

---

# Arte y artesanía en las fiestas populares: las alegorías del carnaval carioca

---

MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI

Doctora en Antropología Social. Trabajó diez años en la Coordinación de Folclore y Cultura Popular de la Fundación Nacional de Arte. Actualmente es investigadora/profesora adjunta de Antropología de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Es autora de diversos libros y artículos publicados en revistas especializadas, destacándose: "Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile." (Rio de Janeiro, FUNARTE, Ed. UFRJ, 1994).

En las diversas regiones de Brasil, cada tradición celebra a su modo sus fiestas características – el bumba-meu-boi, las folias-de-reis y de lo divino, las cavalhadas, el carnaval por el país para afuera... Quien las conoce y de ellas participa se encanta, quien las estudia también, pues a través de ellas, con el lenguaje de los bailes, del arte y de la música, los hombres expresan cosas sobre su manera de vivir y de comprender el mundo y su sociedad.

Esas fiestas o jolgorios populares, ya lo decían los estudiosos del folklore en la década de 1960, no se presentan como superficies, sino como volúmenes (1). Tienen varias caras y pueden, por tanto, ser analizadas desde muchos ángulos. Su complejidad es tan grande, que de hecho son mejor comprendidas si se estudian de un modo global. En la terminología antropológica son "hechos sociales totales", es decir, eventos que sintetizan múltiples aspectos de la realidad:

---

1 Ver Carneiro, Edison. Evolução dos estudos de folclore no Brasil, en Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, año II/n. 3, mayo/agosto de 1962.

suponen un extenso proceso de producción; se entrelazan en formas más amplias de organización económica, política y social; congregan en su realización variados grupos y segmentos de población; articulan diferentes formas artísticas y expresivas, reuniendo al mismo tiempo baile, música, canto y el quehacer artesanal y artístico.

Su conjunto es tan rico como variado. Si nos detenemos apenas en el carnaval, encontraremos en el país formas muy diferentes de celebrarlo. Existen los cordões de bicho em Pará, las agrupaciones afro y los tríos eléctricos de Bahía, el frevo y el maracatu de Pernambuco... Incluso en Rio de Janeiro, donde el desfile de las escuelas de samba es hoy la principal atracción del carnaval, hay también bailes populares, concursos de grandes sociedades, frevos, ranchos, los blocos de enredo y de empolgação, los coretos, los desfiles de disfraces, los grupos de clóvis que recorren las calles de las afueras y se desperdigan por los diferentes barrios de la ciudad. Dentro de ese vasto universo, este texto se detiene en el desfile de las grandes escuelas de samba, específicamente en el ciclo anual de su confección, para llevar a cabo un

breve comentario sobre el arte y la artesanía en el carnaval.

## **I. La cultura popular en la era de la comunicación de masa**

El desfile es una disputa festiva entre las escuelas de samba por el título de campeonas de sus grupos y del carnaval de la ciudad. En él las escuelas narran, por medio de un samba-tema, alegorías y fantasías, un tema anualmente renovado.

La belleza plástica y la vitalidad musical del evento mueven hoy muchos millones de dólares y millares de personas de grupos sociales muy diversos: del medio popular extenso y dispar de las escuelas de samba a los medios de comunicación de masa, del poder público al poder paralelo del jogo do bicho. Esa forma espectacular y monumental del desfile actual resulta de una larga evolución que acompañó las transformaciones de la ciudad de Rio de Janeiro a lo largo de gran parte del siglo 20.

Las escuelas de samba surgieron en el escenario carnavalesco de la ciudad alrededor de 1920 y, desde

entonces, se encuentran en permanente expansión. El núcleo de su formación fueron las agrupaciones, características de las colinas y suburbios de la ciudad, de acentuada influencia afrobrasileña. Entretanto, al constituirse como forma carnavalesca diferenciada y peculiar, las escuelas de samba integraron también elementos de los ranchos y de las grandes sociedades, grupos carnavalescos organizados por la pequeña burguesía y por la burguesía urbana, centro de las atenciones del carnaval de entonces. Las escuelas, que desarrollaron un ritmo y una música propios, tomaron prestado, por así decirlo, elementos de esas otras formas carnavalescas, como por ejemplo el desarrollo procesional y la pareja de baliza y portabandeira de los ranchos, los temas y las alegorías de las grandes sociedades (2).

