



**A LUZ EM CENA**

Revista de Pedagogias  
e Poéticas Cenográficas


E-ISSN 2764.4669

# A construção de um figurino carnavalesco a partir do processo criativo de Fernando Pinto

Luiz Antonio Paula e Silva  
Madson Luís Gomes de Oliveira

## Para citar este artigo:

SILVA, Luiz Antonio Paula e. OLIVEIRA, Madson Luís Gomes de. A construção de um figurino carnavalesco a partir do processo criativo de Fernando Pinto. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 3, n. 5, jun. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/105965/27644669030520230201>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## A construção de um figurino carnavalesco a partir do processo criativo de Fernando Pinto<sup>1</sup>

Luiz Antonio Paula e Silva<sup>2</sup>  
Madson Luís Gomes de Oliveira<sup>3</sup>

### Resumo

O presente artigo apresenta considerações sobre a construção de um figurino carnavalesco proposto como releitura para um estudo sobre o processo criativo de Fernando Pinto no enredo “Como era verde o meu Xingu”, na GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1983, sob a ótica do Design, a partir da pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Design-PPGD, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Na pesquisa, buscamos entender, as transversalidades entre conceitos cênicos e a prática do fazer no desfile de escolas de samba, a partir das particularidades daquele projeto para produzir uma leitura compreensiva do enredo para os espectadores.


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

## The Construction of a carnival costume from the Fernando Pinto' creative process




### Abstract

This article presents considerations on the construction of a carnival costume proposed as a reinterpretation for a study on the Fernando Pinto's creative process in the plot “Como era verde o meu Xingu”, in the GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, in 1983, from the perspective of Design, based on research carried out at the Graduate Program in Design, at the Federal University of Rio de Janeiro-UFRJ. We sought to understand the transversalities between scenic concepts and the practice of doing in the samba school parades, from the particularities of that project to produce a comprehensive reading of the plot for viewers.

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

<sup>1</sup> Revisão de português realizada por Samuel Sampaio Abrantes, Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ -  <https://lattes.cnpq.br/9502810783687260>

<sup>2</sup> Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design-PPGD; Escola de Belas Artes-EBA; Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ (2023)  
 eba.aluno@tramasocial.com.br  <https://lattes.cnpq.br/3425262433181176>  <https://orcid.org/0009-0007-4260-8435>

<sup>3</sup> Doutor em Design pela PUC-RJ (2010), Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Design-PPGD; Escola de Belas Artes-EBA; Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ-  
 madsonluis@eba.ufrj.br  <https://lattes.cnpq.br/7992901895916913>  <https://orcid.org/0000-0003-3888-6292>



## La construcción de un traje de carnaval a partir del proceso creativo de Fernando Pinto

### Resumen

Este artículo presenta consideraciones sobre la construcción de un traje de carnaval propuesto como reinterpretación para un estudio sobre el proceso creativo de Fernando Pinto en la trama “Como era verde o meu Xingu”, en el GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1983, de la perspectiva del Diseño, a partir de investigaciones realizadas en el Programa de Posgrado em Diseño, en la Universidad Federal del Rio de Janeiro-UFRJ. Buscamos comprender las transversalidades entre los conceptos escénicos y la práctica del hacer en el desfile de las escuelas de samba, a partir de las particularidades del proyecto para producir lectura comprensiva de la trama para los espectadores.

**Palabras clave:** Trajes de carnaval. Diseño de vestuário. Fantasía de carnaval. Carnavalesco. Diseñador temático.



## Introdução

O texto aqui apresentado fez parte de uma pesquisa de mestrado em Design realizada no Programa de Pós-Graduação em Design-PPGD, da Escola de Belas Artes-EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, que analisou três croquis desenvolvidos por Fernando Pinto (1945-1987) para o desfile de carnaval da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, no ano de 1983, intitulado “Como era verde o meu Xingu”.

Com isso, aqui são apresentados resultados pontuais de nossos esforços em investigar o processo criativo do designer temático em busca de demonstrar como o fazer carnavalesco tece transversais com o Design e com as Artes Cênicas, originando métodos peculiares e particulares.

