



O BAIRRO DO RECIFE VESTE SUA FANTASIA



Diogenes Teixeira da Mata Neto



O INÍCIO DA CENOGRAFIA DO
CARNAVAL MULTICULTURAL
DO RECIFE





UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

DIOGENES TEIXEIRA DA MATA NETO

**O BAIRRO DO RECIFE VESTE SUA FANTASIA:
o início da cenografia do Carnaval Multicultural do Recife**

Recife
2020

DIOGENES TEIXEIRA DA MATA NETO

**O BAIRRO DO RECIFE VESTE SUA FANTASIA:
o início da cenografia do Carnaval Multicultural do Recife**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Urbano.

Área de concentração: Desenvolvimento Urbano.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Virgínia Pitta Pontual

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

M425b Mata Neto, Diogenes Teixeira da
O Bairro do Recife veste sua fantasia: o início da cenografia do Carnaval Multicultural do Recife / Diogenes Teixeira da Mata Neto. – Recife, 2020. 204p.: il.

Orientadora: Virgínia Pitta Pontual.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, 2020.

Inclui referências.

1. Cenografia Urbana. 2. Estruturas Efêmeras. 3. Intervenção Urbana. 4. Carnaval Multicultural. 5. Bairro do Recife. I. Pontual, Virgínia Pitta (Orientadora). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-71)

DIOGENES TEIXEIRA DA MATA NETO

**O BAIRRO DO RECIFE VESTE SUA FANTASIA:
o início da cenografia do Carnaval Multicultural do Recife**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Urbano.

Aprovado em: 17/11/2020.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Virgínia Pitta Pontual (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Cristiano Felipe Borba do Nascimento (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Adriana Sansão Fontes (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Juliana Melo Pereira (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Aos que tem carne e coração de carnaval.

AGRADECIMENTOS

Existe uma imensidão de corpos que saltam, soam, pulam, vivem e dançam. Nesse compasso, são muitos os que dançaram comigo e há muito pelo que agradecer.

A minha Tia Nair, minha maior e melhor impulsionadora. Ao meu pai Nilton e aos meus Tios, Evarista, Nadir, Neide e Nilo, por nunca faltarem, por todo o amor, por sempre acreditarem verdadeiramente na minha capacidade, me apoiando e me dando todo suporte necessário.

A minha orientadora Virgínia Pontual, obrigado pela confiança depositada em mim, pela oportunidade de compartilhar conhecimentos e, acima de tudo, pela dedicação.

Ao arquiteto Carlos Augusto Lira e a designer Joana Lira, pelas entrevistas e materiais concedidos, por me permitirem adentrar suas memórias.

Aos meus amigos e amigas, por estarem sempre ao meu lado nos momentos de inquietudes, e por me proporcionarem momentos plenos de afeto. Em especial para Laís Muniz e Olga Francino, minhas amigas e companheiras, que mesmo distantes estão permanentemente comigo, fazendo com que tudo pareça ser mais fácil e leve. A Pedro Ernesto, pelo importante incentivo inicial. A Roberta Maia, por tantas partilhas, por ser luz contínua no meu caminho. A Gustavo Gusmão e Nanda Nascimento, pelo acolhimento sincero e afetuoso. A Matheus Melo e Thiago Gomes, pelo rico convívio diário, repleto de inspirações e alegrias. A Camila Oliveira pela cuidadosa revisão da dissertação.

A Leonardo Prezzi, pelo importante apoio na fase final, pela paciência e pelo imenso carinho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (MDU-UFPE). Agradecimento especial a todo corpo técnico do programa, docentes e funcionários. E à minha turma 2018.1, pelas trocas e pelos laços criados, que tornaram esse percurso mais prazeroso.

Registro aqui meu agradecimento, pois sem o amor e o incentivo de vocês tudo teria sido mais difícil.

"Cada momento de beleza vivido e amado, por efêmero que seja, é uma experiência completa que está destinada à eternidade" (ALVES, R., 1998).

RESUMO

O Carnaval multicultural do Recife emergiu sob os conceitos de descentralização e de diversidade/pluralidade cultural, sendo construído com o objetivo de ser um evento democrático e acessível para todos. O novo formato de carnaval, criado pela prefeitura em 2001, incluiu diferentes estilos musicais ao festejo, que já era composto por uma rica diversidade de manifestações culturais, e levou a festa para toda cidade, através de polos carnavalescos temáticos locados em diferentes pontos do Recife. Estabeleceu-se assim uma festa carnavalesca marcada pela coexistência da tradição e do novo e pela multiplicidade de ritmos, públicos e espaços. Nesse contexto, a cenografia urbana se instaurou como um elemento visual agregador para o enaltecimento da cultural local, ultrapassando o caráter decorativo, e se efetivou como uma intervenção urbana temporária fomentadora de novas possibilidades e experiências espaciais, na possível incumbência de conduzir o folião a degustar o espaço, antes costumeiro, como um lugar de festas e fantasias. Ao mesmo tempo, a cenografia urbana se apresentou com um recurso que acentuou o rompimento de um formato de carnaval comum às gestões anteriores. Partindo dessa compreensão, a partir de uma visão de pesquisa qualitativa e interdisciplinar, a pesquisa guiou-se por uma visão cultural, atingindo o campo do design artístico. O estudo em questão buscou compreender como essa cenografia urbana e suas estruturas efêmeras foram concebidas pelo escritório do arquiteto Carlos Augusto Lira, juntamente com a designer Joana Lira, nos primeiros anos do Carnaval Multicultural, de 2001 a 2003, enquanto instrumento de ressignificação do evento e do Bairro do Recife. Definido como o lugar empírico, o sítio histórico do bairro acolhe os principais polos carnavalescos, atraindo o maior número de brincantes e, por consequência, recebe os maiores investimentos atribuídos pela prefeitura. Logo, as intervenções cenográficas mais impactantes da cidade são incorporadas aos seus espaços. Além dos textos definidores de conceitos e categorias, a análise aqui proposta utiliza como principal base os registros iconográficos: proposta da marca, projetos das cenografias e fotografias dos processos e dos resultados finais.

Palavras-chave: Cenografia Urbana. Estruturas Efêmeras. Intervenção Urbana. Carnaval Multicultural. Bairro do Recife.

ABSTRACT

Recife's Multicultural Carnival emerged under the concepts of decentralization and cultural diversity/plurality, being built with the objective of being a democratic and accessible event for all. The new carnival format, created by the city in 2001, included different musical styles for the celebration, which was already composed of a rich diversity of cultural art manifestations, and took the party to the whole city through thematic carnival centers located in different points of Recife. Thus, a carnival festival was established, marked by the coexistence of tradition and the new and by the multiplicity of rhythms, audiences and spaces. In this context, urban scenography was established as an aggregating visual element to enhance the local culture, surpassing the decorative character, and became effective as a temporary urban intervention promoting new possibilities and spatial experiences, with the aim of leading the carnival reveler to taste space, previously usual, as a place for parties and fantasies. Meanwhile, urban scenography presented itself as a resource that accentuated the rupture of a carnival format common to previous administrations. Starting from this understanding, from a qualitative and interdisciplinary research view, the research was guided by a cultural vision, reaching the field of artistic design. This study sought to understand how urban scenography and its ephemeral structures were conceived by the office of the architect Carlos Augusto Lira, together with the designer Joana Lira, in the early years of the Multicultural Carnival, from 2001 to 2003, as an instrument to redefine the event and Bairro do Recife neighborhood. Defined as the empirical place, the historic site of the neighborhood is home to the main carnival centers, attracting the greatest number of people and, consequently, receiving the largest investments attributed by the city. Therefore, the most impactful scenographic interventions in the city are incorporated into its spaces. In addition to the texts defining concepts and categories, the analysis proposed here uses iconographic records as the main basis: brand proposal, scenography projects and photographs of the processes and the final results.

Keywords: Urban Scenography. Ephemeral Structures. Urban Intervention. Multicultural Carnival. Bairro do Recife neighborhood.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ASSIM RECORDA TUDO QUE PASSOU: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .	17
2.1	Conceitos e entendimentos sobre a Cenografia Urbana	17
2.2	Entendimentos sobre o trabalho do cenógrafo	27
3	VEM CARNAVAL DIVINAL	33
3.1	Notas sobre o carnaval do Recife	40
3.2	O Bairro do Recife está em festa: a revitalização do bairro e seu carnaval de 1990 a 2000	55
4	O CARNAVAL MELHOR DO MEU BRASIL	66
4.1	Carnaval multicultural: um momento de ruptura	66
4.1.1	Entre a cultura popular e o espetáculo	77
5	SEM VOCÊ NÃO HÁ CARNAVAL	83
5.1	Cenografia carnalizada do Bairro do Recife	84
5.1.1	Joana Lira entra no compasso	87
5.2	Conceituação, produção, montagem e disposição da cenografia	92
5.2.1	Cenografia 2001	103
5.2.2	Cenografia 2002	130
5.2.3	Cenografia 2003	151
6	PODE ACABAR TUDO ENFIM, MAS DEIXEM O FREVO PRA MIM:	
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
	REFERÊNCIAS	201

INTRODUÇÃO

**Agora eu quero é alegria
Muita alegria meu pessoal
Vamos cair no frevo
Que a vida só é boa
Quando chega o carnaval.**

Vamos Cair No Frevo - Carlos Galhardo

1 INTRODUÇÃO

Os cantos e encantos entoam aos sons de momo, entre confetes e serpentinas a alegria assoalha os corações foliões. Ao ritmo dos clarins, corpos brincantes se entregam à embriaguez do Frevo, deslizam pelas ruas e se apropriam dos espaços da cidade. As manifestações carnavalescas se corporificam em arte, papeiam as memórias de cada um e de todos, presenteiam o lugar com mais poética, esplendor, fantasias.

As motivações para a escolha do tema dessa pesquisa manifestam-se a partir da relação afetiva do autor com o Carnaval do Recife, evento mais importante da cidade, já vivenciado e experienciado pelo mesmo durante buliçosos anos consecutivos: para entender o carnaval, é preciso viver o carnaval. O fascínio pelo festejo se somou às inquietações em relação à cenografia urbana carnavalesca que se efetiva no espaço público durante o período momesco, culminando na seguinte indagação: como o Bairro do Recife passou a ser *fantasiado* por essa cenografia no festejo do carnaval?

Portanto, a Cenografia Urbana do carnaval de Recife é definida como *objeto de estudo* da pesquisa, aqui encarada como uma intervenção urbana temporária, constituída por estruturas efêmeras que se efetivam no espaço público, com possibilidade de transformar e ressignificar esse espaço, fomentando novas dimensões e experiências na cidade e no festejo.

O Bairro do Recife é definido como *lugar empírico* e o *recorte temporal* da dissertação compreende o período entre 2001 – 2003, o começo da implementação do Carnaval Multicultural do Recife correspondente aos três anos do primeiro mandato do prefeito João Paulo Lima e Silva¹, período no qual o escritório do arquiteto Carlos Augusto Lira, juntamente com a designer Joana Lira, esteve à frente do desenvolvimento do projeto da cenografia².

¹ Nas eleições municipais de 2000 o candidato pelo Partido dos trabalhadores, João Paulo, foi eleito no segundo turno, tornando-se o primeiro prefeito operário da história do Recife, com 382 mil 988 votos. Período do primeiro mandato, de 2001 a 2004. Em 2004, candidatou-se novamente e foi reeleito no primeiro turno, com 56,11% dos votos válidos, se tornando o primeiro prefeito reeleito na história do Recife. Período do segundo mandato, de 2004 a 2008. In: www.recife.pe.gov.br. Acesso em: 20 de fev. de 2019.

² Cabe destacar que o ano de 2004, 4º ano da gestão do Prefeito João Paulo, não será incluído nessa pesquisa pois Joana Lira não participou do desenvolvimento do projeto.

Sendo assim, o objetivo geral dessa pesquisa consiste em: *Compreender a cenografia urbana e as estruturas efêmeras concebidas para o Bairro do Recife no carnaval Multicultural do Recife, entre 2001 e 2003.*

Reconhece-se que é imprescindível aprofundar o estudo nesse período inicial de desenvolvimento, pois, a partir dele, e de todas as dificuldades iniciais decorrentes do novo formato de carnaval instituído, é que se estabelece um entendimento mais genuíno sobre a construção da grandiosa cenografia carnavalesca produzida.

À vista disso, e por acreditar que existem poucas pesquisas, dados e informações focadas no tema, essa dissertação incumbe-se de aprofundar o entendimento acerca da cenografia do carnaval do Recife, apreendendo o processo da construção da expressão gráfica criada a partir da cultura pernambucana e do despertar da forma urbana adquirida pela festa carnavalesca. Dessa forma, os resultados das análises aqui realizadas visam contribuir para o alargamento da compreensão do conceito da cenografia urbana, bem como documentar uma relevante parte da construção do Carnaval Multicultural do Recife, evento que transformou o formato e a história do festejo momesco na cidade.

Posto isso, destacam-se os objetivos específicos da pesquisa que consistem em:

- Fazer uma revisão teórica sobre os conceitos de cenografia urbana e estruturas urbanas de modo a obter um entendimento e respectivas categorias analíticas.
- Relatar o que era o carnaval da cidade de Recife, em suas dimensões culturais, sociais, econômicas e físicas, de modo a identificar as características e formatos entre o ano de 1990 e o de 2000.
- Identificar as dimensões culturais, sociais, econômicas e físicas do Carnaval Multicultural do Recife, de modo a identificar as características e formatos de 2001 a 2003.
- Caracterizar o processo de construção da cenografia urbana e de suas estruturas efêmeras: Conceituação, produção e disposição no Carnaval Multicultural do Bairro do Recife de 2001 a 2003, compreendendo o objetivo fomentador para sua criação.

Para atingir os objetivos da dissertação e chegar a resultados satisfatórios, foi elaborado um percurso metodológico fundamentado por uma visão de pesquisa qualitativa e interdisciplinar guiado por uma visão histórico-cultural, em direção ao campo do designer artístico. Destacam-se as técnicas e procedimentos metodológicos que foram utilizados:

1º) visando o aprofundamento dos conceitos considerados direcionadores para construção do objeto teórico de investigação - cenografia urbana, estruturas efêmeras e espaço público -, foi feita, no primeiro momento, uma revisão teórica a partir de pesquisas documentais e bibliográficas sobre os temas destacados. Abarcando também uma pesquisa indireta sobre a constituição do carnaval na Cidade e no Bairro do Recife. 2º) Tendo em conta que a imagem tem um forte papel dentro da pesquisa, foi feita uma coleta e sistematização de materiais iconográficos e visuais. Nessa etapa considerou-se os registros dos acervos pessoais do escritório Lira Arquitetos, principalmente, os *cadernos de projetos cenográficos*³. A partir dos registros gráficos da proposta da marca, dos projetos das cenografias, e das fotografias dos processos e dos resultados finais dos projetos, foram realizadas descrições, análises e interpretações. Essa etapa foi fundamental para apreender como a cenografia explorou as propostas gráficas e como ela impactou e se relacionou com os espaços do Bairro do Recife. 3º) Como complemento para as informações bibliográficas e visuais, foram realizadas entrevistas semiestruturadas⁴ com dois profissionais responsáveis pela concepção e execução do material cenográfico do carnaval: Carlos Augusto Lira, arquiteto coordenador do projeto, e Joana Lira, designer da equipe. O propósito dessa etapa é cessar algumas questões que surgiram a partir das etapas anteriores. Dessa forma, a partir dos relatos de vivências coletivas dos agentes envolvidos no processo, buscou-se compreender como aconteceu o desenvolvimento

³ O caderno de projeto cenográfico, se trata de um registro interno elaborado anualmente pelo escritório Lira Arquitetos. O material é constituído pelas propostas cenográficas apresentadas para prefeitura em cada ano, sendo constituído por perspectivas, detalhamentos e descrições das estruturas efêmeras que compõem a intervenção. Os cadernos foram cedidos pelo arquiteto Carlos Augusto Lira, e se mostrou de grande importância para o desenvolvimento dessa pesquisa.

⁴ A estrutura semiestruturadas visa direcionar algumas questões de forma mais objetiva, ao mesmo tempo, mantém a liberdade na exploração do discurso do entrevistado, de forma mais informal, podendo gerar novas temáticas e conteúdos não programados.

das propostas cenográficas, assim como suas intenções e valores atribuídos por eles. O material coletado foi analisado através da *análise de discurso*⁵.

A dissertação se divide em quatro capítulos, que se seguirão juntamente com os procedimentos metodológicos adotados para suas respectivas produções:

No primeiro capítulo, foi feita a revisão teórica. As contribuições dos autores auxiliaram na compreensão dos conceitos relativo ao tema e na definição das categorias analíticas. Destaca-se que foi necessário acessar inicialmente o campo do teatro, através, principalmente, dos textos de Mantovani (1989). Mesmo não sendo o foco, o desenvolvimento da cenografia teatral estabeleceu importantes relações introdutórias sobre a vertente da cenografia urbana efetivada no espaço público e absorvida no desenvolvimento de festejos dito populares. Nesse contexto, outros autores como Howard (2015), Pignatari (1984), Urssi (2006), Rolim Filho (2011) contribuíram nessa relação.

Para discutir a cenografia Urbana, tema central da pesquisa, definiu-se um conceito através dos estudos de Fontes (2011), Caron (1995) e La Chapelle (2004, 2005). Contendo ainda nesse capítulo contribuições complementares de outros diversos autores, como por exemplo Cohen (2007), que ao final do capítulo auxilia o entendimento acerca da formação e o trabalho do profissional cenógrafo.

No segundo capítulo há uma breve exposição sobre o desenvolvimento do carnaval no país, aprofundando na conformação do festejo no Recife. Relata-se o que era o carnaval da cidade e como o evento se desenvolveu no Bairro do Recife entre o ano de 1990 e o de 2000, identificando suas características e formatos. Demonstra-se também os aspectos que instituíram o bairro como lugar de eventos. Essas informações foram acessadas, principalmente, através dos estudos de Araújo (1996/1997) e Silva (2019).

⁵ “Em todas essas práticas de linguagem, há discurso, ou seja, efeito de sentido entre interlocutores. (...) O que se interpõe entre o indivíduo e essas diferentes modalidades de linguagem é discurso, isto é, o regime simbólico em que um simples ruído ou uma simples imagem produz sentido e, por isso mesmo, demanda interpretação” SOUZA (2011, p.11).

Buscou-se, também nesse capítulo, reconhecer acontecimentos relativos à formação da cenografia urbana, através da identificação de elementos visuais presentes no contexto histórico de evolução da festa.

No terceiro capítulo, expõem-se os conceitos e objetivos trazidos pelo Carnaval Multicultural do Recife, assim como algumas questões relevantes aos processos de introdução e conformação do evento no período de 2001 a 2003. Dessa forma, também identificam-se as dimensões e características do novo formato de organização do festejo, expondo as permanências e mudanças do evento que caracterizaram a ruptura em relação aos formatos efetivados anteriormente.

No subtópico “Entre a cultura popular e o espetáculo”, identifica-se que a política de multiculturalidade, apresentada como principal característica desenvolvida pela festa, também propicia questionamentos sobre a descaracterização da cultura popular, presente no conceito tradicional do festejo.

O quarto capítulo, por fim, é iniciado com o relato de como foi instituída a participação dos profissionais convidados para produzir a cenografia, Carlos Augusto Lira e Joana Lira, contextualizando as particularidades profissionais deles. Posteriormente, foi feita a caracterização dessa cenografia urbana que se inseria no novo formato de carnaval, compreendendo o objetivo fomentador para sua criação. Por conseguinte, realizou-se uma verificação particularizada dos projetos cenográficos efetivados no Bairro do Recife durante os anos de 2001, 2002 e 2003, apresentando informações relativas aos processos de conceituação, produção, montagem e disposição da cenografia urbana.

Para tanto, foram utilizados os cadernos de projetos, possibilitando a exposição gráfica das propostas, e os dados obtidos através das entrevistas feitas com os profissionais mencionados, que atuaram durante os três anos na produção da cenografia do Carnaval Multicultural do Recife. Suas falas serão acionadas pontualmente para auxiliar na interpretação dos projetos cenográficos aqui estudados.

CAP. 1

**Vou lembrar o passado
Do meu carnaval de fervor
Neste Recife afamado
De blocos forjados
De cor e esplendor.**

Relembrando o Passado - João Santiago

2 ASSIM RECORDA TUDO QUE PASSOU: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na interligação entre Cenografia urbana e o Carnaval de Recife efetivado no Bairro do Recife é necessário apresentar conceitos que tornem compreensível o que essa dissertação pretende expor. Desta maneira, o principal conceito a ser tratado nesse momento é o da “Cenografia” dentro do campo exclusivo do “Urbano”. Para tanto, é necessário trazer contribuições de autores que já abordaram o tema, sendo imprescindível passar pelo âmbito do teatro, campo onde o conceito de cenografia tem origem. Esse material bibliográfico se estabelece como um prelúdio para bibliografia mais específica, constituindo uma somatória de referências que irá auxiliar na compreensão do conceito de cenografia urbana aqui explorado.

2.1 Conceitos e entendimentos sobre a Cenografia Urbana

A cenografia, enquanto linguagem criativa, é parte integrante do âmbito teatral desde sempre, remontando à Grécia Antiga, onde há os primeiros registros encontrados do uso da palavra “Skenographie”⁶ - skené significa cena, e graphein significa escrever, desenhar, pintar e colorir. Naquele momento, o termo era usado para designar determinados “embelezamentos” da cena.

Mas, afinal, **o que é cenografia?**

Posteriormente, o conceito de cenografia atingiu novas amplitudes, tornando-se necessária sua revisão. Segundo Howard (2015, p.19) essa é uma questão ainda bastante discutida, inclusive pelos cenógrafos, resultando em aflorados debates que revelam diferentes visões em todas as partes do mundo. A autora expõe uma seleção de definições, diversos conceitos desenvolvidos por cenógrafos a partir de suas experiências no âmbito do teatro. Destacam-se aqui algumas que mais se aproximam do conceito que iremos trabalhar nessa pesquisa:

“Cenografia é a dramatização do espaço” (José Carlos Serroni – Brasil);

“Reaproveitamento das energias novas ocultas de um espaço” (Fiona Sze-Lorrain – França/Cingapura);

⁶ A posteriori é encontrado nos textos em latim (De architectura, de Vitruvio): “skenographia”, seu uso servia para definir no desenho uma noção de profundidade. “No renascimento os textos de Vitruvio foram traduzidos, e o termo cenografia passou a ser usado para designar os traços em perspectivas e notadamente os traços em perspectivas do cenário no espetáculo teatral.” (MANTOVANI, 1989, p.13.)

“Um projeto autônomo que ultrapassa a palavra: uma imagem metalinguística” (Dionysis Fotopoulos – Grécia);

“A poética visual do espetáculo” (Sofia Pantouvaki – Grécia);

“A invocação de um espaço imersivo de experiências” (Astrid Almkhlaafy – Cingapura);

“Cenografia: uma conversa ilimitada entre designer e representação” (Eleanor Margolies – Reino Unido);

“Oferta de vida aos materiais no espaço, usando esse poder para contar uma história valiosa com poucos recursos” (Edwin Erminy – Venezuela).

A partir dos entendimentos empíricos dos cenógrafos, é possível identificar elementos relevantes acerca da definição atual de cenografia: espaço, comunicação, imagem, poética, história, experiência, materialidade, design e representação. Observando essas palavras, volta-se ao emprego conceitual original do termo, compreendendo que esse é um emprego que continua emprestado à sua ideia primária que, como está expresso em sua própria forma, se refere à cena. Porém, observa-se que os conceitos contemporâneos demonstram que a cenografia abarca outras funções. De fato, a cenografia atualmente não pode limitar-se a ser encarada apenas como recurso de “embelezamento da cena”.

Ainda no campo do teatro, Mantovani (1989, p.6) fortalece de imediato a ideia de que a cenografia é uma composição de um espaço tridimensional. Nela utilizam-se elementos básicos, como cor, luz, forma, volumes e linhas, a qual tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes. Nessa lista, pontuada pela autora, ainda poderiam ser postos elementos como escala, ritmo e textura.

Todos esses elementos atuam como recursos de qualidades cenográficas. As escolhas dos elementos e seus usos proporcionam múltiplos efeitos ao resultado cenográfico final. É a partir desses resultados que a cenografia busca estimular o espaço imaginário⁷ de cada espectador (ROLIM FILHO, 2011, p.3).

⁷ Serbena (2003) considera o imaginário na perspectiva de G. Durand e C. G. Jung, como universal, simbólico, imaginativo e dinâmico. Para o autor, o campo do imaginário, de um modo geral, é formado pelas imagens, símbolos, sonhos, aspirações, mitos, fantasias, muitas vezes pré racionais e com forte conotação afetiva que existem e circulam nos grupos sociais. Neste sentido, o imaginário também está incluso no campo político e social, onde se configuram as identidades coletivas. “Deste modo, parece

Urssi (2006, p. 14), em seu estudo sobre a evolução da cenografia no teatro, reitera que a cenografia é a síntese histórica e tecnológica do ato projetivo cênico, que abrange atualmente todo o processo de criação e construção do evento estético-espacial e da imagem cênica. Para o autor, o cenógrafo deve assumir o papel de pesquisador antropológico do espaço, se tornando responsável pela completa experiência sensorial. Complementando essa apreensão, Rolim Filho (2011, p.3) afirma: “A cenografia trabalha diretamente com nossos sentidos físicos, estimulando a nossa imaginação”.

Dessa forma, deve-se considerar todos os conteúdos e elementos que estruturam o espaço e a cena, mantendo a compreensão de potencialidades e de significação. Como bem define Pignatari:

Cenografia não é apenas um signo que denota e conota um ambiente e/ou uma época, ou que informa um espaço, configurando-o: a boa cenografia é a que participa também da ação narrativa, que não é apenas algo externo a ação, decorativamente, mas que se identifica até com o estado psicológico dos personagens ou o ambiente da cena. Como o nome está dizendo, a cenografia é uma escritura da cena, é uma escrita não-verbal, icônica, que deve imbricar-se nos demais elementos dramáticos, trágicos ou cômicos. (Pignatari,1984, p. 72.)