El primer desfile se realizó en 1932, y ya en 1935 su creciente popularidad garantizó el recibimiento de subvenciones oficiales (beneficio ya concedido a los demás grupos carnavalescos preexistentes). Pronto también iniciaron un progresivo movi-

miento asociativo: en 1934 se creó la Unión General de las Escuelas de Samba. En 1947 se fundaron otras dos organizaciones: la Federación y la Confederación de las Escuelas de Samba. En 1952 esas tres asociaciones se funden en la Asociación de las Escuelas de Samba.

Sin embargo, es sobre todo en la década de 1950 cuando se configuran con nitidez los procesos que definirán su desarrollo de las últimas décadas. La propia estructuración característica de su desfile se cristaliza en esa década. Data de entonces la narración en cortejo de un tema por medio de las alegorías, de los disfraces y del samba-tema cantado por el conjunto de la escuela al sonido de la poderosa percusión de la batería. En ella también se amplía significativamente la participación de la clase media en las escuelas de samba con la presencia de escenógrafos y artistas plásticos en la producción del desfile, así como se diseña el irreversible proceso de comercialización del evento. En las décadas siguientes, se iniciaría la construcción de gradas en la avenida Rio Branco con la venta de

---

2 Ver, a este respecto, Carneiro, Edison. Prefacio a *Ameno Resedá*, o rancho que foi escola, de Jota Efege. Rio de Janeiro, Fontana, 1974.

ingresos al público (1962); la creación de la Empresa de Turismo de Rio de Janeiro (Riotur, en 1972), que, en 1975, empieza a firmar con las escuelas de samba un contrato de prestación de servicios; la grabación de los sambas-tema en disco (1972); y ya en 1983 la firma de un contrato con la televisión para la retransmisión del desfile.

La evolución de esos procesos a lo largo de los años produjo una clara diferenciación entre las escuelas de samba, configurando, en el inicio de la década de 1980, un grupo de las “grandes” escuelas en el carnaval, estableciendo como que un padrón de desarrollo deseado por todas las demás.

La construcción de la Passarela do Samba – popularmente llamada Sambódromo – en el centro de la ciudad en 1984, un local fijo y especialmente planeado para el desfile de

las escuelas, coronó esa evolución y representó el reconocimiento y la extraordinaria ampliación del potencial económico de los desfiles en la vida de la ciudad. El mismo año, un grupo de las “grandes” escuelas se retira de la Asociación y funda la Liga Independiente de las Escuelas de Samba, que organiza, en colaboración con la Riotur, el desfile del actual “grupo especial” (3).

Esa evolución rumbo al centro de una fiesta espectacular resulta de la interacción tensa y vital entre diferentes grupos sociales urbanos y diversos géneros expresivos. A lo largo del siglo 20, las escuelas ganaron la preferencia de la población y expandieron su base social, trayendo tradiciones populares para la era de los grandes medios de comunicación y del mercado en un proceso cultural fecundo que recorre y agita anualmente Rio de Janeiro.