Fernando Pinto é considerado pela crítica carnavalesca como um artista tropicalista, ao modo dos artistas modernos brasileiros associados ao conceito de Antropofagia, da primeira metade do século XX. Guardando as devidas proporções, Fernando acabou desenvolvendo uma assinatura artística por meio de diversos trabalhos, mas a atuação dele junto ao carnaval carioca e, mais especificamente, à Mocidade Independente de Padre Miguel fizeram dele, ainda hoje, um ícone.

Para tanto, dividimos nosso texto em sete partes, além das costumeiras Introdução, Considerações finais e Referências Bibliográficas, a saber: a) A proximidade dos figurinos carnavalescos com a cena teatral; b) Particularidades do figurino carnavalesco; c) Sobre a representação do indígena; d) O projeto plástico-visual para o desfile de 1983 da Mocidade e o Xingu defendido no desfile; e) Design a partir de uma proposta carnavalesca; f) O projeto de figurino carnavalesco; g) Produção e execução do figurino carnavalesco. Na primeira parte, apresentamos o universo dos figurinos carnavalescos relacionando-os aos figurinos teatrais. Na segunda parte, adentramos nas especificidades do figurino carnavalesco, por entendermos que esse não é um assunto compreendido por todo tipo de leitor. Na terceira parte, dedicamos um espaço para discutir as representações sobre indígenas. Na quarta parte, esclarecemos sobre o enredo que gerou o desfile de 1983 e serviu como análise para posterior recriação. Na quinta parte, apresentamos o universo carnavalesco, sob a ótica do design. Na sexta parte, demonstramos nossa criação de um projeto de figurino carnavalesco sintetizando os indígenas apresentados por Fernando Pinto, mas adaptado ao presente. Na última parte, detalhamos as



etapas que compõem o fazer carnavalesco, a partir da descrição das fases de execução.

Nossa ideia é inserir, no número especial da Revista Luz em Cena, o fazer carnavalesco dos figurinos desenvolvidos para as escolas de samba, assim como acontece em outras linguagens, bem mais conhecidas pelo grande público. Para tanto, dialogamos com autores de alguns campos do conhecimento, como aqueles que se dedicaram a analisar a festa carnavalesca, o figurino teatral e até mesmo ao estudo das linguagens.

### a) A proximidade dos figurinos carnavalescos com a cena teatral

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

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

Embora os comentários populares se direcionem sempre à imponência e impacto dos carros alegóricos, o figurino carnavalesco tem suma importância não só como elemento de linguagem visual na apresentação do desfile, como também mecanismo de estética que marca, por meio de suas formas, proporções e materialidade, identidades artísticas e momentos temporais na história das escolas de samba. Nesse sentido,

É importante ressaltar o destaque que o figurino irá possuir em toda esta revolução na maneira de se encarar o carnaval. É através da fantasia, seus novos significados e materiais, que boa parte da mudança de enfoque plástico e dramático das escolas irá se processar (Ferreira, 1999, p. 118).



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

Inicialmente, lançamos mão das definições para “figurino”, neste caso aplicado à linguagem cinematográfica, que define como um conjunto,

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

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

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

A seguinte citação oferece uma justificativa para além da citada, já diferenciando inclusive o figurino utilizado no carnaval daquele teatral, conforme:



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

## b) Particularidades do figurino carnavalesco

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

Embora todos estejam consonantes com a tarefa de apresentar o enredo de maneira didática durante o desfile, os figurinos carnavalescos podem ser divididos de acordo com sua especificação no contexto do projeto, que determina “personagens” importantes e obrigatórios no desfile, ou com sua utilização. A citação a seguir serve para esclarecer sobre os três principais tipos de trajes que vestem os brincantes, nos desfiles de escola de samba, alertando que o autor ainda usava o termo fantasia como sinônimo de figurino carnavalesco:

Basicamente, existem três tipos de fantasias: (1) fantasias de ala, (2) fantasias de composição e (3) fantasias de destaque ou de luxo. [1] As alas são grupos de brincantes que desfilam ‘no chão’ e usam um mesmo modelo de fantasia representando parte do enredo. Esses grupos podem variar em quantidade de participantes, chegando a um número de, aproximadamente, 200 componentes, como no caso das alas de baianas ou bateria. [2] As fantasias de composição são aquelas que vestem os brincantes que desfilam em cima de alegorias, mas não ocupam os lugares centrais. As ‘composições’ são conhecidas assim por ajudarem a compor, no sentido de preencher as alegorias, em toda a sua extensão. [3] As fantasias de destaque ou luxo são aquelas fantasias únicas: extremamente rebordadas e elaboradas. Elas desfilam em cima das alegorias, ocupando locais ‘de destaque’: central ou frontal. Algumas pessoas ainda subdividem as fantasias de destaque em ‘semi-destaque’, mas, para o nosso entendimento, essas três categorias já são suficientes (Oliveira, 2014, p. 6).