Posto isto, cabe ressaltar a necessidade de não confundir cenografia com decoração, termo difundido popularmente para designar “qualquer” trabalho cujo objetivo é ornamentar. A princípio, os conceitos se assemelham por ambos se tratarem de um trabalho composto por técnicas que utilizam elementos visuais para compor espaços, a fim de trazer embelezamento. Entretanto, para Mantovani (1989, p.41) a “decoração” está mais associada à ambientação, relativa ao “design de interiores”. Em contrapartida, a cenografia se refere a um elemento de espetáculo, isto é, se trata de um ato criativo que é composto por intenções mais abrangentes, um trabalho portador de sentido ligado a outros elementos de composição do espetáculo, tantos estruturais quanto representativos. O cenário, enquanto produto deste ato criativo, deve traduzir essas intenções.

Partindo das contribuições anteriormente apresentadas, nota-se que, através da diversidade e da evolução das manifestações teatrais, alteraram-se também os

não haver dúvida sobre a importância da fantasia e das imagens no mundo social” (SERBENA,2003, p.3).

processos do fazer cenográfico. Em meados do século XX, os espetáculos saíram do edifício teatral institucionalizado e encontraram espaços “informais” para se desenvolverem. “É como se a pele de uma cidade rachasse deixando suas veias expostas e os criadores teatrais, sempre oportunistas, saltassem para preencher o vazio” (HOWARD, 2015, p.34).

Entende-se por espaços informais aqueles que não foram concebidos com a intenção de abrigar eventos e espetáculos, mas que acabaram sendo apropriados por essas manifestações, por exemplo, os edifícios abandonados e marginalizados⁸, assim como praças e ruas. Esses espaços informais se tornaram a nova morada dos espetáculos e de suas cenografias, estimulando as reuniões públicas espontâneas e os eventos de rua.

(...) as cidades também estão cheias de espaços marginais vazios, que repousam desprezados, abandonados e esquecidos e onde as performances e eventos estão esperando para acontecer. (...) a cidade em si se torna um teatro, com seus edifícios servindo de cenário ou de fundo para projeções. (...) as memórias e as aspirações coletivas da população são representadas de maneira dramática ou comemorativa. (HOWARD, 2015, p.35).

Nota-se que a cenografia ultrapassa os limites originais referentes à cena construída dentro do edifício teatral, se consubstanciando no espaço público, que, por sua vez, reafirma sua competência enquanto lugar de efetivação de eventos e espetáculos culturais.

Sobre isso, Rolim Filho (2011, p.2) nos lembra que, no século XX, as cidades assumiram a condição de mercadorias e passaram a ajustar-se à ordem econômica mundial. Essa condição foi propiciada pela emergência da cultura ao ampliar o uso dos espaços públicos com eventos e festividades culturais elaboradas como forma de celebração patrimonial dos grandes festivais urbanos.

Na visão de Lavallo (2005, p.11), há diferentes dimensões constitutivas do espaço público⁹. O autor define seu conceito a partir de três destas dimensões: na

⁸ Prisões, galpões antigos, fábricas e outros edifícios abandonados.

⁹ Lavallo (2005, p.7), destaca que na tentativa de especificação conceitual do espaço público sempre há ambiguidades de significados, explicitando seu caráter complexo ou multidimensional e os diversos problemas nele envolvidos: “representação de interesses gerais; controle social do poder; acesso irrestrito ou aberto a instâncias, lugares e fluxos; processos de comunicação socialmente relevantes; determinação democrática de fins coletivos; criação e expansão de direitos; institucionalização de benefícios; organização da sociedade por vias endógenas; para listar apenas alguns dos problemas mais recorrentes na literatura dos últimos anos.”

primeira dimensão, público é definido como “aquilo que é aberto, irrestrito: sem restrições excludentes de entrada ou circulação, acessível”; a segunda, expressa que público é “aquilo que é comum, geral e de interesse de todos: excluído das possibilidades de apropriação privada”; na terceira dimensão, público é “aquilo que é amplamente difundido e aquele para quem é divulgado ou que assiste um evento ou espetáculo”. Para o autor, em uma dessas dimensões de “público” se encontra uma tensão conceitual com sentido de “privado” (LAVALLE,2005, p.9).

Portanto, o espaço público destacado nessa pesquisa se refere a um espaço aberto, livre, não excludente; um espaço democrático de socialização e de encontros, podendo ser considerado também como espaço simbólico, onde hajam manifestações culturais e políticas, isto é, um lugar onde a população se expressa e se identifica. É uma fonte de representação pessoal, cultural e social.

Além disso, o espaço público é encarado aqui como lugar de possibilidades, intangíveis e concretas. Sua estrutura, que não é vazia, nem é uniforme, é permeada por representações e linguagens. Nessa sua variabilidade, o espaço público responde às solicitações e altera-se com eventos. Fontes (2011, p.13) afirma que o espaço público com suas características atraentes está no comando, pois sem ele não se torna real a possibilidade de intervenção. A palavra intervenção é usada pela autora no sentido da “interferência”, uma “ação” que visa influir sobre o desenvolvimento do espaço, colocando-o em movimento.

Segundo Caron (1995, p.89), as intervenções cenográficas, relativas às manifestações que ocorrem no espaço público, podem ocupar espaços extensos ou fixar pontos no tecido urbano. O autor define como “manifestações em extensão” os eventos nos quais há mobilidades, percursos, trajetos determinados, acompanhados pelo público ou apenas passando por ele¹⁰; já as manifestações que se estabelecem nos “lugares fixos” do espaço público são aquelas que acontecem nos locais favoráveis à reunião do público, como as praças e parques, que são adaptados aos eventos e chegam a ser inseridos nos hábitos e costumes de uma dada sociedade.

Esses espaços específicos se apresentam efetivamente como mais propícios às intervenções, seja por suas características físico-espaciais, que apresentam uma estruturação compatível para receber um público, ou por sua significação cultural,

¹⁰ De acordo Caron (1995, p.89), se caracterizam como manifestações em extensão: cortejos, procissões e desfiles que representam ocasiões ou comemorações sociais, religiosas ou não.

através da qual há uma relação identitária da sociedade, demonstrando uma potencialidade de concretização do evento e da cenografia. A partir dessa efetivação, é criada uma relação social que interliga o evento ao lugar.

Sabaté, Frenchman e Schuster (2004) introduzem o termo “event places” [lugares de eventos] para nomear os espaços públicos nos quais as características culturais significativas das cidades se encontram, sejam elas a forma física, a identidade, a cultura ou a história. Seriam os espaços singulares, mas também locais onde os eventos especiais e efêmeros acontecem, sendo territórios facilmente identificáveis e memoráveis nacional e internacionalmente. O que os autores desejam é analisar a relação entre eventos e lugares durante o tempo, e, quando defendem a relação simbiótica entre ambos, sustentam que eventos memoráveis deixam marcas duradouras nos lugares e dão forma aos espaços públicos, transformando pouco a pouco as cidades. Centrando-se na força da relação lugar-evento (...) reforçam a dimensão da particularidade das intervenções temporárias. (Fontes, 2011, p.34).

Os novos espaços, em especial os “lugares de eventos”, abriram novas possibilidades espaciais para cenografia. Criando a oportunidade ideal para a ela se desenvolver e demonstrar sua potencialidade de flexibilidade de efetivação. As diferentes visualidades que a cenografia passou a trabalhar promoveram uma grande capacidade perceptiva e a criação de novas bases conceituais (ROLIM FILHO, 2011, p.3). Essa compreensão se revela importante para estabelecer o entendimento de seus novos desdobramentos na prática atual. É nesse contexto que o termo “Cenografia Urbana” se instaura.

Nessa pesquisa a Cenografia Urbana é definida pelo autor como uma intervenção urbana temporária constituída por estruturas efêmeras que se adequam ao espaço da cidade e transformam, de forma eventual e provisória¹¹, o espaço público. Uma cenografia que assume diversificadas funções: sejam elas visuais, espaciais, culturais, sociais, estruturais ou econômicas, por consequência, contendo significações e ressignificações temporárias em todos esses aspectos.

Fontes (2011, p.2) adota o termo “intervenções temporárias”¹² para nominar as ações temporárias e contestatórias no espaço público contemporâneo e, como já

¹¹ “Ocasionalmente, determinados elementos destas intervenções se tornam permanentes, incorporando-se à arquitetura da cidade, como no caso de arcos triunfais e passos de procissão, ou mesmo sambódromos” (CARON, 1995, p.89).

¹² Salienta-se que Fontes (2011) trabalha em sua pesquisa as pequenas intervenções temporárias. “Interessam-me as pequenas atuações com grande potência local, que possam repercutir em uma escala maior, que é a própria cidade” (FONTES, 2011, P.3). Assim, a autora deixa nítido seu afastamento das grandes intervenções temporárias, como os grandes eventos projetados, o qual o carnaval de Recife se enquadraria de acordo com suas descrições.

explicado anteriormente, se trata de uma ação que objetiva influir na dinâmica desse espaço.

As estruturas efêmeras remetem ao que é temporário, passageiro, transitório. Referem-se aos recursos que compõem a cenografia urbana - poderiam ser também denominadas elementos, dispositivos, ou, mais simplesmente, peças cenográficas que têm uma presença espacial curta e limitada: esculturas, adornos, móveis, mobiliários, pórticos, palcos e iluminação cênica. Estes recursos são desmontados após o encerramento das atividades, retomando o espaço público sua configuração original, permanecendo “apenas” a experiência vivenciada dos que participaram do evento, “fica a reverberação dos atos, fica o exemplo, a emoção” (OLIVEIRA, 2010, p.227).

Caron (1995, p.86) não faz o uso específico do termo “Cenografia Urbana”¹³, mas apresenta uma definição muito plausível ao recorte conceitual a que essa dissertação se propõe, ao indicar possibilidades de “manifestações cênicas” que se apropriam do espaço público como suporte. O autor corrobora com a ideia de que a cenografia gerada de forma eventual no espaço público se trata de uma produção concebida com o objetivo de criar um ambiente limitado ao tempo e presença da manifestação, e acresce que a cenografia urbana tem como intenção catalisar a atenção do público em relação a um espaço transformado sobre o desenho original da cidade.

O espaço transformado a partir da construção cênica gerada pela cenografia urbana mantém, a princípio, a função do conceito original de compor visualmente o ambiente e “desenvolver um organismo de sensações” (LA CHAPELLE, 2004, 2005, p.11). Para isso, faz uso dos elementos já indicados, aqueles utilizados no teatro, como cores, luzes, volumes, ritmos, texturas e outros. Obviamente, o contexto público exige outro tipo de tratamento para esses recursos, o evento efetivado no espaço da cidade propõe outra escala e, por se tratar de um lugar aberto, demanda a utilização de outros materiais; assim como os edifícios e equipamentos públicos também influenciam na escolha e tratamentos dos elementos que serão trabalhos nessa cenografia.

As novas imagens estabelecidas pela cenografia são compostas também por símbolos que são repletos de aspectos subjetivos e que, além da materialidade

¹³ Caron (1995), em seu texto, faz uso do termo “ambientação cênica” no setor urbano.

imediate compreendida pela visão, exalam vivências, histórias e memórias dos indivíduos. Sendo assim, a cenografia urbana demonstra sua possibilidade de atuar como meio de comunicação e representação¹⁴ cultural no espaço público. La Chapelle (2004, 2005, p.10) diz que um dos papéis da cenografia urbana é justamente responder uma busca por identidade e raízes.

Rodrigues (2008)¹⁵ reitera dizendo que o recurso se apresenta como um dispositivo que, além de retomar memórias culturais, artísticas e afetivas, se mostra eficiente para reinterpretar as noções de espaço, tempo e presença. Esse entendimento indica que a cenografia urbana pode manifestar-se também como instrumento social que tem o poder de “conceber o espaço público como um espaço de socialização” (LA CHAPELLE, 2004, 2005, p.10), ou seja, transformando-o em espaços mais apropriados pela sociedade, envolvendo os brincantes locais, turistas e trabalhadores, isto é, estimulando diversas interações sociais, tornando assim o espaço público cotidiano um espaço vivo, oferecendo novas dinâmicas visuais e espaciais na cidade.

Segundo Mendonça (2007, p.2), as apropriações, mesmo quando adaptadas, indicam criatividade e capacidade de melhor aproveitamento das infraestruturas públicas, podendo assim ser encaradas como fator propício à ampliação da compreensão dos desejos e das necessidades da população e seu respectivo vínculo com o ambiente público, sendo capazes, inclusive, de direcionar futuros projetos desta natureza.

Tal visão relaciona-se com os novos usos criativos mediante à apropriação que diverge da intenção inicial do espaço projetado, e valida-se quando La Chapelle (2004, 2005, p.9) coloca a cenografia urbana como um recurso adequado para enfrentar os desafios impostos pela cidade contemporânea, adaptando-se aos usos do espaço público de nossa época. Ou seja, reafirma a relevância contemporânea de que a

¹⁴ Segundo Chartier (1990, p.112), a representação se manifesta como um instrumento de significação, utilizado por um indivíduo/grupo de indivíduos, no mundo social, “(...) a construção da identidade de cada indivíduo situa-se sempre no cruzamento da representação que ele dá de si mesmo e da credibilidade atribuída ou recusada pelos outros a essa representação.” Essa noção de representação pode ser apreendida também a partir de acepções antigas “quando pretendem compreender o funcionamento da sua sociedade ou definir as operações intelectuais que lhes permitem apreender o mundo”. Para o autor essas noções “visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo (...)”.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/174>>. Acesso em: 07 de fev. de 2017.

Cenografia urbana, mesmo sendo uma intervenção efêmera, pode influir no espaço público de forma perdurável.

Todos esses possíveis efeitos, derivados do uso da cenografia urbana, são facilmente reconhecíveis ao analisarmos seu uso nas atuais configurações dos festejos populares. Esses eventos têm seu curso e desenvolvimento preferencialmente no espaço público, ocupando as ruas e espaços indicados como lugares de eventos, sendo também caracterizados por serem constituídos por tradições e participação popular e por promoverem, geralmente, quebras de regras cotidianas através dos atos lúdicos que os constituem¹⁶.

Tomando como exemplo o Carnaval, festejo mais popular do Brasil, cabe aqui inserir o conceito trazido anteriormente por Caron (1995, p.89), aquele relativo aos eventos compostos por manifestações “em extensão” e em “lugares fixos”, que pode facilmente ser atribuído ao carnaval, visto que no Brasil o festejo se configura abarcando ambas as definições.

Destaca-se também, a partir da observação feita por Rolim Filho (2011, p.2), que o carnaval, assim como outros festejos populares, faz parte do circuito de eventos e festividades culturais realizados nos espaços públicos que são elaborados como forma de celebração patrimonial e contemplam interesses econômicos.

Desta forma, se faz necessário compreender que nos últimos tempos os festejos passaram a ter configurações urbanas seguindo o formato de eventos grandiosos, organizados pelo poder público em parceria com o setor privado, sendo elaborados nos moldes de bens de consumo de massa, assumindo assim novos perfis e maior complexidade, manifestando outras maneiras de produzir e circular a cultura, a política, a economia e a sociabilidade. Segundo Nóbrega, Z. (2012, p.219) esses tipos de eventos, são identificados como:

(...)produtos de investimentos e movimentações financeiras significativas em sua produção, com lucratividade para diferentes setores econômicos (...) interessando a investidores, patrocinadores, governos, cadeia produtiva do turismo, artes e espetáculos, alimentos e bebidas, mídia, entre outros setores. Muitos municípios têm suas grandes festas entre as principais atividades de investimentos locais, especialmente no setor da economia da cultura e do

¹⁶ “Os escritos de Bakhtin (1999), ao contextualizar os escritos literários de François Rabelais, na obra ‘*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*’, demonstram como os festejos populares sempre mostraram um outro lado da sociedade, do homem e das relações humanas, totalmente diferente do mundo oficial (...). No Brasil, desde o período colonial encontramos a flexibilidade política apontada por Bakhtin (1999), em que os eventos festivos atuavam como elemento presente na construção da sociabilidade (...)” (NÓBREGA, Z., 2012, p. 217).

turismo. Como é o caso dos carnavais do Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Olinda (...) entre outras. (Nóbrega, Z., 2012, p.219)

Com a espetacularização presente nas formatações contemporâneas dos festejos populares, o carnaval acabou se tornando um dos eventos nos quais a cenografia urbana se estabeleceu de forma mais notória, se apresentando como uma ferramenta que possibilita uma construção cênica planejada, a fim de alcançar um público múltiplo e por tempo limitado à essa presença integrada no evento. Essa observação sustenta a importância da fantasia e da imagem efetivada no evento, que suscita o imaginário dos espectadores, como bem ressaltou Rolim Filho (2011, p.3). Complementando a percepção relativa à “fantasia”, Shimabukuro (2019, p.49) afirma: “Trazer uma intervenção urbana para o espaço público é uma forma de ‘fantasiar’ a cidade e a própria condição estética do festejo.”

Levando em consideração que os festejos populares contemporâneos, em especial o carnaval, enquanto espetáculos de grande porte, trazem uma forte carga turística, é preciso apreender também a existência do fator econômico envolvido no evento. A cenografia urbana utilizada nesses eventos, além de atuar como linguagem estética e imaginária, também atua como meio utilizado para ações das empresas que patrocinam e promovem o evento.

Além disso, a cenografia urbana ainda engloba a logística de estruturação espacial da festa, determinando limites espaciais. Estruturas efêmeras como pórticos de entrada, palcos, mobiliários e outros, são elementos cenográficos que se estabelecem no espaço delimitando como e até onde o evento se conforma.

Essa pesquisa abordará a Cenografia como uma intervenção urbana temporária, que acresce o espaço imaginário do carnaval, incorporando, como exprimiu Urssi (2006), todo o processo de criação e construção do evento estético-espacial e da imagem cênica do festejo. Dessa maneira, serão considerados os elementos visuais determinados a partir dos referidos por Mantovani (1989): cor, luz, forma, volumes, linhas, peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes, escala, ritmo, textura. Esta compreensão é importante para perceber como os elementos compõem as estruturas efêmeras e crescem a fantasia cenográfica que suscita o imaginário.

É de grande importância, no entanto, atentar para os outros aspectos inerentes à ambiência fantasiosa instituída. A Cenografia Urbana se correlaciona aos aspectos

de representação, como destacou La Chapelle (2004,2005), sendo um meio de comunicação cultural para a sociedade e para a cidade; de sociabilidade, interferindo nas dinâmicas e usos do espaço, estimulando uma apropriação da sociedade, gerando um melhor aproveitamento das infraestruturas públicas, como manifestou Mendonça (2007); físicos e espaciais, na forma como se efetivam, intervêm e delimitam temporalmente o espaço; e, dentro da lógica de espetacularização citada por Nóbrega, Z. (2012, p. 219), os aspectos econômicos, quando a cenografia é utilizada como dispositivos de atratividade turística e de marketing.

2.2 Entendimentos sobre o trabalho do cenógrafo

Tendo em vista que ainda existem algumas lacunas relativas ao processo projetual cenográfico, se faz necessário considerar também a figura do cenógrafo, autor da cenografia urbana, profissional responsável pelos atos de conceituação, criação, detalhamento e acompanhamento da execução do projeto. Para tanto, é preciso inicialmente entender sua formação e, posteriormente, suas funções.

Cohen (2007, p.61) afirma que os cenógrafos atuantes no Brasil possuem formação acadêmica em distintas áreas de criação: Artes Cênicas, Artes Plásticas, Arquitetura e Design, por exemplo, buscando posteriormente alguma especialização em cenografia, ou possuem uma formação não-convencional, através de cursos livres (workshops) ou até de aprendizado prático junto a profissionais já atuantes. A autora lembra que, apesar de existir uma regulamentação do Ministério do Trabalho que diz que a cenografia “é uma atividade que exige legalmente do indivíduo que quer exercer sua prática, a formação no terceiro grau, superior”, há, equivocadamente, uma ideia de que para atuar nesse campo não há a necessidade de uma formação específica, “precisamos lembrar que quando atribuímos a uma atividade o caráter de artístico, abrimos espaço para a possibilidade do autodidatismo (...)” (COHEN, 2007, p.66).

Geralmente, isso acontece, segundo Cohen (2007, p.61), pela escassez de cursos universitários com habilitação específica, por isso também são considerados cenógrafos os profissionais com formação em áreas afins que apresentam em seu currículo disciplinas relativas à cenografia, ou aqueles que fazem cursos de pós-graduação ou cursos livres, que permitem a pesquisa e/ou aperfeiçoamento neste campo. A autora ainda ressalta que, nesse último caso, os profissionais que quiserem ser formalmente reconhecidos como cenógrafos terão que comprovar ao sindicato ou

outro órgão local responsável que já realizaram trabalhos em Cenografia. Apenas dessa forma será possível adquirir a carta de reconhecimento profissional que possibilita o registro junto ao Ministério do Trabalho.

Cabe destacar que o profissional formado em Arquitetura tem o direito imediato de requerer seu registro de cenógrafo, mesmo sem qualquer conhecimento específico, “(...) trazendo à tona a seguinte questão: ele está habilitado para trabalhar com qual área da Cenografia? Neste ponto começam os desdobramentos da função, digamos assim, da Cenografia” (COHEN, 2007, P.62).

A CBO - Classificação Brasileira de Ocupações¹⁷ - norma de classificação numerativa e descritiva das ocupações no mercado de trabalho, é organizada pelo Ministério do Trabalho e traz a profissão de “Cenógrafo”¹⁸, identificada pelo o código numérico 2623¹⁹, compreendendo a família ocupacional que abarca: cenógrafo carnavalesco e festas populares (2623-05), cenógrafo de cinema (2623-10), cenógrafo de eventos (2623-15), cenógrafo de teatro (2623-20), cenógrafo de tv (2623-25), diretor de arte (2623-30).

Além de definir e registrar as possibilidades de áreas de atuação, a publicação elaborada pelo Ministério do Trabalho (2008)²⁰ traz em seu conteúdo informações e características detalhadas sobre a ocupação. A seguir, serão apresentados os conteúdos do texto oficial conforme consta no site do Ministério do Trabalho; iniciando pela *Descrição Sumária* da ocupação, que descreve em que consiste o trabalho do cenógrafo:

Formulam conceito artístico da cenografia, pesquisando a obra artística, seu contexto histórico, perfil das personagens, autor e conteúdo possibilitando a compreensão do texto, dar corpo às palavras no espaço e no tempo e criar ambientes e atmosferas que valorizam e enfatizam a concepção cênica; elaboram projeto cenográfico a partir de estudos preliminares do espaço cênico, viabilidade na utilização de materiais e ajustes com equipes (artística, técnica e de produção) e acompanham sua concretização, coordenando e supervisionando equipes de cenotécnica, produção cenográfica e outras equipes envolvidas na montagem da cenografia; reelaboram projeto

¹⁷ CBO foi instituída pela portaria ministerial nº. 397, de 9 de outubro de 2002. Para ver mais informações sobre a CBO e sobre a ocupação “Cenógrafo”, acessar: <http://www.mtecbo.gov.br/>.

¹⁸ De acordo com Cohen (2007, p.62) a CBO foi inteiramente reeditada no ano de 2002, “atualizando as descrições de todas as ocupações, inclusive da Cenografia, que desde a década de 1970 até aquela data utilizava uma descrição baseada em termos de origem francesa como o décor e, naturalmente reunia equivocadamente cenógrafos e decoradores em um mesmo grupo e conceitos”.

¹⁹ Cada ocupação é registrada por um código numérico individual, ex.: Cenógrafo, 2623. Os títulos correspondentes às áreas de atuação, dentro da família ocupacional, são identificados por esse código + um sub código, ex.: Cenógrafo carnavalesco e festas populares, 2623-05.

²⁰ Disponível em: <<http://www.mtecbo.gov.br/>>. Acesso em: 26 de jun. de 2020.

cenográfico para adaptar cenografia a novos lugares e espaços. (Ministério do trabalho, 2008, n.p.)

Além da descrição sumária, o site traz na aba “Características de Trabalho” informações referentes à *Formação e Experiência / Condições Gerais de Exercício*:

Formação e Experiência: O exercício dessas ocupações requer curso superior completo ou experiência equivalente (cenógrafo carnavalesco e festas populares). o exercício pleno das atividades ocorre após cinco anos (diretor de arte), três a quatro anos para as demais ocupações (exceto cenógrafo carnavalesco). para o cenógrafo carnavalesco sem formação universitária requer-se curso básico profissionalizante de duzentas horas/aula.

Condições Gerais de Exercício: Essa família ocupacional apresenta, além da especificidade teatral, uma evidente expansão de sua inserção na produção cinematográfica, na programação televisiva, shows musicais, espetáculos de dança, festas populares e escolas de samba, sendo muito comum os profissionais trabalharem em várias dessas áreas. predomina o trabalho autônomo ou em pequenas empresas. nas escolas de samba atuam sob contrato de prestação de serviços (autônomo/microempresas); nas emissoras de televisão predomina vínculo com carteira assinada. na execução do trabalho formam equipes, variando o grau de autonomia segundo a ocupação. trabalham em ambientes fechados e em horários irregulares, podendo estar expostos a materiais tóxicos, ruído intenso, altas temperaturas, além de manter-se em posições desconfortáveis por longos períodos e trabalhar sob pressão, levando à situação de estresse. (Ministério do trabalho, 2008, n.p.)

Na aba “Áreas de Atividades” há uma lista com todas as tarefas que cenógrafo deverá cumprir em seu processo projetivo cenográfico. Nessa lista constam, em detalhes, as ações presentes em cada uma das atividades, assim como as competências pessoais necessárias para execução delas. As atividades são:

A – Formular conceito artístico da cenografia²¹;

B - Elaborar projeto cenográfico²²;

C- Elaborar estudo preliminar da cenografia²³;

²¹ A.1- Pesquisar contexto histórico da obra artística; A.2- Pesquisar o autor e seu contexto; A.3- Pesquisar questões correlatas ao tema da obra artística; A.4- Pesquisar iconografia relacionada ao tema; A.5- Analisar perfil da personagem; A.6- Definir conceitos com diretores; A.7- Avaliar as necessidades espaciais da encenação.

