA, 2019. p. 65-72. Disponível em <<https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alias-domingo.pdf>> . Acesso em: 10, mar. 2023.
- DIAS, A. M. P. **“É fantástico, virou Hollywood isso aqui”**: Os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FARIAS, Edson S. **O desfile e a cidade: O carnaval-espetáculo carioca**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.



FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2007.

JESUS, Leonardo Augusto de. **Desfile-conceito x desfile-imagem: O dizível e o visível nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro na hipermodernidade**. 391f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2023.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOUZADA, Alexandre. [Entrevista concedida a] Leonardo Augusto de Jesus. **Arquivo de áudio: Louzada.m4a (3h50min)**. 22 dez. 2022.

\_\_\_\_\_.; VARELA, A.; VILA, M. **Soy loco por ti América: A Vila canta a latinidade**. Sinopse de enredo da Unidos de Vila Isabel. Rio de Janeiro, LIESA, 2006. Disponível em <<https://unidosdevilaisabel.com.br/carnaval-2006/#:~:text=Sinopse%20do%20enredo&text=%C3%89%20o%20samba%20que%20vem,pela%20identidade%20de%20sua%20gente.>>>. Acesso em 27, abr. 2023.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Recebido em: 14/09/2023  
Aprovado em: 30/12/2024