Como este artigo refere-se à produção de um figurino carnavalesco para ala, normalmente o objetivo da ala no desfile recai sobre um grupo sequencial de brincantes na ordenação do



desfile, cujo número pode variar entre 80 e 250 componentes, como no caso da bateria.

Além de ter como norteador a leitura do enredo, o designer de figurinos carnavalescos deve observar outras particularidades próprias à estética carnavalesca, como por exemplo a escolha pela distribuição cromática das alas. O projeto pode apresentar uma paleta escolhida pela direção de arte para carnavalizar seu trabalho, a despeito da cor real do seu referencial iconográfico ou, ainda, independente das cores que identificam a escola, sendo a aplicação cromática fruto de sua identidade plástica e sua liberdade artística. Outra peculiaridade refere-se à atenção com relação ao efeito plástico de movimento. Por tratar-se de um desfile processional e dançante, é desejável que os figurinos carnavalescos possuam acessórios que ampliem o sentido de movimento dos corpos, ao sambar. Para tal, são utilizados elementos parcialmente soltos no figurino, como apêndices a ele, assim como os adereços de cabeça e/ou mão. Uma terceira particularidade diz respeito ao volume dos figurinos. Dada à distância dos espectadores e à condição televisionada dos desfiles, é esperado que o designer de figurinos tenha em mente a necessidade de ampliação do volume da proporção humana do desfilante, de maneira a possibilitar maior visibilidade dos detalhes do figurino, tanto pela plateia nas arquibancadas, quanto pelos telespectadores.

Com isso, partes dos figurinos carnavalescos, como: adereços de cabeça, punhos, ombreiras, peitorais são projetados em tamanho maior do que seria o comumente utilizado, a fim de permitir uma melhor leitura à distância, fator que passou a ter preocupação mais acentuada com a verticalização do desfile, desde 1984, quando da inauguração do Sambódromo, em função das altas arquibancadas onde o público passou a observar os desfiles.

### c) Sobre a representação do indígena

Considerando como base, a análise dos figurinos carnavalescos criados por Fernando Pinto para o enredo “Como era verde o meu Xingú”, de 1983, é importante oferecer um panorama a respeito da representação de indígenas no universo do desfile das escolas de samba, tendo em vista que esse grupo foi um dos formadores da cultura brasileira.

Para além de todas as linguagens utilizadas, o desfile de escolas de samba, em sua essência, é o lugar da representação. Cada designer temático, ao desenvolver seu enredo ou tema, está





incumbido de trazer para o desfile a sua visão artística e figurada sobre aquele assunto, construída a partir da sua percepção e da sua identidade visual. Para tal, esse conjunto é transcrito para a linguagem própria do desfile, de modo que tudo seja narrado por meio de canto, dança, encenações, carros alegóricos, figurinos e adereços.

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

A participação dessas representações indígenas na festa momesca vem de muito tempo. Levando em conta que a fantasia carnavalesca dialoga com o rito de inversão de papéis, nos quais o ato de carnavalizar se aproximaria com ressignificações desterritorializações e adaptações à linguagem do rito, de diversas maneiras possíveis (Bakhtim, 1981, p. 139). Assim, não é absurdo apontar que o figurino de indígena por vezes correspondeu a um desejo projetado a partir desse entorno social brasileiro. A realidade da repressão do cotidiano urbano dá vazão ao devaneio da liberdade plena, inclusive de despir-se, que o imaginário popular resgata do que entende como a vida na aldeia indígena.

Todavia, no contexto contemporâneo do desfile de escolas de samba, entendemos que o conceito de carnavalizar se desdobrou para explicar a uma prática de transformação, tradução, interpretação ou adaptação de um tema ou enredo a uma linguagem cênica, musical e plástica que são próprias do espetáculo cultural carioca das escolas de samba, ocorrido no período momesco, que envolve a adaptação de formas, volumes e referências, de modo a atender a especificações plásticas e visuais, de acordo com a linguagem artística ou identidade plástica de cada designer temático.