²² B.1- Detalhar projeto cenográfico; B.2- Elaborar soluções de cenotécnica; B.3- Executar maquetes da cenografia; B.4- Especificar materiais para cenotécnica e produção; B.5- Indicar equipes de produção cenográfica; B.6- Indicar equipes de cenotécnica; B.7- Orçar mão de obra; B.8- Orçar materiais; B.9- Apresentar projeto cenográfico para as equipes (Artística, técnica, produção); B.10- Elaborar o cronograma da construção e montagem da cenografia.

²³ C.1- Realizar levantamento do espaço destinado ao evento (Medidas, equipamentos, funções e regras); C.2- Planejar áreas de ação cênica; C.3- Elaborar desenhos, ilustrações e perspectivas cena a cena ou quadro a quadro; C.4- Elaborar estudo volumétrico; C.5- Pesquisar resistência e aplicabilidade de materiais cênicos.

- D - Elaborar anteprojeto cenográfico²⁴;
- E - Analisar proposta de trabalho²⁵;
- F- Supervisionar a construção da cenografia²⁶;
- G- Coordenar a montagem da cenografia²⁷;
- H- Afinar cenografia²⁸;
- I- Adaptar cenografia a novos lugares e espaços²⁹;
- Z- Demonstrar competências pessoais³⁰.

Ressalta-se que as informações do documento aqui destacadas contemplam todas as possibilidades de atuações do cenógrafo, ou seja, referem-se de forma generalizada a todas as categorias que foram citadas anteriormente: cenógrafos carnavalescos e de festas populares, de teatro, de cinema, de tevê, diretor de arte, de eventos. O registro das diversas áreas de atuação do profissional, somado às

²⁴ D.1- Definir espaço cênico; D.2- Definir formas, texturas e cores de acordo com conceito artístico; D.3- Definir elementos estruturais da cenografia; D.4- Definir materiais para a construção dos elementos estruturais; D.5- Especificar materiais conforme conceito artístico; D.6- Definir adereços e objetos de cena; D.7- Definir ajustes da cenografia com equipe artística (Diretor, iluminador, figurinista, aderecistas); D.8- Definir ajuste da cenografia com equipe técnica; D.9- Definir ajustes da cenografia com equipe de produção.

²⁵ E.1- Analisar dramaturgicamente textos e roteiros; E.2- Analisar propostas cênicas da direção; E.3- Avaliar planos orçamentários da produção; E.4- Avaliar cronogramas da produção; E.5- Elaborar métodos de trabalho; E.6- Definir processos de trabalho; E.7- Elaborar proposta de honorários; E.8- Estabelecer cláusulas do contrato de trabalho (Quando existir); E.9- Participar de leituras de textos e roteiros com equipes; E.10- Participar de reuniões (Direção e produção); E.11- Participar de ensaios.

²⁶ F.1- Supervisionar o cenotécnico na construção da cenografia; F.2- Supervisionar carpintaria; F.3- Supervisionar equipe de pintura de arte e pintura de liso (sem textura ou artística); F.4- Supervisionar equipe de aderecistas e escultores; F.5- Supervisionar equipe de costura; F.6- Supervisionar equipe de serralheria; F.7- Supervisionar equipe de eletricitas; F.8- Supervisionar equipe de efeitos especiais; F.9- Orientar equipe de produção nos cuidados de embalagem e transporte do cenário; F.10- Supervisionar equipes especiais para projetos específicos.

²⁷ G.1- Coordenar cenotécnico na montagem; G.2- Coordenar equipe de maquinaria de palco na montagem; G.3- Coordenar equipe de montadores de obras em exposições; G.4- Coordenar equipe de contra-regragem na montagem; G.5- Orientar diretor de cena na montagem; G.6- Coordenar equipe de produção cenográfica em estúdio e externa (TV e cinema) na montagem ; G.7- Coordenar equipe de palco, estúdio e externas na montagem.

²⁸ H.1- Ajustar técnica e artisticamente a cenografia; H.2- Ajustar cenografia a partir de ensaios artísticos; H.3- Ajustar cenografia a partir de ensaios técnicos; H.4- Ajustar cenografia a partir do ensaio geral; H.5- Orientar a manutenção do funcionamento da cenografia

²⁹ I.1- Redimensionar projeto cenográfico; I.2- Adaptar a construção da cenografia; I.3- Reelaborar a montagem da cenografia; I.4- Supervisionar afinação da adaptação cenográfica.

³⁰ Z.1 - Dominar linguagem de representação gráfica; Z.2- Dialogar com as equipes técnica, artística e produção; Z.3- Desenvolver percepção visual e espacial; Z.4- Atualizar-se em história da arte e história geral; Z.5- Atualizar-se com publicações técnicas e artísticas; Z.6- Atualizar-se em dramaturgia; Z.7- Atualizar-se tecnicamente; Z.8- Atualizar-se no uso de softwares aplicados a representação gráfica; Z.9- Atualizar-se em pesquisa de materiais; Z.10- Participar de congressos, eventos na área; Z.11- Trabalhar em equipe; Z.12- Participar de entidades de classe.

informações transcritas do documento do Ministério do Trabalho, reforça a ideia que a cenografia de fato se abriu para outros caminhos, abrangendo definições e espaços de atuação que ultrapassam o limite do teatro, abarcando outros tipos de mercado.

No decorrer da pesquisa, as informações retiradas do documento do Ministério do Trabalho aqui apresentadas servirão como base para compreender o papel dos profissionais no desenvolvimento da cenografia urbana. Notoriamente, o documento com suas descrições detalhadas das atividades apresenta uma quantidade considerável de informações, demonstrando de imediato como esse processo é formado por muitas ações. Sendo assim, embora as informações sejam claras e coerentes, será necessário encarar o ofício do cenógrafo através de uma percepção empírica, isto é, tendo consciência que frequentemente nem todas as diretrizes determinadas são alcançadas em sua plenitude.

Além disso, por se tratar de definições gerais da ocupação, há algumas particularidades relativas à cenografia teatral, de tevê, de cinema, que não serão consideradas. Pois, o interesse dessa pesquisa é ligado exclusivamente à categoria do “cenógrafo carnavalesco e festas populares” e “cenógrafo de eventos”.

CAP. 2

**Quando chega a folia querida
O meu sofrer faço esquecer
Pois é bem amarga a vida
Somente a folia é que me traz prazer.**

**Vem Carnaval Divinal
Tua alegria espalhar
Com foliões em geral
Que vivem loucos de saudade
Sempre a te esperar.**

3 VEM CARNAVAL DIVINAL

Carnaval é a manifestação popular e coletiva que colore os dias mais alegres do ano. É a festa das ruas, da praça, do frevo, do maracatu, do samba, do povo. É o retrato da mistura brasileira, de fé, culturas e sons. Evento que suscita a sensualidade e espontaneidade de um país que festeja quase sem limites. Corpos à deriva dos ritmos, expostos e fantasiados, carregados de *glitter* e emoção. É a folia como instrumento religioso, antropológico, histórico, cultural. É o deleite antropofágico, da fome de liberdade, que lambe, traga, engole os dias cotidianos e regurgita um tempo intenso de fervor.

A festa, manifestação do campo da cultura que marca presença em todas as sociedades ao longo da história, deve ser entendida como um fenômeno trans-histórico e transcultural (MIGUEZ, 2012). São elementos fundamentais para compreender a história e cultura de uma sociedade. E quando falamos em Brasil, os festejos populares, suas músicas, seus ritos e símbolos se apresentam como um conveniente aspecto para a compreensão de sua história, do povo e da cultura; e não é à toa que o Brasil é o conhecido como o País do Carnaval.

De modo geral, a origem do Carnaval é complexa e inexata³¹. O termo, oriundo da expressão latina “carne levele”, significa “retirar a carne”, ou seja, “abstenção da carne”. O uso da palavra começou a ser propagado por volta dos séculos XI e XII, estando concatenado a algum tipo de controle relativo aos prazeres mundanos (VERARDI; NOGUEIRA, 2016), indicando a relação do festejo com a igreja.

A “terça-feira Gorda”, que prenuncia o período do qual a igreja Católica suprime o uso da carne, surge com a propagação do cristianismo e por força do seu calendário litúrgico (MAIOR, 2011). De acordo com Nóbrega, T. (2012), o carnaval passa a ser efetivo após o estabelecimento, por parte da Igreja, da data fixa para a

³¹ Sobre a origem do carnaval, Maior (2011, p. 4) diz que existem vários registros das sociedades antigas onde é possível encontrar manifestações que se relacionam com o início e o significado do festejo. Danças, fantasias, músicas, máscaras, símbolos, ligados a cultos mais ou menos religiosos, que, nessas sociedades, caracterizam festivais que, sem deixarem de ser religiosos, são lúdicos e, por vezes, lúbricos. “(...) recorde-se, que festas greco-romanas semelhantes ao Carnaval vamos encontrar muitas delas perdidas no tempo, quase sempre relacionadas com a fecundidade ou com a colheita. Outras, semi-pagãs no seu todo – as comemorações à deusa Isis no Egito e à deusa Herta entre os teutões, as bacanais, as luperciais e as saturnais romanas no seu maior esplendor, os festejos em honra a Dionísio na Grécia, as festas dos inocentes e dos doidos na Idade Média – constituem provas de que eram muito apreciadas na antiguidade clássica e até mesmo pré-clássica, com suas danças, suas licenciosidades, suas máscaras, suas músicas ruidosamente alegres na sua maioria, algumas são características conservadas até hoje” (MAIOR 2011,p. 5).

Quaresma (os 40 dias que antecedem a data da Páscoa³²), sendo assim, só a partir do século XI, “nessa concepção, dá-se ênfase a um determinado período do ano, e não a um determinado tipo de festa”.

Mais à frente, de acordo com Silva (2019, p. 48), tornaram-se famosos os belos carnavais de Nice, Paris, Veneza, Roma, Nápoles, Florença, Colônia e Munique, com suas músicas, desfiles de carros alegóricos, bailes de máscaras, desfiles de mascarados pelas ruas, com as suas críticas e libertinagens. Em outros locais da Europa, como Portugal, Espanha e algumas cidades da França, o carnaval era puramente o entrudo brutal. Se tratava de brincadeiras que tinham como objetivo principal cobrir o outro de água, farinha, polvilho, e outros insumos; “o santo entrudo lisboeta foi sempre fundamental e caracterizadamente porco” (DANTAS, 1909, apud SILVA, 2019, p.48).

O período de Momo, que se caracterizava por ser uma festa artística como na Itália Renascentista, ou “porca”, tal qual o entrudo em Portugal, se configurou principalmente como um tempo de liberdade, excessos e abundâncias, que antecede esse tempo de penitências e abstenções e onde há uma notória subversão dos valores habituais. Consolidado entre o sagrado e o profano, são dias únicos de permissividades que destoam de todos os outros dias do ano, onde “a regra é não ter regra”; quando o povo tem a oportunidade de dar vazão aos desejos socialmente contidos, e assim compensar os próximos 40 dias de jejum que estão por vir.

No Brasil, o carnaval chegou através dos portugueses, e logo se estabeleceu como a grande diversão nessa época do ano. Segundo Maior (2011, p.5), o festejo também era conhecido como entrudo, intróito, introdução, desde 1595, compreendendo os três dias “gordos” que precedem a quarta-feira de cinzas. Em completude, Nóbrega, T. (2012, p.119) afirma que até meados do séc. XIX a festa, assim como em Portugal, consistia em jogar no outro farinha de trigo, polvilho, pó de sapato, vermelhão, fazendo uso também das laranjas de cera e limões-de-cheiro.

³² “A Igreja Católica celebra a Páscoa (Ressurreição de Cristo) acompanhando o calendário judaico que celebrava a libertação da escravidão do Egito para a liberdade da Terra Prometida por Deus a Abraão. De acordo com Aquino (2008, p. 1): ‘(...) o calendário judeu era baseado na Lua, então a data da Páscoa cristã passou a ser móvel no calendário cristão, assim como as demais datas referentes à Páscoa, tanto na Igreja Católica como nas Igrejas Protestantes e Igrejas Ortodoxas.’” (Verardi e Nogueira, 2016, n.p.). Disponível em: < <http://basilio.fundaj.gov.br> > Acesso em: 20 de abr. de 2019.

De acordo com os escritos de Debret³³ (1823), o festejo, que se iniciava no domingo às 5 horas da manhã, despontava com o carnaval popular, constituído pelas alegres manifestações dos negros, que se espalhavam nas ruas com função de abastecerem seus senhores com água e comida, reunindo-se nos mercados ou em torno dos chafarizes das vendas. “Vemo-los aí, cheios de alegria e saúde, mas donos de pouco dinheiro, satisfazerem sua loucura inocente com a água gratuita e o polvilho barato que lhes custa cinco réis” (DEBRET, 1823, apud DOMINGUES, 2016, n.p.).³⁴

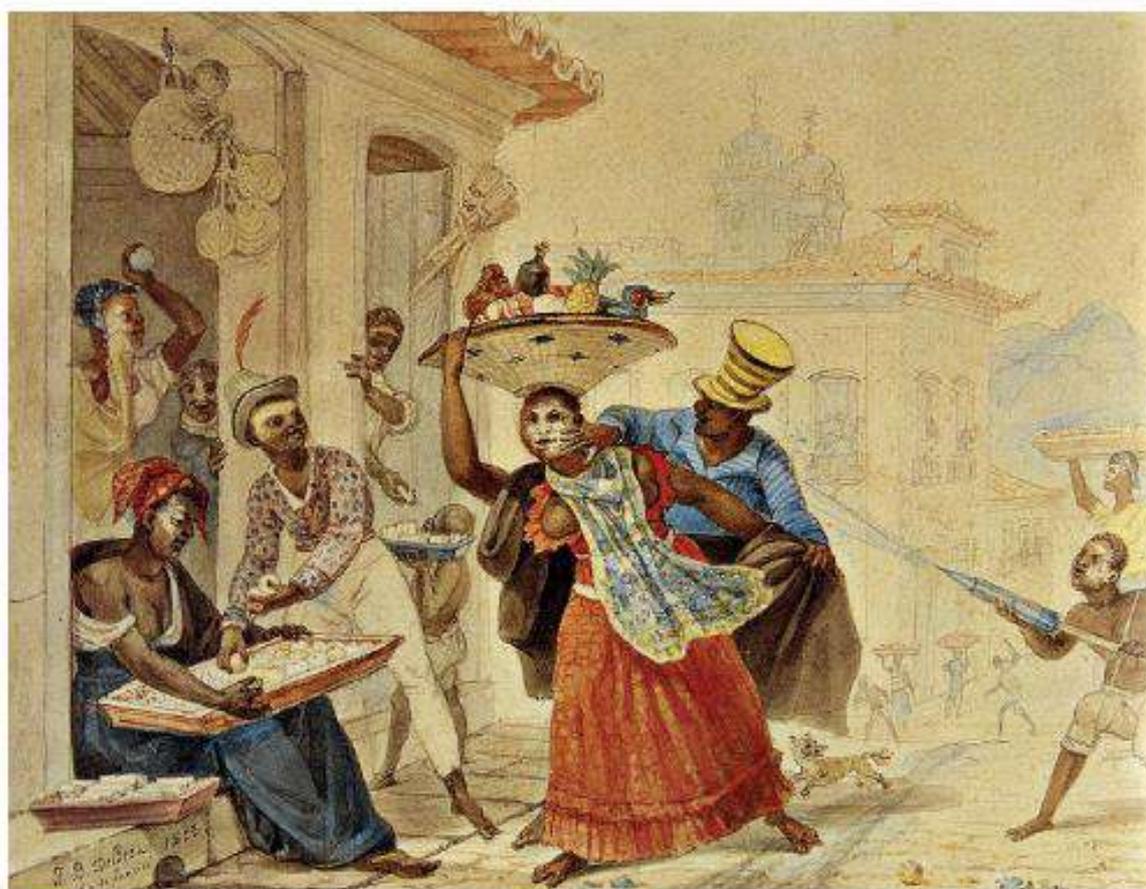


Figura 1 – Carnaval: dia de entrudo. Cromolitografia de Jean Baptiste Debret (18 x 23 cm.). Rio de Janeiro, 1823.
Fonte: Silva, 2019.

³³ “Durante os quinze anos de sua permanência no Brasil (1816 a 1831), o pintor francês Jean-Baptiste Debret registrou cenas da vida cotidiana entre as quais o carnaval no Rio de Janeiro. Em cartas enviadas a Paris e no livro que escreveu mais tarde – Viagem pitoresca e histórica ao Brasil – ilustrado com 220 gravuras em 151 pranchas, fez descrições pormenorizadas sobre os acontecimentos que presenciou” (DOMINGUES, 2016, n.p.).

³⁴ Disponível em: < <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/> Acesso em: 26 de jun. de 2020.

A pintura feita pelo artista em 1823 retrata bem o carnaval popular que acontecia no Brasil nesse Período. Em um de seus textos, Debret descreve detalhadamente os elementos e personagens que compõem essa imagem, narrando uma situação de diversão de alguns escravos, forros e livres, que brincavam o entrudo à porta de uma venda localizada em uma esquina:

A negra sacrifica tudo ao equilíbrio de seu cesto, já repleto de provisões que traz para seus senhores, enquanto o moleque, de seringa de lata na mão, joga um jato de água que a inunda e provoca um último acidente nessa catástrofe carnavalesca. Sentada à porta da venda, uma negra mais velha ainda, vendedora de limões e de polvilho, já enlambuzada, com seu tabuleiro nos joelhos, segura o dinheiro dos limões pagos adiantado, que um negrinho, tatuado voluntariamente com barro amarelo, escolhe, como campeão entusiasta das lutas em perspectivas. Perto deste e da porta pequena da venda, outro negro, orgulhoso da linha vermelha traçada na testa, adquire um pacote de polvilho a um pequeno vendedor de 9 a 10 anos; em cima, uma negra dispõe-se a vingar com um limão o punhado de polvilho que lhe recobre a face e parte do olho; ao lado da mesma porta, outro negro, grotescamente tatuado, está de tocaia. O vendeiro, tendo retirado precipitadamente todos os comestíveis que de costume expõe à sua porta, deixou tão-somente garrafas cobertas de palha trançada, abanadores e vassouras. No fundo do quadro podem-se observar famílias tomadas da loucura do momento, uma vendedora ambulante de limões, negros lutando e um pacífico cidadão escondido atrás de seu guarda-chuva aberto e que circula por entre restos de limões de cera. A ave-maria impõe uma trégua e algumas rondas policiais acabam por implantar a paz. Debret (1823), apud Domingues (2016, n.p.)

Enquanto os negros estavam nas ruas, os brancos brincavam dentro de suas casas senhoriais. “Nessa época os negros costumavam brincar entre si quando os senhores já haviam se recolhido ou pela manhã bem cedo” (VERARDI e NOGUEIRA, 2016, n.p.)³⁵. A autoras complementam dizendo que alguns senhores saíam juntos com escravos às ruas para participar das brincadeiras: “aparentemente estavam em situação de igualdade, porém, seus papéis definiam bem em que posição estavam já que, comumente, os escravos eram os ‘alvos’(...)” (VERARDI e NOGUEIRA, 2016, n.p.).

Essa observação revela que, desde o início do desenvolvimento da festa no Brasil, o conceito de equiparidade social durante o período momesco, defendido por DaMatta³⁶, Maior³⁷ e outros autores, nunca foi efetivamente verídico.

³⁵ Disponível em:< <http://basilio.fundaj.gov.br>> Acesso em: 20 de abr. de 2019.

³⁶ DaMatta (1997, p.147), ressalta que o festejo de Carnaval engendra um momento igualitário, uma subversão das hierarquias.

³⁷ Para Maior (2011) o carnaval é o “(...) período em que, até os nossos dias, pobres e ricos, velhos e moços, homens e mulheres, pretos e brancos, esquecem as diferenças de ordem social e econômica

Araújo (1996), em sua investigação sobre a história do carnaval no Recife, também vai até o período colonial e imperial para compreender como se iniciaram as festas públicas no Brasil (religiosas e civis), demonstrando de que forma acontecia a participação da população na construção desses eventos.

Em seu texto, nota-se que desde esse período já havia uma preocupação com a ornamentação para criação de uma ambiência visualmente festiva nos eventos, isto é, já é possível enxergar primícias de uma cenografia urbana. É possível destacar ainda que nesse período a organização e a ornamentação das festas públicas se encontravam centralizadas nas mãos dos órgãos administrativos, geralmente aos Senados da Câmara das cidades e vilas, sem nenhuma espontaneidade e participação popular criativa. Assim, a construção das arenas e dos cenários ficava sob reponsabilidade dos órgãos civis, contando com algum tipo de ajuda dos mais bem situados na escala socioeconômica do lugar. “Até mesmo a ornamentação da cidade, transformando-lhe o semblante cotidiano e dando-lhe um aspecto alegre e festivo, era deliberação dos poderes públicos constituídos” (ARAÚJO, 1996, p. 56.)

Desde o período colonial, a festa se propagou pelo país, adaptando-se às especificações e contextos de cada lugar, e suas diversas manifestações foram sendo desenvolvidas de diferentes formas variando de acordo com a região onde se efetivou. Essa pluralidade enriqueceu ainda mais a conformação do carnaval no país, contribuindo para garantir a importância do evento para história cultural e o colocando em um lugar de prestígio como o festejo mais popular e encantador do Brasil, onde se manifesta grande parte da identidade cultural brasileira.

DaMatta (1997) e Araújo (1996) corroboram que, até os dias atuais, o carnaval é uma das principais manifestações culturais do país, e contribuem com o entendimento da dimensão do festejo enquanto fator de construção simbólica e identitária da sociedade brasileira. Assim, o evento se caracteriza como um fenômeno que interliga práticas culturais³⁸, políticas e de relações de poder da sociedade.

outras manifestações socioculturais como o futebol, a mulata, a feijoada e o tema da malandragem ou do jeitinho brasileiro fazem parte de um complexo cultural que, a partir de um determinado momento histórico, elegeu o conceito do nacional-popular como sendo aquele capaz de construir a identidade

existentes nos outros dias do ano, para uma dedicação total aos festejos carnavalescos.” (MAIOR, 2011, p.5)

³⁸ “O termo cultura é aqui utilizado para designar o conjunto de crenças, valores, tradições, práticas, visões de mundo, atitudes e comportamentos socialmente partilhados por indivíduos de uma mesma classe e num dado período histórico” (ARAÚJO, 1996. p.37)

cultural, a unidade social e ao mesmo tempo a ideia de legitimidade do estado nacional. (Araújo, 1996).

O carnaval se estabelece também como uma das mais significativas manifestações populares da cultura pernambucana, e a capital Recife se apresenta como recanto de um dos mais relevantes eventos de Carnaval do Brasil, posicionando seu prestígio dentre os outros grandes festejos de momo nacionais, como o Carnaval de Olinda, do Rio de Janeiro e de Salvador.



Figura 2 - O frevo pernambucano: desenho de Manuel Bandeira,
extraído de Anuário de Pernambucano, 1934, Recife, PE.
Fonte: Araújo, 1997.

3.1 Notas sobre o carnaval do Recife

Na atualidade, o Brasil apresenta-se plural e historicamente ligado ao carnaval. De igual modo, o carnaval de Recife é múltiplo e repleto de significados, o festejo e suas manifestações demonstram extrema importância cultural para cidade, e o envolvimento e a participação popular se fazem presentes, impulsionando suas tradições. É no carnaval que a valorização da identidade cultural dos pernambucanos se torna ainda mais expressiva. Suas particularidades são manifestadas em ritmos, danças, músicas, e, sobretudo, em imagens.

Faz-se relevante, neste momento, adicionar a esse contexto a cenografia urbana utilizada no festejo de Carnaval, elemento fundamentalmente responsável pela composição visual da festa, que demonstra sua potencialidade enquanto recurso que participa do processo cultural presente no Carnaval de Recife. Como trouxe La Chapelle (2004, 2005, p.10), a cenografia em questão tem, como um de seus papéis, responder uma busca por identidade e raízes.

Nessa perspectiva, LIMA et al (2013) também desenvolve suas reflexões acerca do aspecto cultural do carnaval utilizando como exemplo outro importante polo carnavalesco pernambucano. Ao falar sobre o Carnaval de Olinda, o autor diz que o evento incorpora à sua identidade uma multiplicidade cultural que se unifica e se traduz na riqueza da cidade, tornando o evento singular, intrínseco em si, conceito que pode ser transferido para o carnaval da cidade do Recife, onde suas complexas estruturas que abrangem o evento trazem os diversos segmentos sociais como elemento do qual se origina e se destina a cultura, proporcionando a sua amplitude artística e social. A relevância da apropriação identitária é ressaltada por Wanderley (2007, p.9, apud Lima et al, 2013, p.6), que diz:

As 'posições' socioculturais firmadas pelos sujeitos no e com o mundo estão relacionadas à apropriação de sua identidade, no reconhecimento de quem ele é e do que são os outros. Essa apropriação significa a afirmação da identidade, que não é algo passado de geração a geração, mas uma necessidade que o sujeito tem de adquiri-la, de tomar posse do seu eu, convivendo com os outros.

Segundo Araújo (1997), a produção dos símbolos de identidade regional surge dos mesmos processos que construíram os "símbolos nacionais" populares. Em Recife, o carnaval enquanto festejo popular fornece aspectos suficientes para construção da identidade pernambucana por si só.

Clubes alegóricos, máscaras avulsos, caninhas verdes e bailes elegantes eram contribuição do branco europeu para a construção do elemento nacional. Os caboclinhos, por sua vez, evocavam os primitivos habitantes da terra. Os maracatus representavam os negros africanos. Os blocos de pau e corda lembravam o Carnaval carioca. Por fim, os clubes pedestres representavam a 'união dos três elementos étnicos e tomaram um caráter puramente pernambucano, com a criação do frevo, que é tipicamente nosso', segundo declarou em discurso, na Assembleia Legislativa do Estado, o senhor Fish, primeiro presidente da Federação Carnavalesca e superintendente da Great Western. O frevo mulato era consagrado símbolo de identidade cultural e proclamado fonte de toda a pernambucanidade. (Araújo,1997, p. 215)

A festa se constitui de diversas manifestações³⁹ reconhecidas e registradas como patrimônios culturais do Brasil⁴⁰; no "Livro de Registro das Formas de Expressão" do Iphan⁴¹ estão presentes: o Frevo, Maracatu Nação, Maracatu de Baque Solto, manifestações que caracterizam o carnaval de Pernambuco e que configura uma importante base cultural do evento. Evidencia-se aqui o Frevo⁴², que além de ser registrado como patrimônio imaterial nacional em 2007, foi reconhecido em 2012 como patrimônio cultural imaterial da Humanidade⁴³.