---

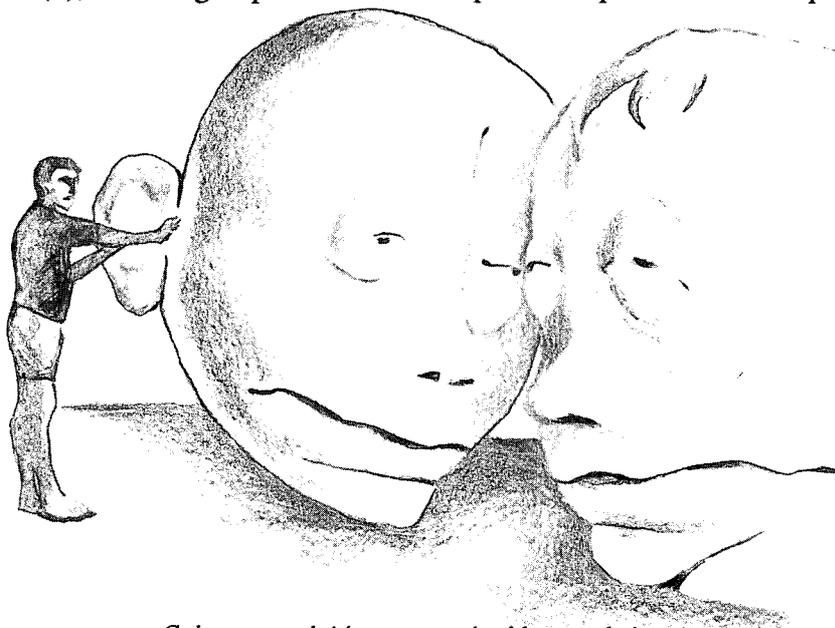
3 Son dieciséis las escuelas que desfilan en el llamado grupo especial, representado por la Liga Independiente de las Escuelas de Samba. Además de esas, consideradas las “grandes”, hay más de cuarenta escuelas menores, subdivididas en cuatro grupos, representadas por la Asociación de las Escuelas de Samba. Para tener una idea de la cantidad de dinero en circulación en el carnaval, si calculamos todos los gastos relativos a la confección de los disfraces de todas las partes y alegorías de apenas una de las grandes escuelas llegaremos a cerca de cuatro millones de dólares.

Es en el contexto de esa historia que se sitúa el ciclo anual de la producción del desfile actual.

## II. El ciclo anual del desfile

La confección del carnaval de las escuelas de samba comienza inmediatamente después de la finalización del carnaval anterior. La apuración de los resultados de un desfile (4), al consagrar públicamen-

te la campeona del carnaval de la ciudad de aquél año, pone en marcha ya en ese instante el ciclo de un nuevo carnaval. Ese ciclo se mueve en una temporalidad propia, regida por la fecha del carnaval al cual todo el ciclo se dirige. Como los preparativos se inician en un año, y el carnaval acontece al año siguiente, desde el momento en que ese proceso se pone en marcha, estamos en el carnaval del próximo año. Cada ciclo anual es apenas un pedazo del tiempo cultu-



*Cabezas esculpidas en grandes bloques de isopor.  
Dibujos de Mila a partir de una foto de Décio Daniel*

4 Los requisitos valorados por los jurados actualmente son: evolución, armonía, conjunto, percusión, samba-tema, temática, carrozas y aderezos, disfraces, comissão de frente, mestre-sala y porta-bandeira. Para mayores detalles, ver Cavalcanti, 1994.

ralmente pleno, con principio, medio y fin, en el cual el carnaval nace, muere y renace ininterrumpidamente.

La vida de una escuela se construye, así, en la sucesión ininterrumpida de sus carnavales anuales. Esos carnavales se distinguen entre sí, primordialmente, por los diferentes temas llevados por la escuela a la avenida (5). El tema constituye, por tanto, el elemento básico de la realidad carnavalesca de las escuelas de samba. Una vez definido, hay en relación al mismo un acuerdo tácito y básico: todos trabajarán para concretizarlo en el desfile. Su transformación en samba-tema, disfraces y carrozas, organiza de ese modo el ciclo anual de la confección de un carnaval y configura un proceso cultural y artístico de extraordinarias dimensiones, que sigue un padrón relativamente homogéneo en el conjunto de las grandes escuelas. Los pasos de este ciclo son los siguientes:

1. Inmediatamente después del car-

naval, en torno a marzo/abril, la dirección de la escuela firma o confirma el contrato con un carnavalesco. En la actualidad el carnavalesco es personaje central en los bastidores del desfile, pues a él cabe idear no sólo la propuesta del tema del enredo y su desarrollo narrativo, con la concepción de las ropas y de las carrozas en ese tema inspiradas, sino además la coordinación de la construcción de las carrozas, los prototipos de los disfraces de las diferentes alas de la escuela y algunos disfraces especiales (como los de la comissão de frente, baianas, percusión, mestre-sala y porta-bandeira).