Assim como pierrôs, colombinas e arlequins tornaram-se comuns nos desfiles de carnaval, a tanga, a pintura corporal e o cocar indígena foram incorporados à festa. Foram, então, várias as releituras dos traços referenciais dos povos da floresta no carnaval carioca, preenchendo espaços que transpassavam os ranchos, os blocos de rua e os blocos de embalo, como o Cacique



de Ramos, até desfilarem no Sambódromo, nos trabalhos dos artistas egressos da Escola de Belas Artes.

Nos desfiles de escola de samba, esse papel foi comumente associado a representações que envolviam exemplificação de indumentárias, de traços culturais, da participação em momentos históricos e, mais tarde, em reclames de visibilidade e defesa da floresta amazônica, da cultura étnica dos povos e de sua importância na manutenção do bioma, mas sem a obrigação de guardar nenhuma capacidade de mimesis com a realidade.

A noção de representação é definida como “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa” (Makowiecky, 2003, p. 04). A partir disso, nos cabe salientar que as representações, geralmente, possuem variados níveis de intervenções ou camadas de interferências artísticas e de ressignificações.

Trazendo essas observações para o figurino carnavalesco, não seria absurdo dizer que a atividade da carnavalização, que busca apresentar uma outra versão de mundo por meio das abstrações e reflexões do artista sobre aquilo que percebeu.

Então, independentemente de qualquer entendimento sobre os indígenas do Xingu, aquilo que é desenhado nos croquis de Fernando Pinto é apenas isso: uma representação pretendia que possibilita a leitura dos espectadores do desfile, fazendo-os identificar os desfilantes como indígenas das etnias que o designer pretendeu mostrar, e para tal, trazemos de Leonardo Bora:

Pode-se dizer que os índios de Fernando Pinto são uma releitura crítica do longo processo de exploração pelo qual passaram as terras e as tribos indígenas. O enredo de 1983, por exemplo, rendeu um samba que clamava pela manutenção das terras verdes e a preservação dos solos indígenas (Deixe nossa mata sempre verde / Deixe nosso índio ter seu chão), num veio político que permanece a gerar disputas judiciais de grande repercussão<sup>4</sup>. São índios carnavalizados que apontam para os riscos da aculturação e da marginalização social (Bora, 2013, p. 121).

Apontado como “carnavalesco tropicalista”, Fernando Pinto seria uma espécie de herdeiro da tradição antropofágica modernista, escolhendo seus enredos e plástica de maneira a remeter ao nacionalismo e às questões proximais à cultura intimamente popular.

“Joãosinho Trinta e Rosa Magalhães são, certamente, os artistas que mais vezes

---

<sup>4</sup> Vide os casos envolvendo a demarcação da reserva Raposa Serra do Sol e a construção da usina de Belo Monte.



fantasiaram brincantes de índios na era Sambódromo (pós-1984)” e “Rosa Magalhães, por sua vez, reinventou a figura do índio ao longo dos seus carnavais, não ficando presa a um estereótipo” (Bora, 2013, p. 14), são assertivas que dialogam com dados que apontam a contribuição de Fernando Pinto em direção à ressignificação da figura do indígena no carnaval carioca.

#### **d) O projeto plástico-visual para o desfile de 1983 da Mocidade e o Xingu defendido no desfile**

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

O Parque Indígena do Xingu, surgiu em 1961, por decreto presidencial tendo sua demarcação atual oficializada em 1978, após alguns ajustes. Os povos Kamaiurá, Kalapalo e Kuikuro<sup>5</sup>, representados nos croquis do designer, junto aos povos Matipu, Mehinako, Nahukuá, Naruvotu, Trumai, Wauja e Yuwalapiti formam a área cultural conhecida como Alto Xingu, localizada na região sul do parque.