E o frevo? A receita do frevo, inventado ninguém sabe por quem, é muito simples: um pouco de marcha, de polca e um bocado de dobrado, em compasso binário ou quaternário, trombones de vara, requintas, clarinetas,

³⁹ O Iphan tem sob sua salvaguarda: Frevo, Maracatu Nação, Maracatu de Baque Solto e também as Matrizes do Samba e Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Manifestações que constituem o carnaval nacional, que estão presentes no livro de Registro das Formas de Expressão. Disponível em:< <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/497>> Acesso em: 10 de fev. de 2018.

⁴⁰ Gaspar (2010) nos elucida sobre a questão do patrimônio no Brasil e diz que em 1988, através da Constituição, o patrimônio cultural foi definido como bens de natureza material e imaterial, se referindo à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos. A autora evidencia também o conceito da UNESCO que define o patrimônio imaterial como práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, artefatos e lugares culturais – que as comunidades, grupos e indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural. Disponível em:< http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=808&Itemid=1>. Acesso em: 07 de fev. de 2017.

⁴¹ "As ações de salvaguarda realizadas pelo Instituto em conjunto com as comunidades tradicionais buscam, principalmente, viabilizar a continuidade de integração de seus povos e a transmissão dos saberes e práticas relacionados aos bens culturais. Dessa forma, o registro, além de fundamentar o reconhecimento, também contribui para que haja uma atuação direta desses atores sociais para a formulação de políticas públicas." (IPHAN,2016, n.p.) Disponível em:< <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/497>> Acesso em: 10 de fev. de 2018

⁴² A relevância simbólica do frevo é demonstrada constantemente na cenografia do Carnaval do Recife, os " 100 anos do frevo" foi o tema da cenografia do Carnaval em 2007. Cabe destacar que, mesmo tendo todo ano um projeto cenográfico diferente, homenageando diversas personalidades da cultura pernambucana, o frevo (e também o maracatu), estão sempre representados nas figuras presentes no festejo, demonstrado sua importância simbólica na construção da identidade da cidade e do evento.

⁴³ Livro de Registro das Formas de Expressão (IPHAN) em 2007 e Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Unesco em 2012.

surdos, clarins, saxofone, tubas, taróis. Na frente, com um guarda-sol, o passista, talvez recordando um capoeira, dançando. Aí está o frevo, tradicionalmente pernambucano, tão pernambucano como Joaquim Nabuco ou José Mariano, de ferver, na sua corrutela popular frevê, batizado pelo jornalista recifense Osvaldo da Silva Almeida Lisboa, em 1907 e que imortalizou, na lembrança do povo, Nelson Ferreira, Capiba, Levino Ferreira, Zumba, autênticos campeões do frevo, frevoventania, frevo-coqueiro ou frevo-abafa, com suas raízes ciganas, parente da raspa portuguesa, na opinião de Guerra Peixe. (Maior, 2011, p.11)



Figura 3 – Passista de Frevo.
Fonte: Fundarp 2018.



Figura 4 – Caboclo de lança - Maracatu de Baque Solto.
Fonte: Fundarp 2018.

Araújo (1996) acrescenta que a construção do carnaval de Recife, e do Frevo em particular, foi excepcionalmente longa e complexa, e suas transformações ao decorrer do tempo colocam o evento como um fenômeno essencial na formação

cultural e política do estado de Pernambuco, sendo necessário compreendê-lo através de uma associação à história da formação da sociedade pernambucana, onde as autoridades públicas estiveram continuamente envolvidas, utilizando o festejo como instrumento de mobilização social, política e ideológica.

Assim, mesmo se desenvolvendo sob o conceito de um evento genuinamente espontâneo, relativo a uma ruptura do cotidiano onde a liberdade se manifesta, a história do carnaval do Recife foi marcada por um movimento oscilante de conformação social, com disputas entre as camadas dominantes e as camadas populares, e também pelas intenções oriundas do governo municipal na organização do festejo.

Desse modo, é possível inferir que a formação do carnaval do Recife, bem como no restante do país, passou por diversas alterações. O processo de desenvolvimento do festejo na cidade passou por momentos nos quais a “tolerância, repressão e proibição alternaram-se com incentivos, propostas de substituição, domesticação e, invariavelmente, manipulação simbólica do significado das mesmas” (ARAÚJO,1996), a exemplo do final do século XIX, quando as elites dominantes tentaram substituir o modelo popular do entrudo, transformando o festejo do Recife em um grande espetáculo sob os moldes europeus, demonstrando, mais uma vez, como é inadequada a afirmação feita por DaMatta (1997, p.47), quando afirma que o carnaval propicia um momento de desmanchar os grupos elementares e as hierarquias cotidianas, nivelando as classes sociais em um padrão igualitário.

Essa observação é validada quando Silva (2019, p.58) destaca o artigo “Os nossos devaneios de Carnaval”, publicado em 1844 no Diário de Pernambuco, onde o Padre Carapuiceiro, autor do texto, não poupava críticas sobre as formas de diversões mais populares:

Nada há que tenha tanta força sobre nós como os hábitos ou costumes inveterados. Transmitiram-nos os nossos maiores as folias, extravagâncias e rematadas loucuras do Carnaval; e eis que, ainda hoje no século XIX, nós que aliás tanto nos apavonamos dos progressos das civilizações e das luzes, parece perdermos todo o ciso nos chamados três dias de entrudo. Homens e mulheres andam de mistura, atirando-se reciprocamente água, barro, lama e toda laia de porcaria. Senhoras tão delicadas e divinais, senhoras tão impressionáveis que o mais leve trabalho as cansa e fadiga, nesses dias tornam-se tacantes, de cabelos soltos, e tão furiosas que mais parecem completamente loucas. Não há respeito, há consideração, não há motivo que se atenda: o que se quer é molhar e emporcalhar uns aos outros, para o que muitas vezes é preciso arcarem homens com mulheres, e já podem ser bastante indecência. (Padre Carapuiceiro,1844, apud Silva, 2019, p.58).

No entanto, o carnaval burguês em Recife não obteve o sucesso esperado, a exceção “dos bailes de máscaras nos salões, das críticas jocosas impressas nos jornais e do corso, onde as famílias abastadas divertiam-se atirando confetes, serpentinas e lança-perfumes umas às outras” (ARAÚJO, 1997, p. 206). Isto significa que, apesar das tentativas das elites, ainda no final do século XIX as manifestações carnavalescas mais populares, constituídas por comunidades pobres e categorias de trabalhadores, aumentaram e se consolidaram⁴⁴. Assim, o carnaval popular, de rua e espontâneo, tomou corpo e originou a identidade que o faria reconhecido nacionalmente (ANDRADE, 2016, p.6).

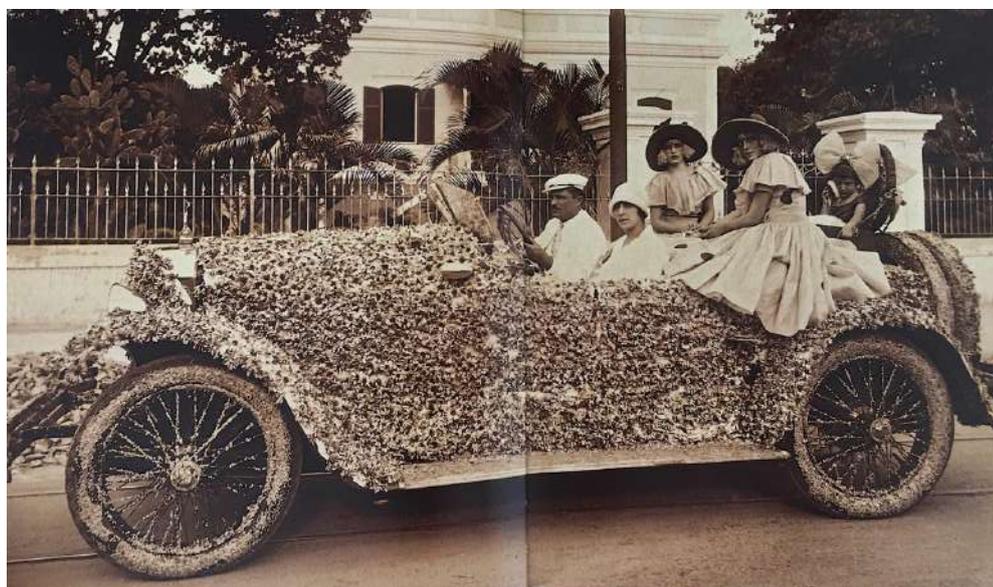


Figura 5 - Carnaval Recife 1924 (Acervo da Família Pessoa de Melo).
Fonte: Lira, 2008.

Considerando que as manifestações carnavalescas populares tiveram seu curso preferencialmente ao ar livre, mesmo que não acontecendo exclusivamente nos espaços abertos, o festejo foi se alinhando cada vez mais com uso e desenvolvimento do espaço público, dando novas conotações às ruas da cidade do Recife e promovendo uma maior apropriação da cidade. “Ruas, praças, pontes e pátios das igrejas, outrora tão desprezados pelos segmentos da elite e da classe média urbana

⁴⁴ Foi durante esse processo que floresceu o Frevo de Rua, que “muito embora seja uma constante em todos os salões durante os dias de Carnaval, foi feito para ser executado a céu aberto. Na rua, como a sua denominação está a exigir” (SILVA, 2018, p.295), se fixando como uma manifestação fundamental para construção da identidade da festa. Destaca-se que desde de 1914 o frevo já estava consolidado como forma específica das camadas populares vivenciarem o carnaval, se tornando desde então o “embrião” do projeto cultural que resultaria no símbolo de identidade coletiva. “Manifestação originada no Carnaval do Recife, nascida entre as camadas populares urbanas, o frevo passou a ser visto como símbolo de identidade cultural para os pernambucanos.” (ARAÚJO, 1996).

emergente, viram alterados seu uso e significado social, sobretudo de 1840 em diante” (ARAÚJO, 1997, p.203).

DaMatta (1997) ao falar sobre a relação do espaço público com carnaval, evidencia o uso das áreas centrais das cidades como local de efetivação do evento. Usando como exemplo o carnaval da cidade do Rio de Janeiro, o autor descreve a dinâmica atípica do centro durante o período momesco:

“O centro comercial da cidade fica fechado ao trânsito, de modo que as pessoas, ligadas ou não às corporações típicas do Carnaval — como os blocos e as escolas de samba — possam ocupá-lo sem problemas. A rua ou avenida, assim é domesticada, já que no mundo diário as ruas do Brasil (...) são áreas mortais, com automóveis trafegando em alta velocidade, como se estivessem dispostos a liquidar as pessoas. No Carnaval, porém, esse centro da cidade, tão nervoso e histérico, surge como se fosse uma praça medieval: totalmente tomado pelo povo que anda substituindo os carros, vendo ou brincando o carnaval. Transforma-se, pois, sob um chamado “esquema carnavalesco”, um centro de decisões impessoais (onde negócios são realizados) num centro de todo tipo de encontros e dramatizações típicas do Carnaval. (DaMatta,1997, p. 111).

No Recife, com as ruas da cidade concretizadas como o novo cenário de efetivação do Carnaval, a maioria das manifestações foi se fixando nos bairros centrais. Assim sendo, Silva (2019) nos afirma que no final do Séc. XIX e início do século XX, a organização das festas carnavalescas que aconteciam nas ruas dos bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista, ficou a cargo das “comissões de moradores”.

Segundo o autor, essas comissões se tratavam dos primeiros grupos de organizadores do carnaval na cidade, eram os responsáveis pela animação, iluminação, limpeza das fachadas dos prédios e “decoreção” das ruas no período festivo. Bandeirolas e arcos compunham a ornamentação dos bairros; o coreto era instalado especialmente para receber as bandas de música, civis e militares, que faziam a animação da festa e acompanhavam os foliões nos desfiles dos clubes de alegorias e críticas, clubes pedestres, junto aos maracatus, caboclinhos, bumba meu boi, grupos de mascarados. Silva (2019) destaca um noticiário do Diário de Pernambuco em 15 de fevereiro de 1885, domingo de carnaval, com um pronunciamento de uma das comissões carnavalescas da época:

Carnaval da Rua da imperatriz – A Comissão Carnavalesca da Rua da Imperatriz, encarregada de orná-la neste três dias de carnaval, pede desculpas pelo trabalho imperfeito que apresenta, declarando que não haverá música por falta de verba, pois só conseguiu este ano angariar a insignificante

quantia de 230\$000, quando nos anos anteriores a subscrição promovida entre os moradores elevava-se a setecentos e tantos mil réis. A comissão desejosa de ser agradável ao *high life* da formosa rua da Veneza Americana, não poupou esforços para, com aquela diminuta quantia, cumprir o seu dever, decorando a mesma rua com a elegância e modéstia exigíveis em casos tais. A comissão porém espera, entretanto, que o sexo gentil da mesma rua preencherá o enorme claro por ela deixado, não só quanto a ornamentação como relativamente à música, pois que não lhes faltam graça, flores, pianos e afinadíssimas gargantas. (A Comissão, 1885, apud Silva, 2019, p.75)

De modo geral, dentro da bibliografia sobre a história e construção do carnaval de Recife, as poucas passagens relativas à ambiência do festejo não fazem uso do termo “cenografia”. As palavras “decoração” ou “ornamentação” são as expressões usadas para falar sobre assuntos relativos ao tema. Entretanto, vale lembrar que Mantovani (1989) ressaltou a diferença entre os termos, colocando a cenografia como um elemento que além de trazer embelezamento, parte de intenções mais abrangentes, tantos estruturais quanto representativas.

Para compreender a conformação dessa cenografia, se faz importante entender a história da organização do Carnaval. Desse modo, retoma-se a fala de Araújo (1996) que confirma que as autoridades públicas sempre estiveram envolvidas na organização do festejo. As intenções oriundas da atuação do governo municipal na organização do festejo ficaram mais evidentes ao longo do século XX, quando, segundo Guillen (2018, p.31), o carnaval do Recife sofreu diversas e complexas transformações.

A autora salienta que parte dessas transformações ocorreu devido à diversidade de manifestações presentes no festejo, que resultaram em diferentes usos da cidade no período momesco, denotando muitos conflitos e tensões sociais e culturais. “Há períodos em que o frevo está em alta, outros em que predominam as escolas de samba; momentos em que o Carnaval de rua é celebrado, outros em que os grandes bailes e carnavais patrocinados pelos clubes se sobressaem” (GUILLEN, 2018, p.31).

É importante destacar que até 1930 as mudanças e conflitos indicados por Guillen (2018) não eram tão expressivos. De acordo com Silva (2019), foi a partir dessa década que os conflitos, principalmente entre clubes carnavalescos, tornaram-se uma preocupação para as autoridades governamentais e para a população. Diante disso, é despertada uma busca, por parte do governo municipal, de normatizar o Carnaval do Recife e, mais uma vez, instituir controle do espaço público através de

regras de conduta e percursos definidos pelas ruas da cidade. Assim, começaram a surgir diversas entidades que passaram a assumir, junto à prefeitura, a organização do festejo; por conseguinte, as transformações no carnaval passaram a ser mais perceptíveis.

Em 1934, um grupo de executivos, “alheios ao carnaval de rua do Recife, atendendo a sugestão do jornalista Mário Mello (1884 — 1959), iniciaram os contatos para a fundação de uma sociedade civil que viesse aglutinar todas as agremiações carnavalescas(...)”⁴⁵(SILVA, 2019, p.451). Nasce a *Federação Carnavalesca de Pernambuco* – FECAPE, apresentando-se como a entidade responsável por parte da organização da festa, tendo como principal intuito coordenar e alinhar o andamento do festejo a fim de alcançar os seguintes objetivos:

I — Procurar a harmonia entre os clubes filiados; II — Distribuir auxílio equitativo, cada ano, aos clubes que tomarem parte no Carnaval; III — Dar prêmios aos clubes carnavalescos; IV — Desenvolver o turismo; V — Moldar o Carnaval no sentido do tradicionalismo histórico e educacional (...); VI — Colaborar com os poderes públicos para a regulamentação e boa distribuição do tráfego, a fim de que não haja prejuízo do frevo (...); VII — Organizar comissões para propaganda do Carnaval de Pernambuco nas cidades do interior e estados vizinhos, bem como por intermédio da rádio e da cinematografia. (Mello, 1935, apud Silva, 2019, p.454)

⁴⁵ “No escritório do engenheiro J. Pinheiro, da Pernambuco Tramways, empresa concessionária de distribuição de energia elétrica e do sistema de bondes do Recife, estiveram reunidos o diretor daquela companhia, J. P. Fish, o superintendente da The Great Western do Brazil Railway, Arlindo Luz, além dos Sr. Camucé Granja e, como não poderia deixar de ser, do jornalista Mário Mello, com o objetivo de traçar as bases de fundação do que veio a ser a Federação Carnavalesca Pernambucana” (SILVA, 2019, p.451).



Figura 6 - Baile de Carnaval Clube Internacional do Recife, 1927. Fonte: Recife antigamente, 2020⁴⁶.

Figura 7 - XX Foliões Carnaval na Rua nova, centro da cidade, 1944. Fonte: JCOnline, 2020.

Figura 8 - Carnaval do Centro do Recife, Pierre Verger. Praça da Independência, 1947. Fonte: Recife antigamente, 2020.

Figura 9 - Bloco de Papagaios, Rua Nova, 1953. Fonte: JCOnline, 2020

Figura 10 - Passista no Carnaval, 1958. Foto: Mario de Carvalho – JCOnline, 2020.

Figura 11 - Troça Amante das Flores. Praça da Independência, 1961. Fonte: JCOnline, 2020.

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/recantigo>>. Acesso em: 2 de mar. 2020.

Em 1955, após a Federação Carnavalesca começar a sofrer rígidas críticas, o então prefeito Djair Brindeiro sancionou a Lei nº 3346⁴⁷, que tinha como por objetivo promover um Carnaval dentro dos modelos tradicionais, preservando, sobretudo: os clubes de frevo; os maracatus, em sua forma primitiva, e os clubes de caboclinhos. Foi criada a *Comissão Organizadora do Carnaval* através do *Departamento de Documentação e Cultura*, a qual passa exercer controle financeiro da festa, referente aos recursos para agremiações e comissões de rua, também ficou responsável por normatizar as apresentações públicas nas ruas da cidade, assim como as normas do concurso instituído.

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por fortes debates acerca da organização do Carnaval “principalmente em torno do concurso, da existência de uma passarela por onde as agremiações deveriam desfilarem, e da presença das escolas de samba no Carnaval, consideradas intrusas no reinado de momo em Pernambuco” (GUILLEN; SILVA, 2018, p.16). Essa divergência se acentuou nos anos 1960 quando as arquibancadas foram se consolidando como modelo de organização do Carnaval, e a passarela passou a dominar em meio a uma disputa de duas concepções de festa momesca: o Carnaval participação e o Carnaval espetáculo (LIMA, 2018, p.226). Sobre o “carnaval espetáculo”, Silva (2019 p.587) tece uma crítica alertando que esse modelo “veio em detrimento do verdadeiro Carnaval Participação, louvado por Luís da Câmara Cascudo, provocando uma verdadeira inflação de escolas de samba, em detrimento dos clubes de frevo, blocos, caboclinhos e maracatus.”

⁴⁷ Lei Nº 3.346, de 7 de junho de 1955. Destacamos que a Lei Nº 9.355, sancionada em 11 de dezembro de 1964, manteve, em geral, as mesmas diretrizes. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>> Acesso em: 10 de fev. de 2019.



Figura 12 - Cenografia carnaval, 1960 - Corsos na Av. Guararapes (Arquivo/DP).
Fonte: Recife Antigamente,2019.



Figura 13 - Pandeiros(A) e fitas (B), detalhes da cenografia. Praça do Diário.
Carnaval de Recife, 1961.
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco, 2019.

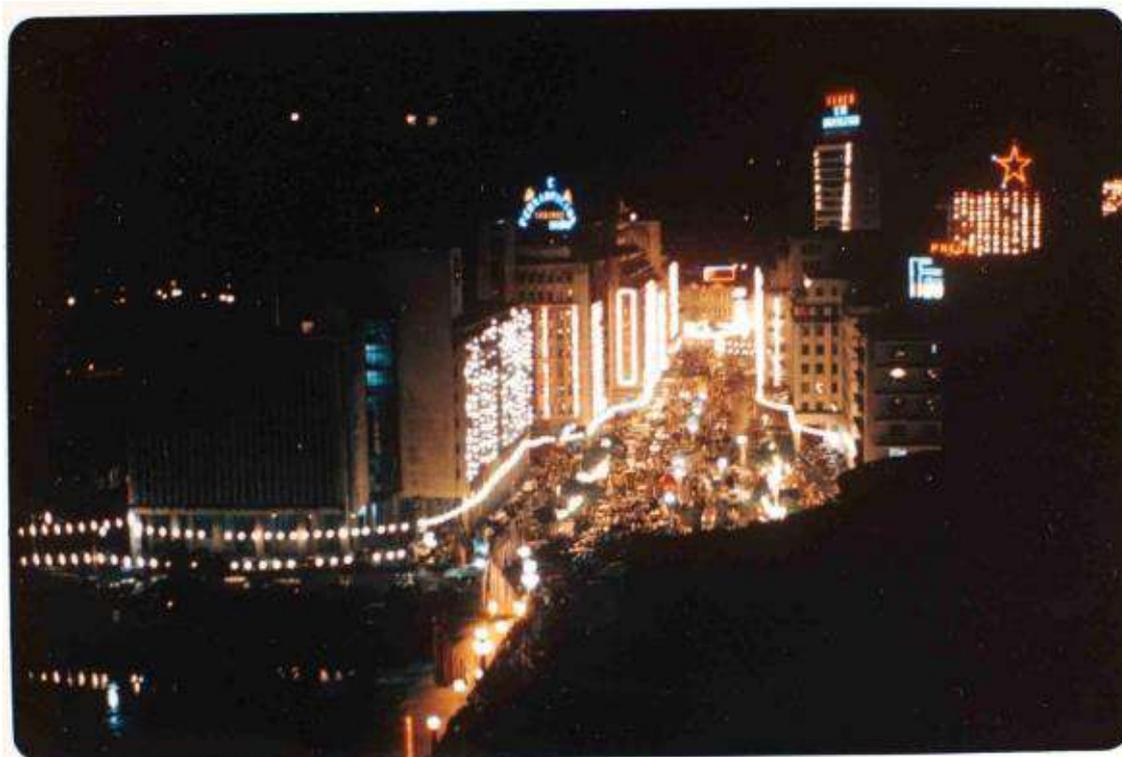


Figura 14 - Vista aérea do desfile de blocos na Av. Guararapes. Carnaval de Recife, 1963.
Fonte: Katarina Real/Villa Digital Fundaj, 2018.

Nesse momento, cabe destacar os registros fotográficos do carnaval dessa década que mostram parcialmente o uso da cenografia elaborada pela prefeitura nos bairros centrais do Recife. Verifica-se, na figura 12, registro do desfile do curso em 1960, os grandes totens temáticos que foram dispostos na Avenida Guararapes. Na figura 13 é possível observar o uso de bandeirolas coloridas e móveis⁴⁸, em forma de pandeiro, na Praça do Diário. Já a figura 14 mostra uma vista aérea noturna da Avenida Guararapes, durante o desfile de blocos em 1963, revelando que a iluminação já era um elemento fortemente utilizado; além da iluminação fixa presente nas fachadas e letreiros do edifício, a prefeitura adicionava ao espaço outros elementos luminosos temporários, gerando mais aprazia e dramaticidade à ambiência carnavalesca. Evidencia-se o uso das *gambiaras de luzes*⁴⁹, elemento de iluminação presente nas três imagens apresentadas acima, utilizado na cenografia até os dias atuais.

⁴⁸ Estruturas artísticas dotadas de movimento - o termo, de origem latina, remete à ideia de "móvil", "movimento". Nesse caso, se tratam das esculturas cenográficas executadas em materiais leves, presas e suspensas no espaço por meio de fios.

⁴⁹ Gambiarra de luz consiste em um varal com lâmpadas, comumente utilizado como elemento de iluminação com efeito cenográfico em eventos ao ar livre.

Retornando o esclarecimento sobre a atuação do governo municipal na organização do festejo, evidencia-se que na década de 1970 houve um estreitamento ainda mais significativo da Prefeitura com a organização da festa, momento no qual o carnaval se solidifica como um instrumento de políticas públicas para do turismo. Destaca-se a lei Nº 10.537⁵⁰, promulgada em 1972, que transferia a responsabilidade de organização da festa para a *Comissão Promotora do Carnaval - CPC*, vinculada a Empresa Metropolitana de Turismo - EMETUR. Segundo Silva (2019, p. 589) a comissão em nada inovou na sua missão de organizar a festa “veio incidir nos mesmos erros do passado (...) continuou a ser uma imitação subcarioca, valorizando o “espetáculo” em detrimento da participação coletiva.”.

Nesse momento, crescia a discussão sobre a espetacularização do carnaval do Recife. A identidade cultural do estado aparecia como foco dos conflitos, existia uma preocupação sobre o enfraquecimento da identidade pernambucana perante as mudanças que o carnaval estava vivenciando, “principalmente diante de uma incipiente indústria cultural que parecia massificar práticas de costumes” (GUILLEN; SILVA, 2018, p.18).

Diante disso, em 1979, é criada a *Fundação de Cultura Cidade do Recife*, estabelecida através da Lei 13.535, com a finalidade de induzir atividades culturais, focando na cultura popular, a fim de “preservar o universo cultural e a memória Nacional, nos limites da Cidade do Recife; despertar na comunidade o gosto e o amor por sua própria cultura, através de eventos culturais e programas de participação comunitária”, esclarece o Art. 2º da Lei (Recife, 1979, n.p.)⁵¹. A fundação passou a ser encarregada pela organização do Carnaval, e Leonardo Dantas, enquanto presidente, instituiu o “Carnaval participação”, objetivando um resgate da folia tradicional. O modelo proibia o uso das arquibancadas e a determinava de que as agremiações desfilariam pelas ruas da cidade sem cordões de isolamento ou passarelas, “as arquibancadas e a passarela, juntamente com o chamado ‘Carnaval espetáculo’, foram objeto de combate por parte dos ‘tradicionalistas’, que viam no samba o maior perigo ao ‘legítimo Carnaval pernambucano’ ” (LIMA, 2018, p.231).