2. En torno a junio, el tema se presenta en la sede de la escuela al grupo de los compositores, que inician entonces la confección de los sambas-tema. La competición interna de la escuela por el samba-tema para el desfile se inicia cerca de un mes después y termina en noviembre (6). A partir de ese

---

5 Con el transcurrir del tiempo, para las personas ligadas al mundo social del Carnaval, la memoria registra no la fecha de su realización (que además será desfasada del año en curso) sino esa temática o aquella samba presentados por la escuela en la avenida.

momento, cada escuela ya tiene su “himno”, y las sambas vencedoras de las grandes escuelas son entonces grabadas en disco comercial.

3. Paralelamente a ese proceso comienza la confección de los prototipos de los disfraces de todas las alas de la escuela. Alrededor del mes de septiembre, los dibujos de las ropas y los prototipos de los disfraces son entregados a los jefes de cada ala de la escuela en la sede de la misma. En un taller propio, los jefes de cada ala se dedican entonces a la confección de los disfraces, que serán entregados a los que van a desfilan en vísperas del desfile (7).
4. En torno del mes de junio se empieza también, muy lentamente, la producción de las carrozas en el recinto de las escuelas de samba, en cuyo análisis nos detendremos.

### **III. El recinto de la escuela de samba y el arte colectivo de las alegorías carnavalescas**

En las grandes escuelas de samba, los recintos son generalmente amplios galpones situados de preferencia en áreas próximas al centro de la ciudad, para así facilitar el costoso transporte de las grandes carrozas para el desfile. Por esa razón, los galpones guardan comúnmente gran distancia de las sedes habituales de las escuelas, siempre situadas en los barrios donde echan sus raíces; y configuran otro centro de relaciones.

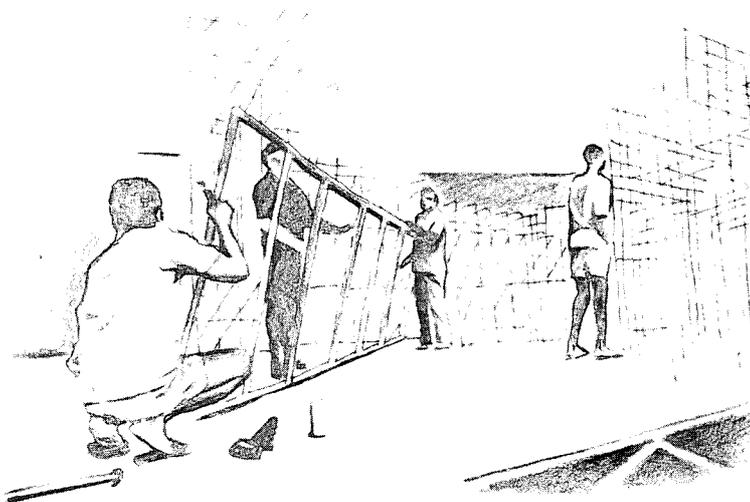
Es en ellos que las carrozas, representativas de tópicos del tema ganan forma. En el carnaval de 1992, la escuela de samba Mocidade Independente de Padre Miguel llevó al desfile el tema titulado “Soñar no cuesta nada, o casi nada...” de los carnavalescos Renato Lage y Lilian Rabello. El tema “Sueño” fue expuesto en 13 carrozas. Ordenados

- 
- 6 El grupo de compositores de la escuela de samba Mocidade Independente de Padre Miguel reunía, en el carnaval de 1992, 60 compositores. Fueron inscritos cerca de 30 sambas en la competición interna. Algunas estimativas indican que se producen anualmente cerca de dos mil sambas-tema durante ese proceso.
  - 7 Una gran escuela tiene generalmente entre 30 y 40 alas, las cuales, a su vez, absorben entre 100 y 200 componentes.

por el posicionamiento en el desfile eran: La infinita noche de los sueños; Viaje en la cama-nave espacial; Inconsciente de la mente; Contactos con la otra dimensión; Delirio del sueño coloreado; Sueño dorado de poder; Sueño infantil; Sueño del amor perfecto; Sueño erótico; Insomnio; Mosquitada desvariada; Eco-pesadilla; Soñar despierto es tener esperanza.