O projeto de figurinos, é parte do projeto plástico-visual que o designer temático cria para o desfile da escola de samba onde atua. A programação se inicia de dois a três meses após o encerramento do carnaval anterior, com a definição do tema de desfile, cuja diferença com enredo, foi bem pontuada pelo artista carnavalesco Roberto Szaniecki em depoimento, do qual extraímos a seguinte afirmação:

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

<sup>5</sup> O termo original Kuikuro foi substituído no croqui por Kaikuru, o que acreditamos ter ocorrido pela prática de corruptela, o que também explicaria uma terceira grafia, Kaikurú, apresentada na letra do samba-enredo.



A sugestão de tema pode partir de vários atores do processo de carnaval como o diretor de arte, o departamento cultural da agremiação, uma empresa que traga a possibilidade de patrocínio, da presidência etc. Considerando um projeto que não é desenvolvido por apenas um profissional, o designer temático inicia seu projeto com a definição do enredo e início da pesquisa bibliográfica que fundamenta a sinopse e a justificativa do enredo, assim como a pesquisa iconográfica que irá subsidiar as escolhas plásticas do projeto.

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

Sobre a importância do projeto que o artista desenvolve, observamos que:

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

Tentando identificar os componentes dessa parte do projeto de onde se originaram os croquis, foi realizada uma busca por informações junto ao departamento cultural da Mocidade, ao Centro de Memória da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA). Mas, pela quase inexistente prática de documentação dos projetos na década de 1980, não foi possível localizar exemplares da sinopse do enredo ou da organização das alas do enredo da Mocidade, para o desfile de 1983. Então, passamos a consultar repositórios de arquivo digital de periódicos e revistas que eram comercializados na época do desfile, constantes da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e do Acervo Digital do jornal O Globo, que também não continham muitas referências a esse tipo de dado.

Como último recurso, realizamos uma busca por materiais de vídeo disponíveis na



internet<sup>6</sup>, na qual foi possível levantar alguns dados para possibilitar um entendimento de como foi desfilado o enredo. Os dados nos levaram a perceber que o caminho encontrado para desenvolver o enredo foi apresentar uma narrativa linear, demonstrando no início um Xingu mais próximo da realidade para, em seguida, mostrar seus povos e riquezas, suas tradições e mitos e, ato contínuo, no Quadro nº 6<sup>7</sup>, realizar sua crítica bem-humorada, intitulado “Deu a louca no Xingu”.

Por último, após criar um ambiente de contextualização e compreensão, Fernando Pinto pontuou informações com a intenção de fomentar uma percepção popular sobre a importância da preservação do meio ambiente, da cultura original brasileira e, conseqüentemente, a necessária demarcação das terras indígenas, a exemplo de outros esforços que surgiam naquela época para conscientizar o mundo das questões ambientais que acabaram pontuadas na Constituição da República, promulgada em 1988.

Por meio da análise da narrativa televisiva, efetuada pelos comentaristas, foi possível estipular em que posição os figurinos projetados nos croquis tribos Kamaiurá, Kalapalo e Kaikuru (Figura 1) desfilaram, sendo identificadas no Quadro nº 2, sob o título de “O índio, suas tribos”.

O samba-enredo também é parte importante do projeto, uma vez que justifica em forma musical e de canto, o enredo defendido pela escola e visão artística e sonora que o carnavalesco escolheu para transmitir a história e suas peculiaridades, segundo suas reflexões. Para o carnaval de 1983 da Mocidade, foi escolhido o samba-enredo de autoria dos compositores Dico da Viola, Paulinho Mocidade, Tiãozinho da Mocidade e Adil. Na estrofe abaixo, grifamos um verso que traduz a origem de nosso recorte iconográfico, composto dos três croquis apontados na letra:

[...]  
Oh, sublime natureza  
Abençoada pelo nosso criador  
Quando o verde era mais verde  
E o índio era o senhor  
**Kamaiurá, Kalapalo e Kajkurú**  
Cantavam os deuses livres do verde Xingu [...]  
(www.galeriadosamba.com.br. Grifo nosso).

<sup>6</sup> O vídeo com o compilado do desfile da Mocidade em 1983, do enredo “Como era verde o meu Xingu”, está disponível na plataforma Youtube.com, sob o endereço: [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_9ISmryMsk\\_](https://www.youtube.com/watch?v=U_9ISmryMsk_)

<sup>7</sup> A locução da transmissão do desfile de 1983, da Mocidade, remarca que o enredo foi dividido em quadros, nomeando cada um deles. Atualmente, os desfiles são divididos em setores.