⁵⁰ A lei Nº 10.537, de 14 de setembro de 1972, dispõe que a programação, patrocínio e promoção do festejo passaria a ser responsabilidade da EMETUR. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>> Acesso em: 10 de fev. de 2019.

⁵¹ Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>> Acesso em: 10 de fev. de 2019.

Nesse formato de festa, os súditos de momo deveriam brincar alegremente, sem separação entre público brincante e espectador. As agremiações carnavalescas deveriam se apresentar como “arrastões” que saíam dos bairros periféricos, dirigindo-se ao centro do Recife, arrastando milhares de foliões até a apresentação diante da comissão julgadora. Foi nesse momento que surgiu a Frevioca, concursos de passo e estandarte, e que o Clube de Máscaras “O Galo da Madrugada” começou a atrair milhares de foliões para suas apresentações. De acordo com Leonardo Dantas, o “Carnaval participação” demonstrou “aos descrentes e fracos de espírito que a *Capital do Frevo* não carece de imitações e, muito menos, de importações outras. Os ritmos criados pelo seu povo são o suficiente para a sua animação (...). (Guillen; Silva, 2018, p.19).

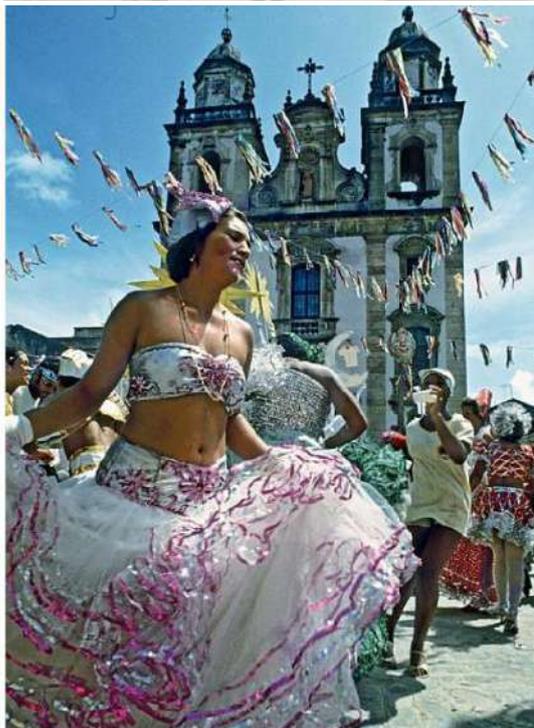


Figura 15 - Almas penadas⁵², Rua da Concordia São José, 1978. Fonte: Galo da Madrugada, 2020⁵³.

Figura 16 - Frevioca, Praça da Independência, 1980. Fonte: Silva, 2019.

Figura 17 - Carnaval no Pátio de São Pedro, 1980. Fonte: Silva, 2019.

Figura 18 - Cabeções no Pátio de São Pedro, 1983. Fonte: Silva, 2019.

Figura 19 - Galo da Madrugada, 1996. Fonte: Diário de Pernambuco, 2015.

⁵² Em 4 de fevereiro de 1978, cerca de 75 pessoas fantasiadas de almas penadas percorreram as ruas do bairro de São José, área central do Recife. Nascia assim o Clube das Máscaras o Galo da Madrugada.

⁵³ Disponível em: <www.galodamadrugada.com.br>. Acesso em: 12 de mar. 2020.

As fotos ilustram alguns dos momentos da história do carnaval do Recife no século XX. Através desses registros, é possível solidificar a ideia de que, apesar de dos eventos carnavalescos em outros pontos da cidade, era nas ruas dos bairros centrais onde aconteciam as manifestações carnavalescas mais significativas da cidade, logo, foram nesses espaços que a cenografia se desenvolveu a ponto de propiciar a ambiência carnavalesca do festejo. Assim, os bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista foram sempre considerados o núcleo das atividades carnavalescas no Recife, diferentemente do Bairro do Recife, que até o início dos anos 1990 não abrigava nenhuma tradição carnavalesca.

3.2 O Bairro do Recife está em festa: a revitalização do bairro e seu carnaval de 1990 a 2000

“Recife, Recife
Ouço ao longe você me chamar
Recife, me espera
Que outros blocos também vão chegar
Sou um poeta que chora
Ao ver o teu renascer
Ilusões de outrora Verdades de agora
Jamais vamos deixar você morrer

Trouxe comigo Banhistas
Saudade também vai cantar
Dessa vez Lilly só vai tocar
A sua flauta pra não mais parar

Madre de Deus toque os sinos!
Abre tuas portas Gambrinus!
Que os blocos do Recife querem entrar.”

(Fernando Azevedo)⁵⁴

O Bairro do Recife, assim como o restante da cidade, passou por momentos de grande fervor, mas também por períodos de decadência⁵⁵. Guillen (2018) diz que foi entre os anos de 1970 e 1980 que os edifícios estabelecidos no bairro no início do

⁵⁴ Composto por Fernando Azevedo no início dos anos de 1990, o frevo de bloco “Recife Antigo” nasceu como homenagem ao momento de transformação cultural do Bairro.

⁵⁵ Esse período de decadência, segundo Guillen (2018), aconteceu “seja porque outras reformas urbanas deslocaram o centro comercial e de serviços governamentais para o Bairro de Santo Antônio, seja devido ao declínio econômico do porto do Recife.” (GUILLEN, p.25, 2018).

século assumiram novas funções: os prédios que antes eram constituídos por escritórios comerciais se transformaram em pensões para marinheiros, prostitutas e trabalhadores portuários, ou seja, toda área que correspondia ao centro histórico do bairro foi sendo alterada gradativamente⁵⁶, bem como sua dinâmica. Assim, o Bairro do Recife entrou em um rápido processo de degradação ambiental, passando a ser visto como uma “periferia” da cidade (LACERDA, 2007, p. 624). Diante disso, intensificou-se o debate sobre a necessidade de intervir no Bairro do Recife, reabilitando-o e revitalizando-o, com ações que resgatassem o *status* de outrora.

Em 1987, a Prefeitura da Cidade do Recife iniciou a elaboração do Plano de Reabilitação do Bairro do Recife, concluído em 1988, quando se iniciaram as ações. Pontual (2007) detalha que o plano trazia como justificativa o discurso de detenção do processo de perda populacional e a degradação física da área, com seus princípios teóricos referentes à reabilitação das estruturas históricas e à promoção social⁵⁷. Tratava-se de um plano de intervenção⁵⁸ que tinha como finalidade a conservação dos bens patrimoniais e a manutenção da comunidade pobre residente no bairro⁵⁹.

Em 1991, a Prefeitura da Cidade do Recife iniciou outra proposta, o Plano de Revitalização do Bairro do Recife. Concluído em 1992, o Plano foi implementado em 1993, dando início às ações e diretrizes nele propostas. Segundo Guillen (2018, p.27) o plano tinha como ponto de partida o processo de recuperação da imagem da cidade e sua requalificação turística⁶⁰, resultante da valorização e novos usos econômicos do patrimônio histórico cultural do bairro, objetivando a reativação dos fluxos de

⁵⁶ Guillen (2018, p.26) comenta que essa nova dinâmica consistia em: durante o dia os comerciários, funcionários de escritórios e trabalhadores do porto ocupavam as ruas; durante a noite os bares eram o ponto de encontro de boêmios da cidade, e as ruas se transformavam em ponto de prostituição.

⁵⁷ Foi nesse contexto que o Escritório Técnico do Bairro do Recife foi criado, para implementar essas propostas, coordenando e fiscalizando as ações implantadas sobre os espaços privados e públicos.

⁵⁸ “O caráter social e de intervenção pública, seguindo o modelo aplicado em Bolonha e as diretrizes da Carta de Lisboa, parece atender aos interesses de todos. Porém há que notar a adoção de uma outra prática, relativa a uma intervenção no espaço privado, iniciando modos de agir segundo parceria público-privado” (PONTUAL, 2007, n.p.). Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-752.htm>>. Acesso em: 12 de mar. 2020.

⁵⁹ As ações eram direcionadas aos habitantes da Favela do Rato, os empregados do porto e as prostitutas, as propostas tinham como objetivo restaurar a memória desses habitantes, integrando-os aos processos de elaboração dos projetos de intervenção. A participação dos moradores do bairro asseguraria a permanência do antigo com o novo e o alcance social das intervenções. Já os proprietários de imóveis, os dirigentes portuários, os agentes financeiros e a igreja, seriam contemplados com incentivos à recuperação das edificações, através da pintura das fachadas dos sobrados. A pintura dessas fachadas aconteceria a partir da formação de parcerias entre o poder municipal e a iniciativa privada (PONTUAL, 2007).

⁶⁰ Pontual (2007) destaca que as idéias básicas presentes neste plano foram baseadas em experiências norte-americanas e européias, especialmente as de Boston, Baltimore e São Francisco, nos EUA; Londres e Glasgow, na Grã-Bretanha; Barcelona, na Espanha e Lisboa, em Portugal.

investimentos para a economia local. Nitidamente, o plano priorizava a dimensão econômica⁶¹, pois deixava claro que tinha como finalidade transformar o espaço público em um empreendimento econômico, a partir dos procedimentos de reapropriação cultural, simbólica e patrimonial do bairro, bem como a recriação de sentidos derivados da implementação de novos usos, referentes aos serviços de cultura e lazer.

Desse modo, a partir dos planos, o Bairro do Recife começava a ser ressignificado, a imagem de “periferia” passaria a ser substituída pela imagem de um local cultural e de diversão, atraindo assim pessoas para desfrutar desses espaços, convertendo-o em um centro de atração turística no âmbito local, nacional e internacional. É nessa conjuntura que as políticas públicas se encontraram com a cultura popular e, especificamente, com o Carnaval.

É sabido que a cultura popular de Pernambuco é diversa e rica, múltipla em expressões e manifestações, mas é importante ressaltar que foi no Carnaval que grande parte dessas manifestações encontrou um espaço para se desenvolver. A efetivação das manifestações culturais no Bairro do Recife concedeu mais relevância ao espaço enquanto local de turismo, lazer e consumo, passando a exercer um papel essencial para a requalificação do bairro. Para Guillen (2018, p.18), em tal caso, havia uma intrínseca relação entre espetacularização e transformação de manifestações culturais em mercadoria para consumo.

Cabe lembrar que até o início da década de 1990 o Bairro do Recife não era um espaço que abrigava a tradição carnavalesca. Nessa época, o carnaval tradicional estava bem estabelecido nos bairros de São José, Santo Antônio, Santo Amaro, Boa Vista e arredores, onde as agremiações pedestres tomavam conta das ruas e o desfile do Galo da Madrugada ascendia no sábado de Zé Pereira. Ao mesmo tempo, nos anos 90, com o apoio e incentivo da Prefeitura da Cidade do Recife e de seus patrocinadores, o carnaval que se efetivava na orla de Boa Viagem despontava, se estabelecendo como um outro importante polo de folia no carnaval da cidade. O

⁶¹ Esse enfoque se afirmava diante da relevância dos investimentos públicos e privados, motivador de novos segmentos do mercado para atrair capital e gerar ainda mais investimentos, imobiliários e, especialmente, os ligados às atividades de entretenimento turístico. De acordo com Pontual (2007, n.p.) a atração de investimentos imobiliários foi uma das principais ações para substituir a imagem de periferia central, “tornar o Bairro atrativo ao investidor imobiliário seria possível mediante priorização de ‘projetos estruturadores’ e permissão de densificação construtiva”. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-752.htm>>. Acesso em: 12 de mar. 2020.

evento seguia o “modelo baiano” de festejar, com trios elétricos, axé e abadás⁶². As influências dos festejos baianos chegaram até Pernambuco, ganhando espaço antes e durante o Carnaval, em detrimento das tradições locais (SILVA, 2019, p.589).



Figura 20 – Carnaval Boa Viagem, década de 1990.
Fonte: Autor Desconhecido.

Ainda no início desse período, apesar de ser no carnaval de Boa Viagem e nos outros bairros do centro que se concentravam as maiores manifestações e maior público, já principiava uma gradativa movimentação do carnaval da cidade para o Bairro do Recife, antecedendo, inclusive, o Plano de Revitalização do Bairro.

Foi no carnaval de 1992 que aconteceu a primeira reunião dos “blocos autônomos do carnaval”, e o ponto de encontro foi o Bar Gambrinus, que funcionava no térreo do edifício Chantecler, localizado na Avenida Marquês de Olinda, Bairro do Recife. Organizado pelos amigos Zoca Madureira, Murilo Medeiros e Gérson Victor, a reunião intitulada de “Encontro dos Blocos” deu um novo sentido ao “bar mais antigo do Recife” e, durante as segundas de carnaval, o Bairro do Recife passou a ser frequentado por diversos blocos, a começar pelo Bloco Nem Sempre Lily Toca Flauta. (SILVA, 2019, p. 636).

⁶² Os eventos marcavam a semana pré-carnavalesca da cidade. Um principais prévias do Recife no fim dos anos 1990 era o Bloco Parceria, patrocinado pela empresa proprietária do Jornal do Commercio. (ANDRADE, 2016)



Figura 21 - Bar Gambrinus, ed. Chanteclair, 1995.
Fonte: Recife Antigamente, 2018.

Nos anos seguintes, o Encontro de Blocos foi ganhando força, atraindo diversas outras agremiações do carnaval independente do Recife. Segundo Silva (2019, p.640), os blocos continuaram com seu tradicional passeio pelas ruas da Boa Vista e Santo Antônio, mas em seguida atravessavam a Ponte Maurício de Nassau, em direção à Marquês de Olinda, ao encontro dos demais foliões e blocos para a grande confraternização no Bar Gambrinus. O autor relembra um artigo publicado em fevereiro de 2015, na edição do Diário de Pernambuco, onde o médico e compositor Fernando Azevedo recordava esse momento de reapropriação do Bairro do Recife:

O Recife Antigo, antes conhecido como Bairro do Recife, era um deserto, um espaço abandonado e perigoso. Comércio e alguns bancos de dia e fantasmas à noite. (...) O Gambrinus resistiu heroicamente, e foi lá que tudo começou por ideia de Gerson e Murilo do Nem Sempre Lili Toca Flauta. A convite deles, todos os amantes do carnaval lírico de blocos, compositores etc. se reuniram numa segunda-feira de carnaval à tarde. Violão e cantoria acústica dentro do bar e o meu xará Fernando [Pereira], dono do Gambrinus, vibrando e facilitando tudo. Foi um sucesso. No outro ano já havia mesas na calçada e o público aumentava. (Azevedo, 2015 apud Silva, 2019)

Não demorou muito para que Carnaval do Bairro do Recife prosperasse. O evento foi alcançando, gradativamente, uma adesão de público nunca esperada pelo pequeno grupo de organizadores. Ano após ano, o número de brincantes que buscavam as puras tradições carnavalescas pernambucanas só crescia.

O Encontro de Blocos se tornou então o motivador da impulsão do Bairro do Recife enquanto espaço de eventos, conferindo-lhe centralidade. Assim, no terceiro

ano de evento, Cadoca⁶³, secretário de Desenvolvimento Econômico, Turismo e Esportes no governo de Jarbas Vasconcelos, percebeu o potencial desse novo movimento carnavalesco no Bairro e, junto à Prefeitura Municipal, passou a intervir no evento. Nesse ano, a prefeitura montou uma pequena estrutura de palco e som em frente ao Gambrinus; o som acústico, que não era mais suficiente, foi substituído pelo show de Egildo da Flauta⁶⁴, que fez a animação do evento.

A partir daí a Prefeitura instituiu o Encontro de Blocos na segunda-feira de Carnaval e continuou a investir na construção dos pequenos palcos, passando a contribuir financeiramente para que as agremiações carnavalescas desfilassem pelo bairro durante o período de momo. Logo depois, como os outros dias permaneciam sem agitação, surgiu a ideia de criar, no domingo, o Encontro de Maracatus “e aí não houve mais quem segurasse, pois o povo queria mais” (Azevedo, 2015 apud Silva, 2019).

As ações da prefeitura motivaram o aumento da migração dos foliões para o bairro. Progressivamente, acontecia a transferência do epicentro da festa de Boa Viagem para o Bairro do Recife. Segundo Guillen (2018, p.33), esse deslocamento atendia a diversos interesses, a começar pelo dos moradores da orla, que se sentiam incomodados com festa que “perturbava” um dos locais mais “nobres” e caros da cidade. No entanto, o carnaval que se efetivava no Bairro de Recife beneficiava principalmente os planos da prefeitura municipal, que naquele momento buscava, estrategicamente, legitimidade para o plano de revitalização do bairro (GUILLEN, p.32, 2018).

Simultaneamente aos primeiros investimentos aplicados no carnaval do Bairro do Recife, a prefeitura deu início a uma das propostas previstas no plano de requalificação, a reforma da Rua do Bom Jesus (fig. 22), que consistia na criação de um centro de animação cultural, lazer e comércio, efetivando assim a primeira ação do plano de revitalização do bairro⁶⁵.

⁶³ Carlos Eduardo Cintra da Costa Pereira, conhecido como Cadoca, foi secretário de Desenvolvimento Econômico, Turismo e Esportes da Prefeitura do Recife no segundo mandato Jarbas Vasconcelos (1993 – 1996).

⁶⁴ Maestro Egildo Vieira, músico, compositor e luthier.

⁶⁵ “O quarteirão da rua passaria a constituir um espaço de concentração de atividades à semelhança dos bairros de animação cultural de Nova Orleans, Boston e Amsterdã, articulando espaços fechados e abertos. O polo do Bom Jesus deveria se tornar no segundo centro de atração turística da cidade, dado que o primeiro continuaria sendo o do Bairro de Boa Viagem” (PONTUAL, 2007, n.p.). Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-752.htm>>. Acesso em: 12 de mar. 2020.



Figura 22 – Rua de Bom Jesus, Bairro do Recife.
Fonte: Ferreira, 2015.

Dessa maneira, o patrimônio histórico e arquitetônico do bairro aliava-se com a tradição da cultura popular, fortalecendo o objetivo do plano de revitalização já citado. A aproximação do patrimônio edificado às expressões intangíveis do patrimônio cultural parecia representar uma tentativa de relocação e afirmação de uma tradição, através da qual se buscava reinventar a centralidade de um espaço da cidade (GUILLEN, 2018, p.32).

Sendo assim, cabe aqui destacar que o reconhecimento do bairro como patrimônio cultural do Brasil foi essencial para credibilizar as estratégias almejadas pela Prefeitura. O Conjunto Arquitetônico, Urbanístico e Paisagístico do Bairro do Recife foi inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, em 15 de dezembro de 1998, e na mesma data no Livro do Tombo de Belas Artes, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁶⁶.

(...) os valores presentes no centro da cidade transcendem o contexto local e assumem uma representatividade que os coloca como testemunhas da cultura brasileira, com as características próprias que lhe conferem originalidade e autenticidade. (GHIONE, 2017, n.p)⁶⁷.

Esse reconhecimento confirma a condição patrimonial e artística do bairro, que se manifesta não apenas como um suporte espacial para manifestações culturais,

⁶⁶ Os monumentos tombados isoladamente pelo IPHAN no Bairro do Recife são: a Igreja da Madre Deus, a Igreja de Nossa Senhora do Pilar e o Forte do Brum.

⁶⁷ Catálogo da exposição “Recife através do tempo por Terciano Torres: a biografia ilustrada da cidade do Recife”, 2017.

mas como parte importante delas. Assim, é reafirmado seu potencial enquanto lugar de eventos, alcançando o conceito trazido por Fontes (2011), relativo aos espaços públicos onde características culturais significativas das cidades se encontram, sejam elas a forma física, a identidade, a cultura ou a história; correspondendo aos espaços memoráveis, isto é, oportunos para realização de eventos temporários.



Figura 23 – Marco Zero, Bairro do Recife.
Fonte: Schnaider, 2012.

Diante dessas decorrências, o Bairro do Recife, enquanto espaço de efetivação das manifestações carnavalescas, despontou vigorosamente. Ao longo dos dias de folia, desde meados da década de 1990, as manifestações que se desdobravam pelas diversas ruas do bairro, tornaram-se os espetáculos que davam o tom cultural do bairro.

Sendo assim, a chegada do Carnaval, concomitantemente com a execução de outras diretrizes contidas nos planos propostos pela Prefeitura, demonstrava ter sido um importante acontecimento no bairro, culminando em significativas transformações. “Não se pode deixar de considerar que o forte vínculo identitário de segmentos sociais com o bairro, não tenha sido pensado de antemão, levando-se em consideração o enorme valor simbólico que o Carnaval detém entre os pernambucanos” (GUILLEN, 2018, p.29). Isto significa que, indiscutivelmente, a efetivação do carnaval nesse espaço foi um grande motivador para a revitalização do Bairro do Recife, estabelecendo sua nova imagem de centralidade cultural, ligada ao reconhecimento patrimonial local e nacional, e o transformando em um cartão postal da cidade.

Na medida em que o Bairro do Recife foi se sobressaindo enquanto espaço cultural e de efetivação do Carnaval, mais investimentos em infraestrutura e atrações

foram acrescentados a ele durante o período momesco, e ele foi se tornando, ao mesmo tempo, um espaço contemplado por uma grandiosa cenografia carnavalesca.

Ressalta-se que, na bibliografia acessada, a que expõe o processo de conformação do carnaval no Bairro do Recife durante os anos 90, não foram encontrados registros diretos relativos à cenografia, deixando vagas as informações sobre o tema nesse período. Entretanto, podemos inferir que até o Encontro de Blocos não existia cenografia no bairro, pois, até então, não havia nele nenhuma manifestação ou tradição carnavalesca. Apenas no governo de Jarbas Vasconcelos⁶⁸, através dos investimentos oferecidos pela Prefeitura para o progresso do carnaval do bairro, houve pequenas intervenções carnavalescas, estruturas de palco, som e, de acordo com Carlos Augusto Lira⁶⁹, cenografias pontuais projetadas pela arquiteta Janete Freire. Em entrevista, o arquiteto relembra: “(...) Janete Freire trabalha com paisagismo e nisso fez algumas coisas pontuais, como decoração de natal, de carnaval (...)”.

Possivelmente, a ambiência carnavalesca que se desenvolveu no Bairro do Recife na década de 1990 seguia o padrão das cenografias utilizadas nas décadas anteriores, nos outros bairros do centro, onde as manifestações carnavalescas aconteciam. Uma cenografia constituída por elementos como: composições de luzes, fitas e bandeirolas coloridas, máscaras e sobrinhas de frevo; com símbolos e imagens “genéricas”, referentes a personagens comuns ao imaginário coletivo carnavalesco, Alerquins, Pierrôs, Colombinas. As fotos do carnaval da década de 1960 - fig.12, 13 e 14, e as figuras 15, 17, 18 e 19, também permitem inferir parcialmente sobre a cenografia anteriormente existente.

Até esse momento não havia uma identidade regional definida, a rica cultura pernambucana não era genuinamente representada nem explorada nesse campo. Não existia uma atenção especial para esse aspecto. Entretanto, pressupõe-se que as pequenas intervenções realizadas por Janete Freire e as disposições dos palcos e das outras estruturas efêmeras que começavam a surgir através dos primeiros investimentos pela prefeitura já antecipavam as intervenções que iriam caracterizar o

⁶⁸ Prefeito de Recife, de 1993 a 1996.

⁶⁹ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

modelo de festa que o multicultural iria trazer para o Bairro do Recife nos anos 2000. A partir de então, ano após o ano, durante o período momesco, a cenografia carnavalesca se efetivava no espaço e anunciava: o Bairro do Recife está em festa.

CAP. 3

**Os flabelos estão surgindo
Chamando o carnaval
Abrindo alas pra o povo entrar
Na folia geral**

**Quantos blocos
Não sei
Nunca vi nada igual
A gente cantando
Fazendo a folia geral.**

4 O CARNAVAL MELHOR DO MEU BRASIL

“Vamos realizar o melhor Carnaval da história do Recife. Democrático, multicultural e marcado pela mudança política no Brasil. O povo está esperançoso e cheio de alegria. A cidade está bonita, bem organizada e alegre.”

(João Paulo, prefeito do Recife.)

Em 2001, João Paulo Lima e Silva assume a prefeitura do Recife: primeiro candidato eleito pelo Partido dos Trabalhadores que assume o cargo na cidade. A chegada de um candidato do PT ao poder já anunciava mudanças na gestão da cidade, incluída, nessas ações renovadoras, uma nova política cultural. Neste mesmo ano surge a SECULT - Secretaria de Cultura de Pernambuco, antes incorporada à pasta do turismo - e João Roberto Peixe é escolhido como secretário.

Em seu primeiro ano de mandato, a prefeitura, juntamente com a SECULT, propôs uma ruptura dos modelos de carnaval proporcionados pelas gestões anteriores. É criado o Carnaval Multicultural do Recife, uma nova proposta para o festejo que se origina com a intenção de estabelecer “um carnaval plural, com participação popular, valorização da cultura local e muita paz” (PREFEITURA DO RECIFE, 2001, n.p.)⁷⁰. Embora no ano de 2001 o evento ainda não tivesse nome e formato definitivos, que viria receber apenas em 2002, a festa já se instituía como principal bandeira da gestão cultural na cidade e apresentava um modelo de intervenção estatal em uma das manifestações culturais populares mais comumente associadas à espontaneidade (ANDRADE, 2016).

4.1 O Carnaval multicultural: um momento de ruptura

Marcado pela multiplicidade de ritmos, públicos, espaços, e pela coexistência da tradição e do novo, o Carnaval Multicultural teve seu formato construído sobre dois conceitos: o de descentralização, com a criação de diversos polos carnavalescos, locados no centro da cidade e também nos bairros periféricos de Recife, com o objetivo de levar a festa por toda cidade; e o de diversidade/pluralidade cultural, contemplado a partir das diversas atrações e ritmos distintos presentes nos dias de

⁷⁰ Disponível em: < <https://cutt.ly/latBiFd> >. Acesso em: 12 de jan. 2020.

festejo, que tinham como intuito atender todos os gostos. O objetivo dessas ações era a democratização do acesso ao festejo.