Cada uno sorprendía a su manera. “Eco-pesadilla” llamaba especialmente la atención por su carácter atrevido y agresivo. En él, delante de

una selva de altos árboles semides-  
truídos, se posicionaban tres inmen-  
sas motocicletas, sobre cuyos volan-  
tes se erguían gigantescas sierras  
metálicas: las motosierras destructo-  
ras de las selvas. El jefe de herrería  
del recinto, Don Tiño, al percatarse  
de mi admiración, indagó bromean-  
do si yo había ya visto una rueda tan  
grande. Al paso que yo apreciaba la  
carroza, casi preparada para el desfile,  
sus detalles, al principio desapercibidos,  
se iban distinguiendo: los  
pedales de las motocicletas eran ra-  
lladores de cocina y un molde de  
tarta; la llanta de la rueda era una



*Estructuras en madera y fierro que sostienen las grandes alegorías colocadas sobre los carros.*

*Dibujo de Mila a partir de una foto de Décio Daniel.*

bacía acoplada a un fonil; la armazón de las motocicletas, hecha en fibra de vidrio, era motivo de orgullo del equipo de modelado; vasitos de café, pegados a las inmensas ruedas y pintados de color de calabaza, sugerían los surcos y las protuberancias de un neumático.

En el “Sueño dorado” se amontonaban sobre el suelo, forrado en lamé y protegido por un plástico, inmensas pilas de monedas doradas. Delante de un escenario de edificios neoyorquinos y recortados en madera, se erguían grandes manos, esculpidas en isopor y decoradas con moneditas doradas, queriendo aferrarse a una imaginaria fortuna. La hojalata de un viejo convertible se había transformado en un automóvil dorado, que sería dirigido en el desfile por un playboy cercado de bellas mujeres.

Esas enormes carrozas, a medida que van quedando listas, van dejando de caber en el recinto. En vísperas del carnaval, los velos se rompen y las carrozas invaden la calle próxima. El día del desfile se dirigen hacia el área de concentración cercana al Sambódromo, y su confección se concluye apenas en el momento en que la escuela se arma para el desfile. Las

carrozas se transforman, entonces, en los escenarios alegóricos que, alineados, distinguen visualmente las partes del tema narrado por el desfile de la escuela en la pasarela. Los figurantes disfrazados los rellenan. Son artistas de teatro y de televisión de moda ese año, jugadores famosos de voleibol, baloncesto y fútbol, bellas modelos y mulatas, bohemios y habituales de las columnas sociales, los que integran esos grandiosos escenarios.

En el desfile las alegorías son un embelesamiento, rebosan los ojos, y apreciarlas es acogerse a la perplejidad ante sus múltiples y fragmentados sentidos. Ellas se suceden impiedosamente, acompañando a la escuela que desfila al son de la samba. Si tuviésemos la libertad de movimiento para acompañar apenas una de ellas, perderíamos todas las demás, y el conjunto del desfile.

Una vez terminado el desfile, desgastadas por el uso intenso, las alegorías pronto estarán destruídas. En el paisaje carioca postcarnaval, es común la visión de esqueletos de carrozas abandonados bajo un puente cuya altura obstruyó su paso, abandonados al tiempo en cualquier esquina

perdida de la ciudad. La mayor parte de las carrozas, entretanto, vuelve a los recintos, donde esperarán, desmontadas, el inicio del ciclo de un nuevo carnaval.

Esas alegorías carnalescas, monumentales y efímeras, pues son integralmente consumidas en su uso ritual, constituyen una de las más bellas expresiones del arte y de la artesanía popular contemporánea. Las formas de espacio, nos dice Fayga Ostrower (1988), a despecho de la complejidad de sus contenidos artísticos, son un metalenguaje de valor universal. Crean referentes para todos los modos de la comunicación humana, pues se fundamentan en experiencias biológicas del propio cuerpo humano en movimiento. Por eso, el arte de culturas distantes en el tiempo y en el espacio, sobre las cuales poco sabemos, es capaz de emocionarnos. Las alegorías carnalescas pueden emocionar a las más diferentes clases sociales; a cariocas, brasileños y extranjeros. Son una forma extraordinaria de arte popular.