Apresentamos a seguir as pranchas com os croquis originais do projeto, sendo estas os croquis Tribo Kamaiurá, Tribo Kalapalo e Tribo Kaikuru, imagens que compõem a Figura 1.

Figura 1 - Croqui Tribo Kamaiurá, croqui Tribo Kalapalo e croqui Tribo Kaikuro



Fonte: Acervo Pessoal Madson Oliveira.

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





## e) Design a partir de uma proposta carnavalesca

A partir da pesquisa que analisou os croquis das três tribos indígenas desenhadas por Fernando Pinto, decidimos também nos colocar no lugar de um designer temático, ao criar um projeto de figurino carnavalesco, condensando um guerreiro indígena, adaptado à Mocidade Independente de Padre Miguel, assim como fez Fernando, há 40 anos.

Como designer, Fernando Pinto desenvolvia seu projeto de figurinos e alegorias para apresentar esse conjunto de informações ao público de uma maneira didática. Esse conjunto de informações surgia de um tema e, deste tema, era elaborado um enredo com sinopse e ordem de alas e alegorias em desfile. Com o passar do tempo, esses saberes acabaram revelando um conjunto de métodos desenvolvido por cada profissional, que acabou sendo seguido por seus aprendizes ou assistentes. Também cada profissional dispõe de materiais próprios de sua preferência e de várias maneiras de experimentar materiais para formatar sua identidade artística, plástica e visual. Porém, a identidade de cada designer temático sugere diálogos para além de apenas seu conteúdo, apontando as particularidades da identidade artística a serem observadas por quem se propõe a pesquisar essa categoria:

Toda a pessoa que opta por tornar-se artista já possui uma bagagem cultural que é resultado de suas relações sociais, de sua história de vida. Mas isto não significa que o artista pretenda que sua prática se circunscreva apenas aos limites destas relações sociais. A aceitação de suas práticas por parte de um coletivo mais amplo do que aquele que constitui sua teia de relações pessoais é sempre desejada e, veremos, necessária (Vargas, 2005, p. 75).

Como fruto dessas interações entre o designer e seu meio, já reconhecemos as atividades que compõem um projeto de um desfile de escola de samba passaram a compor o conjunto genuíno de saber desenvolvido em território nacional, como atividades próprias do Design. O designer temático, ainda comumente chamado de carnavalesco, é entendido por nós como um profissional que dispunha de materialidade própria para alcançar uma função de comunicação com o público espectador. E foi partindo deste estado de arte que começamos a pesquisar o processo de criação de Fernando Pinto, que nos trouxe até aqui.

Nossa proposta começa por se utilizar do mesmo mote que é objeto de estudo, o enredo “Como era verde o meu Xingú”, e propõe atingir a mesma função de comunicação visual e



didática de determinada parte do tema, especificamente apresentar a cultura xinguana. Após percebermos o conjunto iconográfico xinguano e as intenções plásticas de Fernando Pinto, resolvemos desenvolver um figurino carnavalesco que reunisse todas essas informações e que fosse capaz de dialogar com a figura mítica trazida da primeira atividade prática, desenvolvendo o figurino “Kamukuaká Contemporâneo”, anteriormente elaborado para exposição na VIII Bienal da Escola de Belas Artes da UFRJ.

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

## f) O projeto de figurino carnavalesco

A intenção era chegar a um projeto de figurino que concentrasse pontos considerados interessantes na representação da iconografia xinguana. Como passo seguinte, foi necessário atentar às necessidades de materiais, assim como também deve ter sido necessário à Mocidade Independente de Padre Miguel quando da ocasião de desenvolver o projeto de Fernando Pinto e suas referências, de maneira a orientar as intenções de leitura a tudo o que se debruçou a nossa pesquisa.

Foi considerado apresentar uma intenção beligerante, principalmente na aposição do flecheiro como costeiro e a aplicação referencial de flechas, também em elementos corporais que não um adereço de mão.

Além disso, foi escolhida uma linguagem visual geométrica que remetesse ao grafismo tribal e a concentração de cores quentes, mais precisamente nos pontos amarelos e partimos para um aumento dos tons de verde, concentrando neles uma certa alusão às cores das bandeiras do Brasil e da Mocidade.