O recado que eu tenho a dar é, que na nossa administração preparamos o que há de melhor para o povo da nossa cidade e para as pessoas que aqui chegam, os turistas. Nós teremos um Carnaval extremamente rico, com tudo da nossa cultura.; vamos ter o Carnaval mais democrático da história de nossa cidade. (João Paulo - prefeito de Recife, 2002).



Figura 24 – Carnaval Multicultural do Recife, 2007⁷¹.
Fonte: Lira, 2018.

Os conceitos base elaborados em 2001, primeiro ano do evento, se efetivaram e se mantiveram na produção do evento. Suas intenções foram consolidadas como parte das políticas públicas de cultura do Estado e, mais à frente, passaram a compor o Plano Municipal de Cultura do Recife (2009)⁷². Destaca-se a passagem na qual a prefeitura se compromete em:

⁷¹ Ressaltamos que algumas imagens utilizadas nesse capítulo para ilustrar o Carnaval Multicultural do Recife não compreende o recorte temporal da pesquisa, de 2001 a 2003. Justifica-se que nesse período houve uma transição da tecnologia fotográfica, analógica/digital, limitando a quantidade de registros fotográficos digitais disponíveis.

⁷² “Os Planos Municipais, Estaduais e Nacional são peças fundamentais para a consolidação das políticas públicas de cultura como políticas de Estado, no processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura. Este Plano Municipal de Cultura consolida o processo em curso na cidade do Recife.(...) A Secretaria de Cultura do Recife, criada em julho de 2001, elaborou e implementou nos

Realizar o Carnaval Multicultural do Recife, com pólos temáticos no centro da cidade e pólos descentralizados nos bairros, proporcionando, de forma planejada, a ocupação desconcentrada do espaço urbano pelos foliões e a democratização da festa, com uma programação que contempla e valoriza todos os ritmos carnavalescos e todas as regiões da cidade. Assegurar o acesso gratuito dos foliões à todos os pólos. Manter a diversidade da cultura pernambucana como a grande marca do Carnaval Multicultural, com todos os ritmos e expressões culturais do estado valorizados e com espaço garantido na festa, bem como, assegurar a presença de grandes artistas nacionais e internacionais na programação, legitimando o carnaval recifense como a grande festa da diversidade cultural brasileira e mundial, atraindo, ano a ano, um fluxo crescente de turistas de todas as partes do planeta. (Plano Municipal de Cultura, 2009, n.p.)

A diversidade/descentralização trouxe pluralidade ao festejo. Entretanto, de acordo com Guillen (p.35, 2018), a dimensão simbólica do carnaval nunca deixou de ser ressaltada, não só por seu caráter popular e democrático, ao contemplar todos os gostos, mas por reafirmar a identidade cultural pernambucana, passando também pela afirmação da cultura popular. Dessa maneira, a capital do Frevo e do Maracatu se transformaria, no período de carnaval, na cidade de todos os ritmos. Frevo, maracatu, caboclinhos, coco, ciranda, manguebeat, afoxé, rock, samba, reggae, dentre outros. Ritmos acolhidos nos polos que recebiam shows específicos e segmentados, proporcionando ao público mais opções musicais e, ao mesmo tempo, valorizando as manifestações carnavalescas locais.

Entende-se que os *Polos* configuram as localidades nas quais as manifestações carnavalescas se desenvolvem, isto é, são os espaços onde as atrações se apresentam, os blocos passam e os foliões brincam. Assim, cabe destacar que os polos não compreendem apenas o palco onde acontecem os shows, eles incluem também as praças e as ruas que o circundam e o ligam aos outros polos, criando dessa forma uma ideia de conjunto, que está presente em toda a área do evento. Desse modo, os polos, presentes em toda a configuração e construção do Carnaval Multicultural do Recife, foram divididos entre: centralizados, descentralizados e comunitários.

últimos sete anos o Plano Estratégico de Gestão Cultural para a Cidade do Recife, o qual foi enriquecido ao longo dos anos no debate com a sociedade civil, através das diversas instâncias de participação criadas pelo Governo Municipal (...)" . Lei Nº 17.576/2009. Institui o Plano Municipal de Cultura do Recife para decênio 2009-2019. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>>. Acesso em: 10 de fev. de 2019.

Os centralizados, como o nome sugere, foram locados nos bairros centrais da cidade. “De qualquer lugar saem os mascarados (as), que convergem para os polos da folia, nos Bairros do Recife, Santo Antônio, São José, Boa Vista...” (PREFEITURA DO RECIFE, 2002, n.p.)⁷³. Era evidente que o centro, enquanto “coração da cidade”, se consolidou como espaço dos principais polos do carnaval, pois, notavelmente, foram os polos que receberam o investimento mais significativo em estrutura, cenografia e atrações.

O Bairro do Recife, em especial, passou a receber uma atenção diferenciada. “As ruas do Bairro do Recife foram transformadas em verdadeiras passarelas. E não faltam blocos para desfilarem (...) enchendo de alegria a vida dos incansáveis foliões” (PREFEITURA DO RECIFE, 2002, n.p.)⁷⁴. As notas emitidas pela Prefeitura reforçam ideia que, entre todos os bairros, o Bairro do Recife demonstrava ser o mais favorecido, abrigando os principais palcos e manifestações, agregando o maior e mais diverso público.

Está rolando de tudo no Recife Antigo, Rua do Bom Jesus – Milhares de pessoas estão passando o carnaval no meio da rua. Gente fantasiada como tipos que revivem um romantismo a beleza de antigos carnavais. Tem Cordel do Fogo Encantado, tem Aurinha do Coco, tem Ceroulas de Olinda – cidade irmã do Recife - Bloco da Ema, Maracatu Elefante. (...) Bonecos gigantes e gente improvisando música nas mesas de calçada. Grupos que se descolaram no fim do desfile das agremiações carnavalescas – que estão desfilando na Avenida Dantas Barreto - derivam para o Antigo Bairro do Recife. E haja frevo! (...) Assoviam, gritam, batem lata, tocam cornetas de plástico e atiram água, com pistolinhas, clarins e trombone. Noite de fantasias (...) os turistas espocando flashes a cada momento, os inevitáveis espirros das latinhas espuma-spray e o diabo a quatro. (Prefeitura do Recife, 2002, n.p.)⁷⁵

⁷³ Disponível em: < <https://cutt.ly/matB0VI> >. Acesso em: 12 de jan. 2020.

⁷⁴ Disponível em: < <https://cutt.ly/matNF1l> > Acesso em: 12 de jan. 2020.

⁷⁵ Disponível em: < <https://cutt.ly/VatMRZ6> > Acesso em: 12 de jan. 2020.



Figura 25 – Vista área Bairro do Recife durante Carnaval – Marco Zero/Palco Multicultural.
Fonte: PE no Carnaval, 2018.

É importante ressaltar que, desde o primeiro ano até os dias atuais, é no “Polo Multicultural”, localizado no Marco Zero, praça central do Recife Antigo, que acontecem a abertura e encerramento do festejo. Definido como o palco representante da multiculturalidade, também é nele que passa o maior número de artistas regionais, nacionais e internacionais. A escolha desse palco como principal plataforma do evento o torna o lugar que recebe o maior número de público em todos os dias de festejo, fortalecendo sua importância no período momesco e constituindo-o como polo central de maior destaque do Carnaval Multicultural do Recife.



Figura 26 – Carnaval Marco Zero.
Fonte: Lira, 2008.

Os Polos descentralizados e os Polos Comunitários foram locados em áreas mais dispersas da cidade, regiões distantes do centro, e recebem atrações locais e nacionais. Os Descentralizados (assim como os centralizados) possuem grandes estruturas de palcos e sua programação e atrações são definidas pela Secult/FCCR. Já os Comunitários, também conhecidos como “Polinhos”, têm como objetivo o fortalecimento e a valorização da cultura local, dando oportunidade aos artistas das comunidades e resgatando a tradição dos carnavais dos bairros. Assim, em parceria com a prefeitura do Recife, é a própria comunidade que realiza a programação⁷⁶.

Em 2001, a programação do “Polo de animação – Carnaval Recife”⁷⁷, já contava com 4 polos centralizados: Polo Guararapes, Polo Marco Zero, Polo Manguê e Polo Pátio São Pedro (Polo Afro). Sua diversa programação acontecia nos palcos e corredores de Frevo, locados na Avenida Guararapes, Marco Zero, Rua da Moeda e Pátio São Pedro, abarcando também outros espaços, como a Avenida Dantas Barreto, Pátio do Santa Cruz, Praça Sérgio Loreto, Rua da Concórdia, Rua São João, Pátio do Terço, Rua das Águas Verdes, Rua do Sol, Avenida Nossa Senhora do Carmo, Rua do Imperador, Rua 1º de Março, Praça do Diário, dentre outras, alcançando assim o

⁷⁶ Andrade (2016, p.29) ressalta que as estruturas desses polos comunitários, se comparado aos outros polos, “possuem características muito rudimentares de palco, som e iluminação cênica”.

⁷⁷ Programação do carnaval 2001. In: www.terra.com.br > manguenius > num > PROG-CARNAVAL-2001. Acesso em: 15 de fev. de 2020.

conceito de descentralização com palcos locados em outras partes da cidade, no bairro da Várzea, Casa Amarela e Ibura.

No Recife, a programação de Carnaval acontecerá em vários polos, permitindo ao turista participar de eventos diversificados (...)A partir da noite da sexta-feira, 23, o Corredor do Frevo (que inclui as avenidas Guararapes, Dantas Barretos, 1º de Março, Martins de Barros e Nossa Senhora do Carmo) promete reviver os antigos Carnavais de orquestras, convidando o visitante a arriscar alguns passos de frevo no asfalto. Os amantes da música negra vão se deleitar com a programação do polo Afro, instalado no pátio de São Pedro, região central do Recife.(...) Outros focos de animação serão o polo Marco Zero, nas proximidades do porto do Recife, e o polo Guararapes, na av. Guararapes.(...) O Polo Mangue Para quem gosta de música alternativa e prefere programações noturnas (...) o local é ponto de encontro do público jovem e nele acontece o Rec. Beat. (Folha de São Paulo, 2001, n.p.)⁷⁸.

Nos anos seguintes, o conceito dos polos começa a se expandir e se consolidar dentro do modelo. Em 2002, a Prefeitura já divulgava a configuração dos polos centralizados previamente: Polo Multicultural no Marco Zero, marco cultural da cidade onde acontecem a abertura oficial e a apoteose final do Carnaval do Recife, palco de diversas atrações, desfiles de agremiações, com os encontros de tradicionais blocos de frevo, caboclinhos e maracatus; o Polo das Fantasias na Praça do Arsenal, Carnaval tradicional; e o Polo Mangue, na Rua da Moeda, onde ocorre o Festival Rec Beat e é armada a Tenda Manguetown, em homenagem a Chico Science, e o manguefashion, onde eram realizados desfiles de moda.

Do outro lado, o Polo de Todos os Frevos, na Avenida Guararapes, uma homenagem ao autêntico frevo pernambucano, com 4 estações: Rua do Sol, Bar Savoy, Pracinha do Diário e Pátio do Livramento. No Pátio de São Pedro o Polo de Todos os Ritmos, com afoxé, manguebeat, samba, frevo, maracatu, coco-de-roda, ursos e bois, representando diversidade do Carnaval Pernambucano. Polo Afro, no Pátio do Terço, reforçando a cultura afro-brasileira, com reggae, afoxés, maracatus, e a Noite dos Tambores Silenciosos. Teve ainda o Polo do Galo, na Praça Sérgio Loreto

⁷⁸ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx1902200121.htm>>. Acesso em: 20 de abr. de 2019

e o Concurso das Agremiações⁷⁹ de primeira categoria na Dantas Barreto, e no Pátio da Santa Cruz os de segunda categoria (PREFEITURA DO RECIFE, 2002, n.p.)⁸⁰.

Em 2003 a prefeitura também publicou os nomes e descrições dos Polos. As definições de local e programação eram quase idênticas ao ano anterior⁸¹, a única diferença é que o Polo do Galo foi substituído pelo Polo das Agremiações, localizado no Pátio Santa Cruz/Avenida Nossa Senhora do Carmo. “São 36 pólos de folia, com 16 grandes polos, sendo oito localizados no coração da cidade e oferecendo para todo mundo, sem discriminação, nossa riqueza cultural, com todos os seus ritmos”⁸² (PREFEITURA DO RECIFE, 2003, n.p.)⁸³.

Nesse mesmo ano, a Prefeitura organizou e divulgou oito polos descentralizados, nos bairros de Afogados, Ibura, Casa Amarela, Água Fria, Nova Descoberta, Várzea, Santo Amaro e Alto José do Pinho (Polo Mangue do Morro); e 23 Polos Comunitários, montados em bairros como Cordeiro, Brasília Teimosa, Dois Unidos, Jardim São Paulo, San Martin, Iputinga, Areias, Brasilit, Vasco da Gama, Campo Grande, Guarabiraba, Jordão e Coqueiral e etc. Além de democratizar o acesso à cultura, esses polos se mostraram um grande sucesso de público⁸⁴. “A folia chega a todos os lugares com excelente infraestrutura e grandes atrações locais e nacionais.” (PREFEITURA DO RECIFE, 2003, n.p.)⁸⁵.

Como podemos observar, os polos presentes na nova formatação do evento foram adquirindo outras características funcionais e artísticas, se adequando de acordo com os novos contextos que a festa se propunha a apresentar. Levando em consideração as características individuais e manifestações que neles aconteciam, as

⁷⁹ Os concursos de agremiações existem desde o início do século XX. Anteriormente organizados pelo comércio local e pelas redações da imprensa da época, passaram a ser regidos, ao fim da década de 1930, pela Federação Carnavalesca de Pernambuco, FECAPE. A novidade implementada pelo PT foi trazer para si a responsabilidade sobre a organização dos concursos e por tentar reduzir o poder da FECAPE enquanto intermediária na relação entre as agremiações e o poder público. Andrade (2016, p 30).

⁸⁰ Disponível em: < <https://cutt.ly/zat1IEg>> Acesso em: 12 de jan. 2020

⁸¹ Permaneceu o Polo Recife Multicultural, no Marco Zero; Polo das Fantasias, na Praça do Arsenal da Marinha; Polo Mangue, na Rua da Moeda; O Polo de Todos os Frevos, na Avenida Guararapes; Polo Afro será no Pátio do Terço; Pólo de Todos os Ritmos, no Pátio de São Pedro.

⁸² Em 2002 o carnaval multicultural do Recife já contava com 36 polos de animação. (PREFEITURA DO RECIFE, 2002). Disponível em: < <https://cutt.ly/OayeEnQ>>. Acesso em: 12 de jan. 2020

⁸³ Disponível em:< <https://cutt.ly/lat1Z2V> >. Acesso em: 12 de jan. 2020.

⁸⁴ Nos dois primeiros dias de carnaval mais de 60 mil pessoas participaram da folia descentralizada. (PREFEITURA DO RECIFE, 2003). Disponível em: < <https://cutt.ly/Jat7HBV>>. Acesso em: 12 de jan. 2020

⁸⁵ Disponível em: < <https://cutt.ly/hat0Wvl>>. Acesso em: 12 de jan. 2020.

nomenclaturas, configurações, localização e especificidades de cada polo foram sendo definidas de forma progressiva, a partir da primeira experiência em 2001. O secretário João Roberto Peixe chama a atenção para o fato de que, desde o início, o objetivo dos polos era cada um homenagear sua vertente do carnaval, sendo assim, as programações foram devidamente adaptadas ao polo em que estavam inseridas, e cada um possuía sua identidade visual própria, com uma cenografia específica (PREFEITURA DO RECIFE, 2003, n.p.).⁸⁶

Além de ser uma ferramenta de construção de imagem individual de cada polo, a cenografia desponta no Carnaval Multicultural como uma intervenção temporária em todo evento: ruas, pontes, pátios e praças, atuando como estratégia para garantir a nova e atrativa imagem que o evento se propõe, sendo um dos principais instrumentos para assegurar a quebra do modelo anterior do festejo.

Desde o primeiro ano de gestão, o secretário João Roberto Peixe, que tem formação em Design e Arquitetura-Urbanismo, já demonstrava sua preocupação com a identidade visual e cenográfica da festa, legitimando que a intervenção atuaria também como importante meio de comunicar a identidade pernambucana que o festejo almejava concretizar para o resto do país. Em entrevista publicada pela prefeitura, o então secretário da cultura, afirmou: “Queremos que nossa identidade visual seja conhecida em todo mundo”, referindo-se à marca do Carnaval (fig. 28) (PREFEITURA DO RECIFE, 2001, n.p.)⁸⁷.

Referente a isso, destaca-se aqui a iluminação cênica utilizada nessa Cenografia. Evidenciamos seu uso por ser um elemento que se sobressai nesse contexto, apontando que uma das mudanças geradas pelo Carnaval Multicultural do Recife foi referente ao tempo e horário do festejo. O novo modelo acaba tornando o evento essencialmente noturno, sendo iniciado na sexta-feira pré-carnavalesca, e tendo seu encerramento oficial na terça-feira, ambos no palco do Marco Zero. Na quarta-feira de cinzas, em alguns Polos descentralizados ainda acontecem eventos, substituindo assim o tríduo momesco tradicional⁸⁸.

Nos cinco dias de folia, o que não é uma criação do CMR, a festa é brincada primordialmente no período da noite. Mesmo nos bairros periféricos, onde os carnavais tradicionalmente ocorriam no período diurno, o novo modelo de festa gerou uma mudança com relação à experiência local da festa. O bairro

⁸⁶ Disponível em: <https://cutt.ly/Xat9pPn>>. Acesso em: 12 de jan. 2020.

⁸⁷ Disponível em:< <https://cutt.ly/Aat9WOJ> t>. Acesso em: 12 de jan. 2020.

⁸⁸ Domingo de carnaval, segunda-feira e a terça-feira gorda.

do Alto José do Pinho, localizado na zona norte do Recife, é um exemplo. Reconhecido por sua diversidade de manifestações culturais, sobretudo na música, desde antes da criação do Carnaval Multicultural, o bairro viu sua festa sofrer uma grande transformação. Se antes de 2001 a folia se concentrava no período diurno, com seus maracatus, afoxés, escolas de samba e orquestras de frevo desfilando nas ruas do bairro, transformada em Polo Descentralizado a comunidade viu suas atrações se concentrarem sobretudo na programação do palco montado na via principal. (Andrade, 2016, p.32).

Mesmo já sendo um artifício utilizado por gestões anteriores na organização de eventos públicos, sobretudo no carnaval⁸⁹, o Carnaval Multicultural do Recife traz o *palco* como um dos elementos fundamentais em sua configuração, se firmando como a principal plataforma utilizada no evento. Por um lado, o novo modelo de carnaval tinha como objetivo trazer mais visibilidade para as agremiações pedestres do que as gestões anteriores, valorizando essas manifestações através de investimentos nos espaços para os desfiles⁹⁰ e aumentando seus cachês, ambicionando, dessa forma, alcançar a nostalgia do carnaval pedestre, resgatando a antiga tradição e o brilho da festa no centro da cidade⁹¹, ou seja, reafirmando o conceito do carnaval de rua que Recife traz em sua essência⁹². Mesmo assim, apesar do discurso de valorização das agremiações, a manifestações passaram a dividir seu espaço com os palcos.

É no Palco onde as atrações que têm maior alcance⁹³ se apresentam. Consequentemente, em seu entorno se concentra o maior número de pessoas. Além disso, o palco compõe também a cenografia do festejo, suas estruturas tornam-se base para aplicação das peças cenográficas momescas, portanto, o palco se estabelece como um importante elemento cenográfico, sendo uma das maiores

⁸⁹ O uso do palco no carnaval não é uma novidade implantada na gestão de João Paulo. Desde o final dos anos 1990 o Recife Antigo no período de carnaval passou a utilizar o palco como espaço para manifestações diversas. A Praça do Arsenal da Marinha (atual Polo das Fantasias), por exemplo, já recebia anualmente uma estrutura para shows de artistas locais. Sendo assim, os shows durante o carnaval não são uma inovação do modelo de festa proposto pelo PT (Andrade, 2016).

⁹⁰ As agremiações circulavam pelos bairros de São José, Santo Antônio e Boa Vista, e entravam no Bairro do Recife onde além de circularem nas ruas, desfilavam no polo.

⁹¹ Em 4 de janeiro de 2001, João Roberto Peixe, em um dos seus primeiros anúncios, divulgava a proposta do novo roteiro dos desfiles que seria submetida às entidades que congregam as agremiações. “O que queremos é tornar o carnaval do centro mais participativo valorizando, sobretudo, o frevo, o maracatu e os ritmos genuinamente pernambucanos” (PREFEITURA DO RECIFE, 2001, n.p.). Disponível em: < <https://cutt.ly/9at6Xgb> >. Acesso em: 12 de jan. 2020.

⁹² A prefeitura colocava essa ação como “a principal novidade no carnaval do novo milênio na terra do frevo e do maracatu - o primeiro a ser organizado pela administração de Joao Paulo.” (PREFEITURA DO RECIFE, 2001). Disponível em: < <https://cutt.ly/9at6Xgb> >. Acesso em: 12 de jan. 2020.

⁹³ Atrações com maior visibilidade no âmbito regional, nacional e internacional.

intervenções em termos de escala visual. Esse conjunto de fatores demonstra como esse elemento acabou se tornando um símbolo nesse modelo de carnaval.

Extrapolando as ações ligadas ao conceito central do multicultural, que se refere à diversão e fomentação cultural, e mudanças estruturais, relativas à conformação física do evento, o Carnaval Multicultural do Recife propiciou também diversas ações sociais, capacitações profissionais, geração de empregos, ações de saúde e melhorias na limpeza e infraestrutura dos bairros. Além disso, é importante destacar que algumas destas ações desenvolvidas pela Prefeitura Municipal ultrapassavam o período festivo de carnaval, com atuações antes, durante e após o evento.

Dito isso, apesar de Andrade (2016) afirmar que o projeto do Carnaval Multicultural do Recife partiu de ideias pré-existentes, formado, sobretudo, de continuidades de ações que já aconteciam, pode-se inferir que o modelo implementado pela gestão do Partido dos Trabalhadores se diferencia pelos fatores aqui expostos, principalmente por propiciar uma festa popular baseada naquelas ideias centrais, relativas à diversidade de manifestações culturais e descentralização dos polos de animação. Para o autor a principal diferença foi que esses conceitos passaram a ser trabalhados como políticas públicas, objetivando justamente a democratização do acesso à uma festa definida sob os moldes determinados pela administração pública, bem como o protagonismo da sociedade civil na esfera das políticas culturais.

Além disso, a esse fato é acrescido o trabalho de estruturação física, operacional e estética do novo modelo de evento, onde foi investido um volume nunca antes visto, em estruturas de palco, som, iluminação, assim como em estruturas de serviços, segurança, limpeza e apoio turístico. Inclui-se nesse contexto a cenografia carnavalesca, que se estabeleceu como ferramenta que acentuou a grandeza física e cultural do evento, através das excepcionais intervenções urbanas, alicerçadas na valorização imagética da cultura pernambucana. Consequentemente, particularizando a nova imagem que o evento se propôs a propagar para todo o país, e assim se distinguindo dos demais carnavais brasileiros.

As ações aqui destacadas resultam em um conjunto de mutações que o Carnaval Multicultural do Recife trouxe em sua totalidade, para a festividade momesca

da cidade. A partir desse reconhecimento promove-se a ideia de ruptura proposta no capítulo, relativa aos eventos carnavalescos concebidos nas edições anteriores.

4.1.1 Entre a cultura popular e o espetáculo

As novas configurações conceituais, espaciais e estéticas estabelecidas pelo Carnaval Multicultural do Recife, somadas à receptividade dos diversos ritmos, abriram, para alguns, um precedente para o afastamento das manifestações mais tradicionais, as raízes carnavalescas que compunham a festa, gerando dessa forma uma desvirtuação do festejo. Para os protetores de uma legítima e autêntica tradição, a cultura popular está sendo descaracterizada, correndo o risco de se ver corrompida para alcançar as demandas do mercado espetacularizado (GUILLEN, p.42, 2018). Essa resistência ao novo, em consequência à defesa do tradicionalismo, é manifestada pela consciência de que a festa agora assumia também um caráter econômico mais explícito, refletido no apelo turístico que passou a transparecer de forma mais nítida.

Notoriamente o Carnaval Multicultural do Recife se aproxima do modelo de evento citado por Rolim Filho (2011, p.2), de eventos culturais elaborados como forma de celebração patrimonial dos grandes festivais realizados nos espaços públicos, que por sua vez, se ajusta à ordem econômica, abarcando sua condição de mercadoria. Com a implementação do novo modelo de festa, é assumido o perfil de evento espetáculo, se enquadrando na análise empreendida por Nóbrega, Z. (2012, p.219), referente aos eventos organizados pelo poder público, que são concebidos nos moldes de bens de consumo de massa e que manifestam outras maneiras de produzir e circular a cultura, a política, a economia e a sociabilidade.

Paulo Miguez (2012) ressalta que houve uma tendência contemporânea nos festejos brasileiros, onde ocorreu um deslocamento do âmbito da comunidade, território privilegiado de organização da festa, para o campo da cultura de massa. Por conseguinte, entram em cena essas novas práticas festivas apropriadas pela indústria do turismo e do entretenimento, dando às festas esse caráter de espetacularização e também as transformando em fenômeno midiático. Lembramos através da fala de Andrade (2016, p. 10) que, desde a década de 1970, as festas populares, de forma geral, e o carnaval em particular, passaram a ser efetivamente um objeto de interesse direto das políticas públicas para o turismo.

E não apenas as festividades, mas também outras manifestações e identidades culturais vistas como exóticas aos olhos ocidentais passaram a ser objeto de interesse de um turismo global que transformava identidades em produtos de consumo. Essa transformação, reflexo do processo de globalização. Andrade (2016, p.10).