Algunos críticos de arte (entre ellos Moraes, s/d e Gullar, 1988) mencionan las escuelas de samba como ma-

nifestaciones barrocas. La idea intenta dar cuenta de la primacía de la visualidad en el desfile, término que indica la relevancia creciente de las alegorías en el carnaval, y ayuda a comprender su naturaleza expresiva.

Hauser (1969) nos alerta sobre que la denominación "barroco" abarca esfuerzos artísticos muy distintos en diferentes países y esferas culturales. Aún así el término se justifica, pues habría en el arte occidental del siglo 17 un sentido general de mundo, internacional, relacionado con la nueva ciencia natural y la filosofía por ella orientada. En ese barroco revalorizado por la conciencia moderna, se encontrarían algunas marcas generales que, mencionadas en este contexto, suenan particularmente carnalescas: la sustitución de lo absoluto por lo relativo; la valorización de lo incompleto, de lo inestable o de lo desconexo; el carácter improvisado, la tendencia a presentar el mundo como un espectáculo transitorio en el que el espectador tuvo precisamente la suerte de participar del momento... (Wolffin, apud Hauser: op cit, 101). Benjamin (1984), expresando la afinidad sentida por lo "moderno" con lo barroco, dice que este último "habló para el futuro". La

alegoría es, por excelencia, la expresión de la visión de mundo barroca.

Las alegorías carnavalescas traen consigo ese sentimiento del mundo. Más allá del tópico del tema que ilustran, echan mano de una infinidad de elementos que remiten simultáneamente a muchos e imprevistos significados. Los carnavalescos de las escuelas de samba son alegoristas que retiran cosas de un mundo descuartizado, convirtiéndolas en algo diferente. Las alegorías carnavalescas dicen una cosa, significan muchas, en un juego libre de alusiones. Exaltan irónicamente objetos banales y ordinarios que ganan dimensiones monumentales. Mezclan elementos aparentemente inconexos. Juegan con la ambigüedad, intrigan, sorprenden. Una vez listas para ser apreciadas, parecen inagotables y, sin embargo, pronto se acaban.

Muy frecuentemente, tanto en la prensa diaria como en los medios académicos y carnavalescos, la trayectoria de las escuelas de samba rumbo al centro de una fiesta espectacular es vista como la corrupción de una pureza originaria. Desde esa óptica, la importancia de las alegorías en el desfile es generalmente

atribuida al poder corruptor de la prensa o a la influencia nociva de elementos externos al mundo de la samba. Propongo otra visión: las escuelas de samba son un espacio de interacción, tenso y vital, entre diferentes grupos sociales y diversos géneros expresivos. Dentro de esa nueva perspectiva, la relevancia de las alegorías carnavalescas debe ser atribuida a su fuerza artística y significativa. Ellas corresponden a una de las formas encontradas por las escuelas de samba para la expresión carnavalesca (y por tanto risueña y crítica) de las transformaciones de su tiempo y de su ciudad.

Concebidas por el carnavalesco, su realización en el recinto de la escuela reúne alrededor de un objetivo común especialistas y sus ayudantes en un complejo trabajo artesanal de equipo.

La confección de toda carroza obedece a la misma ordenación. Su estructura se hace en hierro, montada sobre ejes reaprovechados de camiones, con tantas ruedas como sean necesarias para lograr un movimiento equilibrado. Una vez listas, los hierros son forrados con madera, material que participa también muchas

veces del escenario. Sobre esa base se yerguen entonces las grandes esculturas de isopor o fibra de vidrio. Las esculturas son el elemento expresivo central de las carrozas, y justo después de su posicionamiento se inicia la decoración con los más diversos materiales: tejidos, plásticos, acetatos, pintura, espejos. Cuando es el caso, se instalan en esta última fase los mecanismos previstos para el movimiento e iluminación, y se coloca el volante para articular la dirección de las ruedas.