Assim, chegamos ao croqui apresentado nas imagens a seguir, que compõem a Figura 2.





Figura 2 - Croqui final projetado para o figurino



Fonte: Acervo pessoal do figurinista



Consideramos uma proporção maior do elemento de cabeça, com certa adequação de cores aos materiais já pensados, assim como a disposição de elementos mais distribuídos pelo corpo, como: perneiras e braceletes, para além dos punhos e tornozelas. Para este figurino, pensamos em apresentar um croqui masculino, evidenciado pelo dorso desnudo, por se tratar de um guerreiro. No caso de uma versão feminina para o figurino, seria necessário o acréscimo de uma peça que cobrisse o busto, a fim de garantir a mesma liberdade de movimentos e o conforto. Acrescente-se que a calça comprida foi mantida, a fim de manter a ideia de grafismo corporal.

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

Esteticamente, além da intenção de criar um artefato agradável aos olhos do desfilante, estariam presentes a função de comunicação visual da representação de um indígena xinguano e seus traços, buscando oferecer uma leitura didática do figurino, assim como as preocupações com a compreensão de todas as representações anteriormente discutidas, trazidas pelos diálogos entre a intenção carnavalesca e o senso comum associado ao imaginário popular sobre a figura indígena. Em paralelo, ratificamos que há uma função simbólica de homenagear o objeto de nossa pesquisa, contemplando o designer temático, a agremiação e a chance de se reviver a história carnavalesca.

## f) Produção e execução do figurino carnavalesco

A execução do figurino foi precedida pela determinação das necessidades materiais. A primeira delas diz respeito à sustentação necessária para a estrutura de cabeça, ombro e costeiro. Depois, aquelas de ordem plástica, artística e visual, que viria considerar efeitos, texturas ou artesanias propostas pelo designer do figurino.

Terminadas as etapas de execução, o resultado é apresentado nas imagens de frente e costas a seguir, que compõem a Figura 3



Figura 3 – Figurino carnavalesco pronto frente e costas



Fonte: Acervo pessoal do figurinista

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



A partir da definição da parte estrutural em arame, confeccionada por um ferreiro especializado em carnaval, os passos seguintes seguiram a lógica de montagem das peças, envolvendo etapas de modelagem de peças, corte de tecidos de sustentação, forração das estruturas de arame e, por fim, a decoração das peças ou adereçamento.

Também como diálogo com o figurino apresentado na exposição VIII Bienal da Escola de Belas Artes da UFRJ, citado anteriormente, trouxemos para este construto a materialidade do papel, elemento quase que exclusivo naquele projeto. Aqui, o papel esteve inserido em peças de sustentação interna das estruturas para garantir segurança no formato e no conformo ergonômico do desfilante, e na decoração, presente nos elementos de formado redondo, apostos em tamanhos variados em todas as peças.

A exatidão entre croqui e construto é algo a ser perseguido, na tentativa de produzir um figurino de maneira a alcançar com a maior exatidão possível da silhueta, os efeitos e detalhes propostos pelo designer em seu projeto. Mas essa intenção quase sempre é atravessada por questões que fogem do controle do designer ou de quem executa a construção.

Diante da inevitável comparação entre o croqui e o resultado alcançado, a primeira condição a se apontar como necessária para tal é perceber que a imagem do croqui e a imagem adquirida com a fotografia guardam, cada uma, sua noção de proporcionalidade tanto corporal, quanto de aproximação da visão do desenhista e do fotógrafo.

Também é necessário perceber que o desenho executado em formato de prancha tamanho A3 não consegue alcançar o detalhamento que os acabamentos mais delicados oferecem assim como também determinadas diferenças entre as texturas, matérias-primas e volumes dos materiais envolvidos.

Já no exercício de comparação, apontamos que, esteticamente, houve uma diferença significativa de proporção da peça de cabeça, justificada pela ordem das etapas de construção que objetivaram respeitar o desenho e a proporção com que foi executada a ferragem para o simulacro de tronco.

Executar cada etapa desse figurino demandou pensar diversas questões paralelas, como por exemplo o impacto que estaríamos oferecendo em quem viesse a observar ou a capacidade de percepção de nossas intenções e até mesmo de reflexão sobre a obra para cada observador, familiarizado ou não com o tema ou com o desfile das escolas de samba.