Recife seguiu o caminho que se efetivava em todo o país nessa época, quando as festas populares passaram a ser mais apropriadas pelas gestões públicas, sendo utilizadas, principalmente, enquanto produto de interesse turístico. Segundo Andrade (2016), a atuação por parte dos governos já acontecia, porém, de forma menos perceptível⁹⁴; contudo, com o Carnaval Multicultural, ficou mais clara esta atuação, passando a reforçar a dimensão burocrática e política em sua produção.

Em 2002, o então secretário da Cultura do Recife João Roberto Peixe, em entrevista publicada pela prefeitura, afirmava que, até o final daquela gestão, o Carnaval seria encarado como ação de governo, o que compreenderia praticamente a participação de todas as secretarias e empresas municipais (PREFEITURA DO RECIFE, 2002)⁹⁵.

O professor e pesquisador Gilmar Carvalho (2012) elabora uma crítica perspicaz sobre a organização de eventos populares culturais por parte do governo municipal. Para o autor, esse padrão faz perder-se o espírito criativo, coletivo e a espontaneidade da festa em função do excesso de organização ou das duras políticas, as quais estão mais preocupadas com negócios do que com os conteúdos lúdicos da brincadeira e da diversão. Porém, o autor reafirma que é desse modo como os festejos, antes ditos populares, se encadeiam no contexto contemporâneo.⁹⁶

Entretanto, como já manifestou Guillen (p.35, 2018) anteriormente, cabe destacar que dentro da didática da diversidade e da multiculturalidade, presentes na

⁹⁴ Como já demonstrado no cap.2 a ação das autoridades públicas na organização do festejo sempre existiu, isto é, as intenções oriundas da atuação do governo municipal na organização do festejo de Carnaval em Recife já podiam ser percebidas em momentos anteriores.

⁹⁵ Disponível em: < <https://cutt.ly/Kat94wb>>. Acesso em: 12 de jan. 2020

⁹⁶ Carvalho (2012) exemplifica outro caso nesse tema, quando o carnaval do Rio também passou por um processo de forte interferência, feita sob o apoio de um dos mais sérios antropólogos brasileiros de todos os tempos, Darcy Ribeiro, o então vice-governador do Rio de Janeiro. A construção do sambódromo, projeto de Oscar Niemeyer, segundo o autor deu um formato rígido para ao festejo carioca. “Ou, pelo menos, para o lado mais visível e atraente da festa: o desfile das escolas de samba. (...) ganhamos desfiles para serem vistos e não para serem brincados” (Carvalho, 2012.p.43). Obviamente o caso do Rio muito se difere da proposta e do modelo do carnaval Multicultural do Recife, mas ambos se tratam de projetos desenvolvidos por órgãos do governo municipal, e revelam que esse tipo de intervenção evidencia a tendência de alimentar a esfera da indústria do entretenimento e do turismo.

proposta do Carnaval Multicultural, manter a tradição e dimensão simbólica cultural do carnaval sempre foi uma preocupação constante dos organizadores. Isto é, a reafirmação da identidade pernambucana, assim como a manutenção da magia e da espontaneidade do festejo de carnaval do Recife, enquanto cultura popular, também eram prioridades da Prefeitura. Desde 2001, o então secretário da Cultura do Recife João Roberto Peixe ressalta em suas falas que a festa era das agremiações e dos artistas pernambucanos, porém, ao mesmo tempo, seu discurso também revelava o propósito de difusão do evento, a fim de alcançar reconhecimento turístico em outras partes do Brasil e do mundo. Gaião, Leão e Mello (2014, p.164) destaca que tal propósito foi bastante difundido pelos veículos de comunicação:

O evento passa a ser tratado como um produto cultural a ser oferecido aos telespectadores em geral, estejam eles em Pernambuco ou Santa Catarina, por exemplo. A cobertura da festa passa a valorizar os elementos simbólicos presentes no festejo, visando, em última instância, aos aspectos econômicos provenientes da transmissão do evento.

De fato, é inegável que o Carnaval Multicultural do Recife demonstrou, desde o primeiro ano, seu potencial enquanto atrativo turístico para cidade, dando ao carnaval um caráter de instrumento de desenvolvimento do município. Em 2001, a prefeitura do Recife validava essa propensão divulgando previamente os esquemas da Secretaria da Saúde, reforços na limpeza pública e no atendimento aos turistas⁹⁷.

Em 2002 a prefeitura iniciou um programa chamado “Receptivo aos turistas”, no Aeroporto Guararapes, onde agremiações carnavalescas se apresentavam na área de desembarque para dar as boas-vindas às pessoas que chegavam à capital

⁹⁷ Em 2001 a Secretaria de Turismo do Recife criou um box de informações turísticas para melhor atender os foliões na semana pré-carnavalesca e nos dias de Momo. Localizado na Rua da Guia, Recife Antigo. O box contava com seis funcionários, sendo 3 deles universitários bilingues do curso de turismo (PREFEITURA DO RECIFE, 2001). Disponível em: < <https://cutt.ly/qat3MwY>>. Acesso em 12 de jan. 2020

pernambucana para brincar o Carnaval⁹⁸. “A iniciativa pioneira da Prefeitura do Recife tem o apoio da Infraero” (PREFEITURA DO RECIFE 2002, n.p.)⁹⁹.

Nessa conjuntura, Gaião e Leão (2013) afirma que a festa carnavalesca do Recife, além de contribuir para o aumento na renda das agências de viagens, hotéis e restaurantes, passou a representar também oportunidade para artistas de todos os portes e instrumento político para o governo municipal¹⁰⁰. Ao mesmo tempo, demonstrou ser uma fonte de lucro para as empresas promotoras de eventos, principalmente para empresas de bebidas, patrocinadoras de destaque no festejo.

Sendo assim, o Carnaval Multicultural passou a ser percebido também enquanto evento propício para ações de marketing, se aproximando ainda mais dos eventos grandiosos de outras partes do país. As empresas privadas passaram a investir em patrocínios, criando uma parceria com os governos municipais e estaduais, e, por conseguinte, introduziram-se no evento com espaços físicos exclusivos, tendo, inclusive, suas marcas inseridas na cenografia oficial da festa.

Sobre isso, Joana Lira (2020)¹⁰¹ nos informa que a ação das marcas dentro do festejo era uma das preocupações geridas por João Roberto Peixe. Segundo a designer, o secretário articulava essa parte de patrocínio, fazendo todo um trabalho que envolvia a captação com empresas e, ao mesmo tempo, procurava amenizar os péssimos vícios de poluição visual gerados pelas marcas. Com entendimento de que a cenografia deveria abraçar esse patrocinador, começaram a vir outras demandas:

(...)o patrocinador precisa estar inserido na cenografia para não gerar uma poluição de quem patrocina x identidade do carnaval (...) isso fazia com que a gente tivesse que criar elementos para contemplar essas marcas, ou seja, isso significava mais elementos cenográficos. Lira, J., 2020.

⁹⁸ As apresentações serão feitas às 10h, 16h e 19h, ao som de instrumentos de cordas de blocos tradicionais como o Pierrot de São José, Flor da Lira, Quero Mais e Cordas e Retalhos. Além disso, seis caboclos de lança vão saldar, diariamente, os visitantes. Na Quarta-feira de Cinzas (13), às 14h, as agremiações estarão se apresentando para se despedir dos foliões visitantes que estão embarcando. Para recepcionar os turistas, o Aeroporto dos Guararapes foi todo decorado pelo arquiteto Isnaldo Reis, que utilizou sombrinhas de frevo, máscaras, estandartes e outros materiais carnavalescos. (Prefeitura do Recife, 2002.). Disponível em: < <https://cutt.ly/NaywTtj>>. Acesso em: 12 de jan. 2020.

⁹⁹ Disponível em:< <https://cutt.ly/rat3hix> >. Acesso em: 12 de jan. 2020.

¹⁰⁰ Gaião, Leão e Mello (2014, p.164) coloca que o Carnaval Multicultural serve como um mecanismo político o qual a prefeitura utiliza para fortalecer sua imagem com a população, dessa forma, “o crescimento da abrangência e da diversidade da festa é um ponto positivo a ser incrementado, uma vez que permite um maior alcance do evento como instrumento de conquista de espaço político.”

¹⁰¹ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

Essas informações contribuem para uma melhor compreensão sobre a configuração do evento Carnaval Multicultural do Recife, sendo possível inferir que o novo formato do festejo se desenvolveu sob uma proposta de valorização da cultura pernambucana, que democratizou o carnaval na cidade através da descentralização do evento e do acolhimento de novos ritmos, se apresentando como uma festa plural, que se propunha a atender a demanda de diferentes públicos. Ao mesmo tempo, demonstrou seu potencial econômico e de crescimento turístico, enquanto evento que envolve oportunidade de negócios e geração de renda, assumindo assim uma configuração cosmopolita, se enquadrando em um circuito de eventos-espetáculos e, de certa forma, aparentando ter criado algum tipo de distanciamento dos conceitos tradicionais apresentados no contexto histórico do festejo, aqueles apresentados por DaMatta (1997) relativos exclusivamente a valorização da identidade cultural, à diversão, inversão, ação subversiva do cotidiano.

Tais posicionamentos sobre esse novo formato estabelecido no evento permitirão uma compreensão mais prudente acerca da Cenografia que foi implementada e desenvolvida no Carnaval Multicultural do Recife.

CAP. 4

“Ao som do frevo de Edgard Moraes
Lembrando velhos carnavais
Com 'Valores do Passado'
Vamos pras ruas
Vamos pras praças
Tudo é folia estado de graça

Vai sair meu bloco
Com banjos, violões, clarinetes e cavaquinhos
Alegorias
Meu povo cantando e frevando, tudo é fantasia

Pierrots, palhaços e arlequins
Todos a buscar por mim
Tão alegre Colombina
Ainda menina caía no passo
Sempre a sorrir
Beijos e abraços

Vai sair meu bloco
Com máscaras, fitas, confetes, jetons, serpentinas
Alegorias
Meu povo cantando e frevando, tudo é fantasia.”

5 SEM VOCÊ NÃO HÁ CARNAVAL

A chegada do Carnaval Multicultural do Recife demandou novos investimentos, oriundos dos novos objetivos e necessidades. Nessa conjuntura, a concepção de adornar e ornamentar as ruas da cidade durante o período momesco se expandiu, espacial e conceitualmente.

Tendo sua importância ampliada, a cenografia urbana se instaura como um elemento fundamental na composição do novo modelo de carnaval, ganhando novos significados e alcançando um patamar de intervenção urbana, passando a ser projetada e gerida por profissionais que tornam objetiváveis a memória da cidade através das representações gráficas da cultura popular aplicadas nas estruturas efêmeras produzidas.

A intenção aqui é compreender melhor a conceituação, produção, montagem e disposição da cenografia urbana - e de suas estruturas efêmeras-, concebidas para o carnaval Multicultural do Recife. As descrições dessas etapas trazem informações conjuntas dos anos estudados; em seguida, será feita uma verificação mais particularizada dos projetos cenográficos efetivados no Bairro do Recife durante os anos de 2001, 2002 e 2003.

Para isso, serão utilizadas, sobretudo, as entrevistas feitas com os profissionais envolvidos no projeto e as informações acessadas através dos *cadernos de projetos cenográficos* elaborados pelo escritório *Lira Arquitetos*. Desse material, onde se encontram registradas as propostas cenográficas apresentadas para prefeitura, foram extraídos textos e imagens que serão apresentadas no decorrer do capítulo, auxiliando nas análises das intervenções.

Cabe destacar que, assim como a cenografia, os cadernos dos projetos foram evoluindo e sendo aprimorados a cada ano, aumentando assim o número de informações e seus detalhamentos. Desta forma, serão consideradas nessas análises as propostas de cenografia e de suas estruturas efêmeras, tais quais constam nesses registros, isto é, respeitando as nomenclaturas, as intervenções e a espacialidade de cada polo em seu referido ano.

5.1 Cenografia carnavalizada do Bairro do Recife

“Meteram uma peixeira no bucho de Colombina
que a pobre, coitada, a canela esticou!
Deram um rabo-de-arraia em Arlequim,
um clister de sebo quente em Pierrô!

E somente ficaram os máscaras da terra:
Parafusos, Mateus e Papangus...
e as Bestas-Feras impertinentes,
os Cabeções e as Burras-Calus...
realizando, contentes, o carnaval do Recife,
o carnaval mulato do Recife,
o carnaval melhor do mundo!”
(...)

(Carnaval do Recife. FERREIRA, 1995, p. 52)

Em "Carnaval do Recife", poema de Ascenso Ferreira publicado pela primeira vez em 1927, no livro *Catimbó*, observa-se o trágico destino dos personagens carnavalescos: Colombiana, Arlequim e o Pierrô. Através de uma linguagem popular, o autor cria uma metáfora que revela um tipo de negação da influência simbólica europeia no festejo de Carnaval do Recife. A partir da análise dessa obra, Soares (2019, p.336) evidencia que o carnaval de Recife possui suas próprias fantasias, aquelas apontadas ao longo do poema, “logo, não é preciso importá-las do carnaval europeu, uma vez que são estes símbolos que fazem, contentes, o melhor carnaval do mundo, que também é um carnaval mulato, mestiço, variado”.

Podemos transferir essa apreensão para o campo da cenografia, quando inferimos que, até os anos 2000, o carnaval do Recife fazia uso frequente de adornos que remetesse a imagens relativas aos personagens importados da Europa, quando, na verdade, a construção do festejo de carnaval em Recife já era repleta de fortes elementos e personagens populares, representantes da cultura local, que só passaram a ser personificados enquanto “máscaras da terra”, com a cenografia que floresceu no carnaval Multicultural do Recife, que abandonou os elementos carnavalescos genéricos utilizados pelas outras gestões, colocando em comunicação direta a identidade cultural pernambucana.

Tudo começou em 11 de janeiro de 2001, quando o arquiteto Carlos Augusto Lira recebeu o convite do então Secretário de Cultura, João Roberto Peixe, para assumir o projeto de Cenografia do primeiro ano do Carnaval Multicultural do Recife, que consistia em uma intervenção urbana que se efetivaria nos principais bairros históricos do centro do Recife.

A proposta incluía o desenvolvimento de uma identidade visual para o evento, concepção de marca, sinalização do evento, acompanhamento de produção e montagem das estruturas cenográficas, além de iluminação cênica dos locais de intervenção, trazendo como conceito fundamental a cultura local e objetivando assim a criação de estruturas efêmeras composta por imagens criadas a partir de personagens e histórias que exaltassem a identidade do carnaval do estado de Pernambuco, ultrapassando, desta forma, o caráter decorativo, atuando como um instrumento simbólico cultural que agrega e comunica a pluralidade e riqueza do evento.

O arquiteto convidado, Carlos Augusto Lira, era um dos mais reconhecidos no estado e na época já tinha quase três décadas de atividade profissional, com projetos em Pernambuco, em outros estados e também fora do Brasil. Entretanto, até então, Lira nunca tinha realizado nenhum projeto de cenografia urbana.

Em conversa para a pesquisa, Carlos Augusto Lira esclarece que ficou surpreso com o convite: “Fiquei muito lisonjeado, mas achei estranho (...) eu já tinha uma relação com arte popular, mas nunca tinha feito festa, decoração de casamento, fazia coisas domésticas, coisas pra mim e no máximo, para finalizar uma obra, fazia um arranjo de flor que não é nada demais” (LIRA, C., 2020)¹⁰².

De acordo com Carlos Augusto Lira, apesar de ter ficado entusiasmado com a ideia, naquele primeiro momento era impossível assimilar o convite que havia recebido, pois, além da falta de experiência nesse tipo de projeto, o convite foi feito faltando dois meses para o carnaval e, até aquele momento, a prefeitura não possuía nenhuma base para se desenvolver o projeto - não existia nenhum levantamento, mapeamento ou planta que pudesse auxiliar sua equipe. Sendo assim, o arquiteto

¹⁰² Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

recusou o convite do secretário: “fui agradecer o convite a Peixe, mas ele não aceitou nosso não” (LIRA, C., 2020)¹⁰³.

A partir de então, o arquiteto e sua equipe abraçaram o desafio, contando desde o princípio com a intensiva participação do secretário João Roberto Peixe que, através do seu olhar para cultura, o design, a arquitetura e o urbanismo, esteve sempre junto da equipe na busca pela identidade visual do festejo enquanto homenagem à cultura pernambucana, se colocando como um cocriador conceitual, além de gestor da cenografia.

Cabe destacar também a participação de Eduardo Lira, único arquiteto, além de Carlos Augusto, que se dedicou ao projeto de cenografia desde o primeiro ano - fazendo parte da equipe nos três anos referentes ao recorte da pesquisa -, sendo desde o início uma peça essencial na criação, acompanhamento e montagens da cenografia. Ambas as participações sempre estão sendo destacadas e reforçadas como essenciais para o desenvolvimento das propostas cenográficas, tanto na fala de Carlos Augusto Lira quanto na fala de Joana Lira.

Como pontapé inicial, se realizou uma força tarefa de levantamento e mapeamento das possíveis áreas nas quais a cenografia iria se efetivar. Foram verificadas as medidas de calçadas, ruas e edifícios, contabilizando árvores e postes dos bairros que iriam receber a maior parte da cenografia: São José, Santo Antônio e o Bairro do Recife.

Segundo Lira, C. (2019, p.33) foi nesse momento que, com o levantamento e verificação de cada área, ele e sua equipe de arquitetos apreenderam de fato que o projeto não seria apenas uma decoração e sim uma intervenção de escala urbana, de cunho cultural, em um sítio histórico. A cenografia carnavalesca florescia não apenas buscando “vestir a cidade”, mas envolver o folião, convidando-o a viver o mundo de magia e irreverência da festa em Recife; evidenciando a cultura do carnaval pernambucano, com sentido de pertencimento. (SHIMABUKURO, 2019, p.43).

Para isso, era necessário desenvolver uma iconografia específica para o carnaval do Recife. Foi então que Carlos Augusto Lira chamou a designer e ilustradora Joana Lira, sua filha, para compor a equipe de criação, desenvolvendo o projeto gráfico da cenografia: “comentei o quão era importante ela vir, pois ela era muito jovem

¹⁰³ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

e seria uma oportunidade única (...). Até então, não conhecia pintor nenhum que tivesse tido essa oportunidade” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹⁰⁴.

5.1.1 Joana Lira entra no compasso

Joana Lira, recém-formada em design gráfico¹⁰⁵, com 24 anos, havia se mudado em 1999 para São Paulo e, até então, também nunca havia trabalhado em um projeto de cenografia de tamanha grandiosidade. Quando recebeu o convite, no início de 2001, ainda se encontrava em um processo de construção e descoberta pessoal e profissional, cheia de novas perspectivas dentro de seu pequeno ateliê na capital paulista.

(...) estava em um momento da minha vida em São Paulo muito “chegando” ainda, tentando construir meus laços. Eu tinha um ateliê que era uma salinha onde mal cabia eu e uma assistente. Eu pintava coisas pequenas, era uma época que eu estava fazendo muito mais pintura em porcelana, sabe? Trabalhando com utilitário, uma outra coisa. (...) Uma outra escala! Inclusive, em um espaço físico que nem cabia uma escala maior. (...) eu estava nessa descoberta dessa auto afirmação, do que eu era, do que eu queria ser em uma cidade nova e aí chega esse convite que me puxa de volta de uma forma bem forte. (LIRA, J., 2020, n.p.)¹⁰⁶.

Apesar do convite, naquele momento, parecer distante da realidade do trabalho que Joana Lira vinha desenvolvendo em São Paulo - principalmente no que se refere à escala -, os elementos referentes à cultura pernambucana sempre pulsaram em sua obra, sendo uma fonte estética característica de seu trabalho e se manifestando também um como diferencial da artista. “Quem tem raiz não se perde”¹⁰⁷, sempre foi um conceito onipresente em todas suas produções, como ressalta Shimabukuro (2019, p. 187) ao afirmar que a pesquisa iconográfica de Joana, que tem como base primordial o desenho, que “desagua em uma miríade de objetos, utensílios, estampas, ilustrações (...). Independentemente de forma escala, eles carregam o desejo de proporcionar experiências transformadoras, evocando uma identidade cultural relacionada a sensações de afeto e pertencimento”.

¹⁰⁴ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

¹⁰⁵ Formada em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pernambuco em 1997.

¹⁰⁶ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹⁰⁷ Frase parafraseada pela designer Joana Lira em entrevista para essa pesquisa.

Farkas (2008, p.38) reforça essa percepção de representatividade cultural no trabalho de Joana Lira, constando que seus traços remetem ao nosso familiar cordel: “Vejo a mesma força expressiva que se originou dos limitados recursos Técnicos da xilogravura e depurou todos os excessos, resultando numa poesia visual única”. Sendo ainda um trabalho onde facilmente é identificável a força das manifestações populares pernambucanas: “Vejo também os Maracatus, com suas indumentárias brilhantes, e o manguebeat e suas derivações, que resultam no uso de cores pulsantes e luminosas, com contrastes violentos inusitados” (FARKAS, 2008, p.38).

Esse enraizamento cultural presente no trabalho de Joana Lira vem principalmente de sua formação artística, que teve influência instrutiva de seu pai, Carlos Augusto Lira, enquanto arquiteto e colecionador de arte erudita e popular; da sua mãe, Bete Paes, arquiteta dotada de um olhar apurado para arte e design – especialmente de estampas; e do artista multifacetado Petrônio Cunha, amigo que lhe transmitiu o gosto pela diversidade.

Os interesses artísticos desses meus três pilares mais a minha graduação como design me aproximaram do que viriam a ser minhas maiores influências: A xilogravura; a Arte Popular, Indígena e africana; o movimento Armorial; e artistas como Picasso Matisse, Hundertwaaser, Keith Haring e Niki de Saint Phalle. Dessa miscelânea surgiu a minha linguagem gráfica, com traços e simplificados, marcados por cores contrastantes, fortes, chamadas, bem delimitadas pela linha preta. Foi esse o estilo que veio marcar profundamente assinou grafia da festa de rua por mim mais adorada - o carnaval. (LIRA, J., 2008, p.41)

Particularmente, a relação afetiva da designer com o festejo do carnaval, sempre foi algo latente. “Quando criança, sentia um frio na barriga só de ver fitinhas coloridas ser penduradas pelas ruas” (LIRA, J., 2008, p.41). Exímia brincante, Joana sempre esteve envolvida com os encantamentos e fantasias que o período momesco proporciona.

Carnaval pra mim sempre foi uma coisa muito da entranha, sempre foi uma coisa quase religiosa no sentido da transcendência, no sentido da autoestima, no sentido da dança, no sentido de se jogar e entender. Eu realmente gosto do carnaval, e eu gosto do carnaval de rua: gosto de gente, gosto de história (...) nossa vida cultural de Pernambuco é calcada em tradição. Mas, a gente também é muito inovador. Então, é essa coisa da irreverência dos blocos, da brincadeira, do humor, da fantasia. (LIRA, J., 2020, n.p.)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

Somado a essas especificidades, o convite recebido trazia a oportunidade de trabalhar pela primeira vez em um projeto com o pai. Sobre esse aspecto, a designer Joana Lira diz ter se sentido lisonjeada, afirmando que a convocação foi uma surpresa que a conduziu para uma experiência muito significativa. “Claro que eu sei o porquê dele me chamar, porque ele sempre acreditou muito no meu trabalho, mas eu nunca imaginei que ele vislumbraria uma parceria, que eu poderia ser a pessoa que ajudasse ele nisso. E isso foi muito bonito.” (LIRA, J., 2020 n.p.)¹⁰⁹.

A chance de trabalhar em um projeto de tal dimensão, acrescida aos aspectos pessoais e relações afetivas, foi fundamental para confirmação do convite. Assim, a equipe de arquitetos ganha o caráter interdisciplinar quando passa a ser reforçada com o trabalho de design e ilustrações de Joana Lira.

Logo, o desenvolvimento da identidade visual do Carnaval Multicultural do Recife, por se tratar de um trabalho gráfico, apresentou-se como a primeira demanda direcionada para designer.

É importante esclarecer que a identidade visual se trata de uma combinação de elementos visuais, como formas, cores, traços e outros elementos gráficos que derivam de uma *marca*. No caso do Carnaval Multicultural, a construção dessa identidade visual tinha como objetivo comunicar o conceito e a essência do evento para o folião, sendo aplicada na cenografia, na sinalização e no material de divulgação do carnaval. Ou seja, a identidade visual estabelece os elementos visuais que irão compor a imagem do festejo, que serão absorvidos e consolidados no imaginário de quem o viveu.

Em entrevista para essa pesquisa¹¹⁰, Joana Lira lembra que nas gestões anteriores não existia uma ideia de identidade visual para o carnaval, a marca do evento era uma demanda para as agências de publicidade, sendo sempre marcas itinerantes, no sentido de ter uma vida curta. Além disso, segundo a designer, trabalhavam-se muitos ícones “clichês”, como por exemplo, a sombrinha de frevo. Entretanto, agora existia o olhar minucioso de João Roberto Peixe, de quem entendia a importância de ter uma marca, uma identidade visual singular, que homenageasse e comunicasse a diversidade cultural intrínseca no carnaval de Pernambuco.

¹⁰⁹ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹¹⁰ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

cuidadoso. Não tirando a paternidade do meu pai, mas no caso dessa parte de identidade, não da intervenção toda” (LIRA, J., 2020, n.p.)¹¹².



Figura 28 – Marca do Carnaval Multicultural do Recife.
Fonte: Lira, 2018.

Sobre a marca, Shimabukuro (2019) afirma que a expressão gráfica estabelecida por Joana se tratava de uma síntese sociocultural que retrata uma sociedade pautada por relações simbólicas, com diferentes etnias.

A linguagem gráfica desenvolvida pela artista parte da sua própria experiência de foliã. A erupção de ritmos, cheiros e alegrias de suas memórias carnavalescas se incorporaram às suas formas simplificadas, com traços fortes e contornos pretos. Preenchidos com cores vivas, brilhantes e contrastantes, que divagam entre São Paulo, Olinda e Recife, “entre os azuis dos céus, entre fora e dentro, entre as cores da alegria (...). Os tons terrosos remetem ao início, aos bichos rupestres; já as tonalidades vivas expandem o espectro cromático, como a própria natureza” (SHIMABUKURO, 2019, p.47).