El trabajo en el recinto de la escuela aún de esa forma las diferentes etapas de confección en una secuencia temporal – hierros, ebanistería, escultura y moldeado, decoración/cristalería/mecánica. Como son muchas carrozas, esas etapas sucesivas terminan siempre por coexistir. El inicio del proceso es dilatado y sólo en torno al mes de octubre, a medida también que aumenta el número de carrozas en construcción, se aprecia en el recinto la presencia simultánea de las diferentes especialidades.

La proximidad del carnaval confiere al recinto de la escuela el ritmo febril que la singulariza. Después de fin de año, cuando las fiestas del ciclo navideño terminan, está dado el disparo de salida de la ansiosa cuenta atrás que rige la fase final y decisiva del trabajo. La tensión, y con ella la emoción, llega entonces al paroxismo. Ese mismo ambiente ahora de



*Os figurinos também contam o enredo.  
Dibujo de Mila a partir de una foto de Décio Daniel.*

poca conversación, extenuado, y escenario además de muchas peleas, es también apasionadamente definido como “mágico”. Como decía el carnavalesco: “las personas comienzan a tener amor por aquello; si pudieras vivirías allá dentro”. En ese período, el ritmo de trabajo acompaña la naturaleza de ese descomunal arte de consumo ritual. Se trata aquí también de excederse, desafiar límites, correr contra y al encuentro del tiempo. Todos trabajan demasiado, hacen más de un turno, se quedan exhaustos, nerviosos y, de alguna forma, contentos, inmersos en un quehacer permanente y obsesivo, orientado por una única idea: “llevarlo a la avenida”.

En ese proceso de creación colectiva, los diferentes especialistas y ayudantes problematizan la idea misma del arte. La complejidad y la centralización del proceso de creación artística de las alegorías en torno del carnavalesco producen una clara distinción entre concepción y ejecución, estableciendo la primacía de la primera sobre la segunda. El lugar del carnavalesco en la confección del carnaval emerge así de un modo muy individualizado. Decimos que un carnavalesco “hizo una determinada

escuela” o “ganó un carnaval” porque él es el autor del tema y de la concepción de los disfraces y alegorías. El papel de mediador entre concepciones eruditas y populares y entre los diferentes sectores de una escuela de samba ejercido por el carnavalesco en los días de hoy es efectivamente notable y merecería un examen aparte. En el recinto de la escuela, las funciones de concepción y de ejecución de las carrozas alegóricas le confieren unánimemente a él el lugar del artista principal. El carnavalesco es aquél que “viaja” y cuyo “sueño” se trata ahora de concretar.

Esa concepción idealista de arte – inesperada en el centro de un proceso orientado en su conjunto para el aquí y el ahora, marcado por el énfasis en el cuerpo y en la materialidad; en medio de un recinto que envuelve el trato con una infinita cantidad y calidad de materiales, donde el tiempo es un quehacer permanente – domina, pero no rellena todo ese proceso artístico. La conciencia de su carácter colectivo se impone – en el recinto de la escuela “nadie es bueno por sí solo” – y abre espacio para visiones alternativas.

Así, el trabajo con hierro, “duro y pesado”, no se considera arte, pues, como decía un herrero, “nadie lo ve”. La ebanistería es “un poco arte” en el sentido de que, como escenografía, está llamada a hacer cosas excepcionales. Y hay en un recinto otra unanimidad referida a la calificación de una actividad como arte: la escultura. El escultor es, ciertamente, un “artista”.