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

Assim, tudo também envolveria a leitura final do espectador das formas, da materialidade, da escolha cromática e dos adereços e artefatos escolhidos para dar vida a essas propostas de figurinos que utilizaram elementos de duas dimensões: uma primeira baseada em temporalidades bem específicas e adversas, que remetiam tanto àquelas que inspiraram a criação dos figurinos desenhados por Fernando Pinto em 1983, quanto aquelas trazidas pela pandemia contemporânea ao Kamukuaká e outra, que trazia uma dimensão monumental, que buscava homenagear os resultados do curso, a obra de Fernando Pinto, as experiências trazidas pelos desafios enfrentados na construção e a finalização da catarse que sempre envolve o fazer carnavalesco, atemporal, que aqui se apresenta agora em nossa realidade.

Ao fim, já não seria este figurino apenas um exercício de Design atrelado a uma pesquisa, mas um resultado prático do diálogo entre a experimentação e a pesquisa, surgido do debruçar sobre o processo de criação de Fernando Pinto e de todas as questões que vieram dessa experiência.

## Considerações finais

Conforme foi alertado na Introdução deste escrito, nossa proposta aqui foi retirada de uma pesquisa de mestrado em Design que considerou o trabalho desenvolvido há quarenta anos, por um artista visual que deixou sua marca na festa carnavalesca carioca.

Em nosso texto, foi preciso fazer uma espécie de contextualização a respeito dos desfiles carnavalescos, aproximando o fazer dos figurinos teatrais à cena momesca. Por isso realizamos muitas divisões, para deixar a leitura mais fluída e compreendida pelo leitor leigo, em termos de carnaval.



Por meio da apresentação de imagens (desenhos de Fernando Pinto), fotografias do processo de recriação de um figurino carnavalesco foi possível demonstrar em que medida nosso projeto se aproximou e se afastou da criação do carnavalesco estudado ou mesmo das inúmeras adaptações que fizemos, em relação à materialidade contemporânea. Nos anos 1980, Fernando trabalhou com cordões, penas de pato, avestruz e contas diversas. No nosso projeto, utilizamos materiais de baixo custo, beneficiando materiais pouco usuais nos desfiles das escolas de samba.

Os beneficiamentos prestaram-se a desenvolver uma espécie de assinatura estética e visual, utilizando da artesanaria em vez da compra de materiais industrializados, como é comum de se fazer. Isso só foi possível, em virtude de nossa atuação em escolas de samba, consideradas de baixo orçamento, mas sobretudo para que nossa própria vivência com outros profissionais busca por um reconhecimento a partir do trabalho diferenciado.

## Referências

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

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

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

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

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

MACKOWIECKY, Sandra. *Representação: a palavra, a ideia, a coisa*. In: *Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, PPGICH/UFSC, nr. 57, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2181>. Acesso em: 12 set. 2021.



OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. *A criação dos figurinos para o rancho Ameno Resedá, por meio da análise das aquarelas realizadas por Amaro do Amaral, em 1913*. Tese (Pós-Doutorado em Artes Visuais). PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. *Os figurinos carnavalescos de Rosa Magalhães para as Comissões de frente: entre 2001 e 2005*. In: *ModaPalavra e-periódico*, UDESC – vol. 8, nr. 15, Florianópolis: jan/jul. 2015, pp. 3-34. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5140/514051496002.pdf>. Acesso em: 12 maio 2021.

VARGAS, Antonio. *Apontamentos para o Estudo da Identidade Artística*. In: *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. UDESC, v.1, nr 7. Florianópolis: 2005, pp. 75-82. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101072005075/8785>. Acesso em: 17 mar. 2023.

Outras referências:

Memória Mocidade (Dep. Cultural). *Mocidade (1983) Como era verde o meu Xingu (Desfile Completo)*. Youtube, 2014 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_9ISmryMsk](https://www.youtube.com/watch?v=U_9ISmryMsk). Acesso em: 02 out. 2018.

*Mocidade Independente de Padre Miguel – Carnaval de 1983*. Galeria do Samba, 2007. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/mocidade-independente-de-padre-miguel/1983/>. Acesso em: 17 jul. 2018.

Recebido em: 28/03/2023

Aprovado em: 12/06/ 2023