Elson, el escultor de la escuela Mocidade en 1992, esculpía las piezas de una carroza en grandes bloques de isopor. El carnavalesco discutía carroza por carroza y pieza a pieza con él. Le entregaba el plano de las carrozas con corte lateral y frontal, con la escala especificada. Elson elogiaba el talento completo de Renato Lage, ya que muchos buenos carnavalescos no dibujan. A partir de aquí, él mismo hacía el cálculo de la dimensión de cada pieza. Cuando alguna era muy grande, él la diseñaba individualmente a escala para lograr una mejor visión de los detalles. El isopor es un material muy leve y necesita ser trabajado con delicadeza, por muy grandes que sean las piezas. Por eso, desde la óptica de Elson, la principal cualidad del escultor de isopor es la paciencia. En su

ambiente de trabajo había dos instalaciones para cables eléctricos de tamaños diferentes destinadas al corte de los pedazos de isopor. El serrucho se usaba para los mayores. Dependiendo del tamaño, una pieza a veces se hacía por partes que posteriormente serían pegadas. Después de cortado el isopor, cada pieza (o pedazo de pieza) era trabajada con instrumentos adaptados artesanalmente: sierras retorcidas, cuchillos que, de tan afilados, se convertían en estiletes, latas de sardina llenas de agujeros para lijar, un “cepillo” de clavos.

La mayor parte de las veces, exceptuando los casos de piezas únicas, las esculturas en isopor son simplemente moldes para el yeso y, posteriormente, para la fibra de vidrio. Así, muy a menudo, después de esculpida, una pieza de isopor, al ser retirada del molde de yeso, se parte (“duele un poco”, decía Elson), volviéndose casi inmediatamente basura, aunque a veces todavía aprovechable.

Aún así, la escultura es considerada nítidamente “arte”. Pues, aunque el escultor sea apenas uno de los eslabones de una secuencia creativa que prosigue, esa tarea es percibida

de forma muy distinta a las demás. La idea de arte señala su relevancia y distinción. Al trasponer un dibujo del proyecto para el molde, dando a una pieza sus límites, muchas veces hasta su expresión, el escultor crea la forma mantenida en las etapas subsiguientes de la vida de la pieza y es por eso muy apreciado y valorado. Los modelados en yeso y en fibra que se suceden señalan, entretanto, la complementariedad de las fases de un mismo trabajo. Don Reginaldo, el jefe de modelado de la sede de la escuela, autodenominándose “obrero”, decía al momento, recelando de su lugar en el conjunto del proceso creativo: “pues sí, de allí viene para aquí, pues sin el yeso la pieza no sirve

de nada. Hay que hacer el molde para ella”.

Cuando las esculturas en isopor o fibra de vidrio son finalmente posicionadas sobre una carroza, entra en escena el equipo de encargados de los aderezos, alegre y crítico, que “viaja junto con el carnavalesco” y le proporciona a un carnaval brillo y color.

Las carrozas alegóricas, que van ganando su dimensión expresiva, vuelven el ambiente especialmente bonito. Inmensas, extrapolan finalmente los límites del recinto rumbo a su destino: el uso y la fruición colectiva y ritual en el carnaval.

## BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter.

A origem do drama barroco alemão. São Paulo, Brasiliense, 1984.

CARNEIRO, Edison.

Prefacio a Ameno resedá, o rancho que foi escola, de Jota Efegê. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1987.

CAMARA CASCUDO, Luís da.

Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

CAVALCANTI, Maria Laura

Viveiros de Castro. Barracão de escola, barracão de ala: breve estudo dos bastidores do carnaval. En Revista do Patrimônio Histórico Nacional, n. 20. Rio de Janeiro, Pró-Memória/SPHAN, 1984.

———. A temática racial no carnaval carioca. En Estudios afro-asiáticos n. 18, 27-44, Rio de Janeiro, Conjunto Universitário Candido Mendes, 1990.

———. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro, Funarte, Ed. UFRJ, 1994.

GULLAR, Ferreira.

Barroco: olhar e vertigem. En O olhar. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

HAUSER, Arnold.

Historia social de la literatura y el arte. Vol. II. Madrid, Guadarrama, 1969.

MATTA, Roberto da.

Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro, Zahar Eds., 1979.

MORAES, Frederico.

Carnaval: a primazia do visual. En Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte. Rio de Janeiro, sin fecha.

OSTROWER, Fayga.

A construção do olhar. En O olhar. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura.

Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo, Brasiliense, 1992. ■