Seus personagens pictóricos compõem imagens carregadas de folia e representatividade, e, como afirma Shimabukuro (2019, p.47): “Coloca em

¹¹² Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

comunicação direta a memória da cidade e seu universo particular, põe em seu traço sua porção 'foliã nômade', compõe com cores para construir novas formas de representar o que já existe (...).” Cria uma narrativa gráfica que retrata a cultura do carnaval do Recife, com suas fantasias e tradições, e interagem com as emoções das pessoas, despertando seus imaginários.

No conjunto de sua obra, imagens e personagens criam narrativas, desenham uma antropologia visual (...). Quando uma linguagem gráfica corresponde às histórias de vida de um povo, ganha significado, por si só. Torna-se uma síntese de sonoridades, traços, cores, vidas (...). A representação deixa de ser somente imagem: passa a ser ícone, aproximamos de algum lugar aqui mesmo, em nós. (SHIMABUKURO, 2019, p.47)

Percebe-se que nessa fase inicial do projeto a participação de Joana Lira foi bastante acentuada. Foram seus estudos gráficos, desenvolvidos nesse processo de conceituação, que resultaram na identidade visual do evento, e constituíram a base gráfica que delineou todo o tema e cenografia da festa.

5.2 Conceituação, produção, montagem e disposição da cenografia

Com a equipe de criação formada, embora sem nenhum domínio da escala urbana ou experiência específica em cenografia, foi dado início ao desenvolvimento da Cenografia Carnavalesca do Carnaval Multicultural do Recife. Destarte, a partir de 2001, a cenografia foi se delineando, e progressivamente o Bairro do Recife transformava-se em um espaço expressivamente fantasiado durante o período momesco.

Por se tratar de um projeto de proporções nunca antes efetivado no festejo, ou até mesmo na cidade do Recife, todo o processo se apresentava como algo novo, tanto para os gestores - Secretaria de Cultura/Prefeitura do Recife, quanto para equipe de criação que havia sido contratada para produzi-lo. Do mesmo modo para as empresas fornecedoras que iriam participar das execuções e montagens, pois, além da falta de experiência em atender demandas de um projeto tão grandioso, haviam poucas opções de tecnologia.

Assim, os primeiros anos de desenvolvimento da cenografia urbana, compõem o período que a equipe chama de “primeira parte”¹¹³, momento no qual se

¹¹³ Primeira parte: período de 2001 a 2005. A partir de 2006, inicia a “segunda parte”, onde a cenografia urbana do carnaval de Recife passou a explorar outros conceitos e partidos.

apresentaram os diversos desafios inaugurais, que exigiram um movimento empírico, com testes de escalas, de volumetria, de materiais e de soluções técnicas. Joana Lira, em entrevista para esta pesquisa, recorda o momento: “a gente não tinha essa expertise, ninguém tinha, a Prefeitura também não tinha. Então, foi um trabalho de uma parceria muito grande (...)” (LIRA, J., 2020, n.p.)¹¹⁴.

Dessa forma, de 2001 a 2003, período que compreende o recorte dessa pesquisa, os processos de elaboração que envolvem as etapas de conceituação - produção – montagem e disposição da cenografia, seguiram, nesse sentido, um caminho similar, de estudos e tentativas. Como bem lembra Carlos Augusto Lira: “(...) estávamos testando e engatinhando. Era o momento de experimentação e de grandes dificuldades, nada de proposital” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹¹⁵. Assim, equipe e fornecedores foram gradualmente entendendo e manuseando todas as demandas e problemas que iam surgindo, “criando e curtindo fazer isso, manuseando a cidade(...)” (LIRA, J., 2020, n.p.)¹¹⁶.

Considera-se que os processos de desenvolvimento da cenografia nesses anos iniciais apresentam certas semelhanças, posto que, foi o período no qual o estudo e as experimentações foram mais privilegiados. Em cada um desses anos experimentais os testes ocasionavam erros e êxitos progressivos, que se desdobravam para o ano seguinte.

As exposições das etapas apresentadas a seguir tratam de uma confluência de informações que se referem à “primeira parte” da cenografia pesquisada, aí incluímos acertos e erros de uma intervenção urbana efetiva e convincente.

Conceituação

A conceituação da cenografia, como já manifestado, tinha como base o enaltecimento da cultura e do carnaval de Pernambuco. Tal objetivo deveria ser oportunizado através de uma narrativa gráfica, formada pela marca e identidade visual do evento, que desdobraria na criação das estruturas efêmeras cenográficas. Joana Lira reitera:

(...) além de fortalecer qual cultura é essa de carnaval, que personagens são esse, que carnaval é esse que não é só frevo - e contar uma narrativa gráfica e identitária de pertencimento da cidade- , era de criar uma ambiência para

¹¹⁴ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹¹⁵ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

¹¹⁶ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

essa festa toda acontecer; como também, óbvio, abraçar os patrocinadores. Assim, para contar essa história de que carnaval é esse para o turista, para quem é daqui. Afinal, o pernambucano tem essa característica de ter muito orgulho, de brincar, de valorizar o que tem, não é um carnaval só focado no turismo. Então, isso tudo foi um tecer, né? Uma grande costura, muita gente de muitos esforços, mas de muitas vontades. (LIRA, J., 2020, n.p.)¹¹⁷.

Além disso, o projeto cenográfico se desenvolvia também a partir do homenageado que a prefeitura determinava anualmente. Diferentes personalidades da cultura pernambucana - artistas, músicos e compositores - ligados à festa, deveriam ter sua imagem contemplada como parte do conceito a ser trabalhado no carnaval.

Sobre isso, Carlos Augusto recorda que existia um acordo: “a gente pede que, com muita antecedência, o prefeito resolva o homenageado para, assim, termos tempo de trabalhar. (...) no final de setembro/outubro havia a decisão da prefeitura de quem seria o homenageado” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹¹⁸. Entretanto, Lira, J. (2008, p.69) relata que havia uma dificuldade em conseguir traduzir graficamente a imagem e a obra do homenageado: “(...) seus nomes entravam na sinalização dos polos e na campanha de comunicação da prefeitura - mas tinha um pouco peso na cenografia”.

Sendo assim, a equipe optava por adotar temas livres, que se mantinham vinculados à marca do Multicultural. Isto é, as máscaras foram os elementos visuais condutores da construção da linguagem gráfica e dos elementos cenográficos desenvolvidos. Fundamentando desse modo a base estética e o conceito visual que a cenografia seguiu nos primeiros anos do evento.

As texturas, volumes e as cores estabelecidas nas figuras das máscaras se estenderam para todos os elementos cenográficos. Seguindo a mesma linguagem, compunham um conjunto visual que se relaciona entre si, reafirmando uma ideia de unidade estética e estabelecendo um plano gráfico para cidade.

Logo os desenhos desenvolvidos por Joana Lira começaram a saltar do micro ao macro. Saindo do papel para alcançar a escala urbana. “(...) a artista exercita o prazer e a irreverência de caracterizar-se para brincar, agora na escala do espaço urbano. Inspirada e alimentada por uma iconografia de profunda ressonância local, (...) fazendo do recife uma cidade fantasiada” (SHIMABUKURO, 2019, p.83).

¹¹⁷ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹¹⁸ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

A percepção sobre a escala que precisava ser trabalhada aconteceu a partir do levantamento feito inicialmente pela equipe de arquitetos. Baseado nas medidas verificadas das pontes, vias, calçadas, praças, monumentos e edifícios, foi percebido que a cenografia necessitaria alcançar uma escala compatível com Bairro do Recife, ou seja, os desenhos de Joana ganhariam dimensões grandiosas. Atentemos então para a reciprocidade indicada entre cenografia e o patrimônio edificado; ambos agentes influenciadores entre si. As peças cenográficas interferem no espaço, assim como ele influencia na conceituação, elaboração e execução do material gráfico e cenográfico. Interações dialógicas que geram relevâncias físicas e simbólicas.

Para conquistar a escala das ruas, as figuras traçadas por Joana Lira viram estruturas de dimensões monumentais. Mediando espacialidades em plena festa, suas rainhas, passistas, caboclos e foliões produzem uma interlocução alegre e harmoniosa com aqueles que fazem a festa acontecer. Saem do suporte, desfilam dançam, passam em cortejo. Reflexo agigantado, apropriado e reinventado de identidades étnicas, expressões culturais e tradições carnavalescas, elas engrossam o caldo da transgressão social festiva que ferve ao som de todos os ritmos, criando o molde de um mundo diferente daquele em que vivemos. (SHIMABUKURO, 2019, p.165).

Com isso, a cenografia assume a posição de intervenção urbana, contemplando novas formas de interação entre o folião e a rua. Sendo assim, mesmo atingindo a escala urbana, teria quer ser composta por elementos que considerassem a escala humana. Contribuindo com a ideia de que “a arte visual urbana pode favorecer a criação de novas relações entre sujeito e cidade – possibilitando vivências estéticas transformadoras e promovendo a sensibilização do olhar” (SHIMABUKURO, 2019, p.45).

Produção

As criações desenvolvidas pela designer Joana Lira estabeleceram o rumo que as estruturas efêmeras cenográficas iriam tomar. Adaptadas à escala urbana pela designer e pela equipe de arquitetos, as peças compostas pelas (ou partir de) suas figuras se estabeleceriam como o principal objeto de intermédio entre a intervenção cenográfica e o imaginário dos foliões.

O processo de produção dessas peças cenográficas projetadas foi a etapa que exigiu, nos primeiros anos de evento, mais operações de pesquisas e experimentações, tanto de estruturas e materiais, quanto ao trabalho dos

fornecedores e empresas de execução que participavam das licitações da prefeitura¹¹⁹.

Nos primeiros anos a equipe decidiu testar o uso de *recicláveis* para produção da cenografia; principalmente no primeiro ano, por motivos de custos e de tempo. Em entrevista para essa pesquisa, Carlos Augusto Lira lembra que em 2001 eles usaram, inclusive, estruturas da decoração de natal produzida na gestão Jarbas Vasconcelos.

O uso desse tipo material na produção da cenografia nos três primeiros anos do Carnaval Multicultural foi uma tentativa frequente e significativa, porém, nem sempre bem recebido. Segundo o arquiteto Carlos Augusto Lira a grande maioria das críticas negativas vinha dos populares locais: “Vimos que o povo não gosta de reciclado (...), as pessoas diziam que o prefeito estava colocando lixo na rua”. Mas, ao mesmo tempo, também haviam muitos elogios, esses, normalmente, advinham dos turistas estrangeiros, que consideravam também os aspectos sociais e ambientais: “(...) ou era 8 ou 80, porém, o 8 era um grupo muito maior que não gosta e o 80 eram estrangeiros que vinham pro carnaval” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹²⁰.

Somado à falta de receptividade local, o arquiteto, fundamentado pela soma de experimentações desses anos, identificou que o custo de trabalhar com esse tipo de material não estava sendo recompensador.

(...) era um trabalho que tornava-se muito caro porque era uma mão-de-obra muito específica esse pessoal que trabalhava, literalmente, transformando o reciclado. Como também, era uma coisa muito cara e não dava muito corpo, afinal, de uma garrafa PET não se faz verão. Era tudo muito limitado e tudo no carnaval tem que ser grandioso, a escala humana é outra, por exemplo: tudo tem que ser acima de 10m (...). (LIRA, C., 2020, n.p.)¹²¹.

Ao longo desses anos outros materiais foram sendo testados, assim como foram testados também os procedimentos de aplicabilidade dessas estruturas efêmeras que viriam a ser efetivadas no Bairro do Recife; que além de ser um espaço aberto, exposto às intempéries naturais, é um bairro constituído por um conjunto arquitetônico de valor patrimonial.

Esses testes e experimentações, que não aconteciam de forma prévia, e sim de forma factual a cada cenografia efetivada, foram necessários para descoberta de

¹¹⁹ A prefeitura, através de licitações, contratava diferentes empresas para executar e montar as peças projetadas pela equipe de criação.

¹²⁰ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

¹²¹ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

algumas soluções definitivas. “Fomos entendendo o que tinha que ter o peso maior em termos de estrutura e onde poderia ter uma leveza” (LIRA, J., 2020, n.p.)¹²². Como por exemplo: as peças como móveis e fitas coloridas, alegorias confeccionadas com materiais de pouco peso, poderiam ser presas às copas das árvores e mobiliários urbanos; já as peças maiores e mais pesadas, teriam que ter estruturas independentes de qualquer equipamento urbano¹²³, sendo fixadas ao chão - com um peso próprio, compostas por alegorias, geralmente peças com *telas pintadas à mão*.

Nesse início, segundo Joana Lira¹²⁴, quase tudo era pintado de forma manual. Depois, com a chegada da tecnologia e aprimoramento do trabalho dos fornecedores, foram sendo aplicadas outras técnicas. Começou-se a usar o *vinil*¹²⁵ e o *sign*¹²⁶, que na época tinham uma considerável limitação de cor; depois se passou a utilizar a impressão, inicialmente com *lona*, e, posteriormente, a impressão direto na madeira.



Figura 29 – Pintura à mão de Painel de 20m x 26m.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

¹²² Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹²³ Essa solução foi utilizada do ano de 2003 em diante.

¹²⁴ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹²⁵ Vinil é um material adesivo durável, de grande aderência em superfícies não texturizadas - planas, não planas e curvas; consegue ser cortado em diversos tamanhos e formatos, podendo ser usado em ambientes internos e externos. É um material versátil, comumente utilizado em cenografias.

¹²⁶ Recorte de silhuetas em adesivo vinílico.

Novas soluções e fornecedores sempre estavam sendo buscados. Além disso, gradativamente, foram surgindo novos investimentos e tecnologia para produção das peças. Consta-se que esses processos evolutivos empíricos aconteceram de forma generalizada, tanto para a equipe de criação quanto para as empresas que participavam das licitações de execução.

Assim, a cada ano, a gente avaliava o que tinha dado certo e o que não tinha, que tipo de estrutura deu certo, o que a gente conseguiu melhorar, o que a gente não conseguiu, o que a gente conseguia reaproveitar, o que a gente não conseguia reaproveitar de um ano para o outro, como que funcionava essa cadeia produtiva desses fornecedores que eram contratados pela prefeitura (LIRA, J., 2020, n.p.)¹²⁷.

A respeito do reaproveitamento de peças, cabe destacar que, desde o início, era uma preocupação da equipe de criação; que tinha o cuidado de projetar algumas das estruturas efêmeras cenográficas de modo a conservar sua utilidade por um tempo maior, aproveitando-a para o ano seguinte.

Entretanto, foi percebido que, embora fossem especificadas as mesmas peças do ano anterior, os fornecedores, de forma nada sustentável, as produziam novamente. Isso acontecia, pois, o custo do armazenamento da cenografia para eles acabava ficando mais alto do que produzi-las novamente. Joana Lira lembra que quando a equipe tomou consciência dessa prática compreenderam que: “(...) não adianta ficar com essa ilusão de que a gente tá fazendo um bem econômico e sustentável, quando, na verdade não é o que acontece (...)” (LIRA, J., 2020, n.p.)¹²⁸.

De tal modo, entravam em um novo processo de gerir essa e outras demandas e desafios que iam surgindo. O intuito sempre foi progredir de forma conjunta para tornar o processo de produção da cenografia do carnaval cada vez mais compreensível, seguro e refinado, conseqüentemente, facilitando a fase de montagem e disposição das estruturas efêmeras no espaço do evento.

Montagem e disposição

O entendimento relativo à montagem e à disposição das peças no Bairro do Recife também foi acontecendo de forma gradativa dentro dos processos. A partir dos levantamentos e reconhecimentos do espaço, a equipe foi gerando uma noção

¹²⁷ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹²⁸ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

referente à *escala*, às *implicações urbanas* e às *condições de fruição do público* no espaço, aspectos que precisavam ser avaliados antes de definir os pontos para serem efetivadas as intervenções cenográficas, sendo necessário também avaliar as implicações e correlações com o *patrimônio construído*. Pontes, vias primárias e secundárias, monumentos, casarios, igrejas, museus, órgãos municipais e estaduais e até mesmo a vegetação do bairro: todos foram pontos essenciais que tiveram que ser considerados e respeitados por essa intervenção urbana que se estruturava. As árvores, por exemplo, como já demonstrado, foram sempre utilizadas como base para cenografia, principalmente no início. Assim como os equipamentos urbanos, porém, por se tratar de um bairro tombado, existiam muitas restrições no uso desses componentes. LIRA, J. (2020) ressalta que essa série de limitações conduzia boa parte criativa do projeto. Desse modo, retomamos às soluções encontradas na fase de produção das peças, já exemplificadas, que permitia a montagem das estruturas efêmeras de forma mais independente possível desses equipamentos.

É possível conceber que a fase de montagem da cenografia apresentou diversos problemas, se configurando como momento mais complexo do processo. Os relatos de Joana Lira e Carlos Augusto deixam nítida essa ponderação: “ (...) a montagem do carnaval é muito trabalhosa e só podia se dá de madrugada, pois o Bairro do Recife tem muito trânsito, as ruas com carros estacionados... e precisa ter os caminhões, a iluminação (...)” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹²⁹.

A fala do arquiteto revela que, além de todas as dificuldades que a montagem e disposição das peças apresentam por si só, existia ainda a necessidade de uma logística de adequação à dinâmica de uso do bairro. Onde deveriam ser consideradas as diversas possibilidades de atividades cotidianas que poderiam vir a gerar impedimentos ou atrasos nessa montagem.

LIRA, C. (2019, p.35) complementa essa observação destacando sua preocupação com o intenso fluxo dos passantes do bairro durante o período de montagem. Considerando que a área do sítio histórico centraliza um grande número de escritórios, bancos, e comércios, o arquiteto afirma que a proposta cenográfica e a dinâmica de sua montagem eram pensadas em função desta realidade e de suas implicações, “como, por exemplo, as dificuldades na hora da montagem das peças gigantes”.

¹²⁹ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

Em entrevista, Carlos Augusto Lira afirma que o fluxo de carros também se apresentava como dificuldade na etapa montagem, recordando um exemplo onde: “Uma vez, a Rua do Bom Jesus estava toda montada até que veio um carro de lixo deu ré e quebrou uma peça da decoração, aí você vai de última hora resolver” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹³⁰.

Tais situações não eram incomuns. Por isso, durante esse período a equipe se colocava de prontidão 24 horas: “(...) a gente ficava apagando incêndio a todo momento. Eu me sentia, muitas vezes, como médico de plantão na época perto do carnaval, na montagem(...)” (LIRA, J., 2020, n.p.)¹³¹. Segundo a designer, ocorriam muitas mudanças de última hora, seja devido aos acidentes citados, ou porque a prefeitura acabava cortando alguns elementos, ou, o mais comum, os problemas com fornecedores.

Diversas empresas compunham a lista de fornecedores que participavam da montagem da cenografia. Cada uma ficava responsável pela execução de uma estrutura ou produção de um tipo de material, por exemplo: havia um responsável pela impressão de toda parte gráfica, uma empresa que montava estruturas de palco, outra montava as arquibancadas, outra as pontes e assim em diante.

Frequentemente, esses fornecedores não cumpriam os prazos estabelecidos, deixando as estruturas incompletas. De acordo com Carlos Augusto Lira, era uma prática comum das empresas montarem suas estruturas de última hora; muitas vezes, começava o carnaval e não tinham entregado o trabalho completo: “o ideal, com esse grande custo, é você montar 15 dias antes, e nunca ninguém cumpria. Eles faziam com sabedoria, não entregavam todas as peças, então, tinha que ter uma empresa para cobrar isso (...)” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹³².

Nesse momento, era necessário que, além da equipe, a própria prefeitura tivesse que cumprir o papel de fiscalizar toda montagem. Segundo Joana Lira, a não finalização dessas estruturas prejudicava todo o processo, e também a intenção da cenografia:

Óbvio, isso era péssimo para cidade, péssimo para a prefeitura e não criava o principal motivo: criar um cenário mágico, lúdico e de imersão. Nosso

¹³⁰ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

¹³¹ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹³² Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

carnaval já é de imersão, não é um carnaval somente contemplativo(...), o nosso carnaval é experiência (LIRA, J., 2020, n.p.)¹³³.

Nessa perspectiva, destaca-se a iluminação cênica do evento, elemento que propicia visualidade noturna da cenografia, e também agrega dramaticidade para ambiência, contribuindo diretamente para ideia de imersão mencionada. A disposição e ajuste luminotécnico aconteciam primordialmente na montagem do evento. Atenta-se para o fato de que, um projeto de iluminação bem executado é determinante para que todo o esforço conceitual e de produção da cenografia tenham o êxito esperado em todos os horários do evento. Afinal, o Carnaval Multicultural do Recife acontece no período da manhã e de noite, sendo o período noturno ainda mais expressivo, pois se configura como o horário que recebe a maior quantidade de atividades e público. Sendo assim, a iluminação se configura como mais um desafio que a equipe precisou lidar: “(...) a gente tinha questões de não ter verba suficiente para iluminar da forma que seria ideal para a cenografia funcionar” (LIRA, J., 2020, n.p.)¹³⁴.

Com cenografia já montada e disposta no Bairro do Recife, outros problemas iam aparecendo, como vandalismos e furtos, por parte da população, que ocorriam frequentemente nos intervalos das montagens ou até mesmo com a cenografia já finalizada. Em entrevista, Carlos Augusto recorda diversos exemplos dessas situações que aconteciam no Bairro do Recife e arredores:

Em 2002, a gente vestiu os postes da Dantas Barreto de malha imensa, resultado: amanheceu sem malha nenhuma, roubaram tudo de madrugada! A gente iluminava a ponte e o pessoal ia de barco e roubava todos os refletores. (...) Uma vez botamos as fitas na rua, quando cheguei no outro dia de manhã tinha um homem roubando em uma Kombi, (...) eu vi depois que ele tinha uma barraca para vender cachorro quente, (...) e decorou ela toda com as fitas do próprio carnaval (LIRA, C., 2020, n.p.)¹³⁵.

Considerando ser essa uma atividade consequente de alguma necessidade, ou simplesmente por um desejo de destruição gratuito, o arquiteto ainda ressalta que as intencionalidades dessas ações eram articuladas, isto é, já existiam “equipes” preparadas para fazer esses tipos de furtos.

Conflitos com as empresas patrocinadoras também era uma questão que a equipe da cenografia tinha que enfrentar durante e, principalmente, pós-montagem.

¹³³ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹³⁴ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹³⁵ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

Nos dois primeiros anos do Carnaval Multicultural não havia uma preocupação específica acerca da inserção das marcas patrocinadoras, e, considerando isto, sucedia certa desordem visual e operacional. Inclusive, de acordo com o arquiteto Carlos Augusto Lira, existiam empresas que não patrocinavam a festa, mas preparavam estratégias de inserir, clandestinamente, sua marca dentro do evento. Por exemplo: “você não é patrocinador, você é o homem da marca x, mas você é tão vivo que você coloca os balões enormes com o nome marca x, ou um banner enorme, no Edifício Trianon (...) na véspera do Galo sair ” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹³⁶. Além de ser uma atitude incorreta, que gerava conflitos e transtornos para equipe e prefeitura, esse tipo de interferência visual prejudicava diretamente o projeto cenográfico. Tais questões foram solucionadas, através da própria cenografia, no ano de 2003, como veremos mais à frente.

Essa era a pretensão da equipe: superar cada particularidade que ia se apresentando. E, para atingir esses objetivos, cada detalhe do projeto e do processo foi sendo trabalhado de forma cuidadosa, repleto de responsabilidades e também sentimentos.

(...) foi um ponto muito positivo da equipe e, tanto eu, como meu pai - e toda a equipe dele, viemos de uma escola de trabalhar, (...). Meu pai sempre trabalhou muito com detalhe, trabalhou com design/arquitetura de interiores, então, sempre teve essa preocupação pelo acabamento, pela serenidade das coisas. Então, a gente era muito chato com fornecedor, exigente. Isso, por um lado, era desgastante para gente, por outro lado, para a prefeitura era muito bacana, e a gente foi ganhando - sem ter essa intenção - segurança por parte deles (...). A gente estava ali dando sangue 24h por dia. Por isso, acho que a gente permaneceu por tanto tempo, por isso a prefeitura não queria mudar. Acho que tinham até medo de dar errado, de não ter uma equipe afinada (LIRA, J., 2020, n.p.)¹³⁷.

Com as análises autocríticas, avaliando os pontos positivos e negativos de cada montagem e desmontagem, e, principalmente, observando a opinião dos foliões e transeuntes: “quando o carnaval estava sendo montado (...) as pessoas passavam e davam nota” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹³⁸; a equipe foi entendendo e ajustando melhor os processos. Se alinhando gradualmente com o trabalho dos fornecedores e montadores e gerindo com mais cuidado as expectativas do cliente - no caso a

¹³⁶ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

¹³⁷ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹³⁸ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

prefeitura- , da imprensa e principalmente dos foliões que, segundo Lira, C.(2019, p.35), a cada ano ficavam mais ansiosos e exigentes sobre a cenografia do carnaval, demandando da equipe mais novidades criativas: “o desafio nos motivou a novos voos”.

As imagens e descrições apresentadas em seguida ilustram as informações específicas dos processos, e seus resultados, oriundos dos projetos cenográficos efetivados no Bairro do Recife durante os anos de 2001, 2002 e 2003.

5.2.1 Cenografia 2001

Em meio a dificuldades, entusiasmo e confetes, inaugurou-se em 2001 o Carnaval Multicultural do Recife. Constituindo-se como o ano edificador do evento, o ano de 2001 foi, sem dúvidas, o momento mais marcante para a Cenografia Urbana que nascia concomitantemente.

O arquiteto Carlos Augusto Lira e a designer Joana Lira, juntamente com os oito arquitetos colaboradores: Ana Bonilla, Eduardo Lira, Luciana Dourado, Luciana Tavares, Marta Dowsley, Sabrina Amorim, Soraya Cariro Leão e Talma Ferraz formavam a equipe responsável pelo primeiro projeto da cenografia do carnaval.

Inicialmente vale destacar a técnica utilizada pela equipe, ainda no processo de estudos das intervenções. As fotos feitas durante o levantamento foram reveladas e cobertas por um plástico, sob essa superfície a equipe desenhava com hidrocor, testando e visualizando previamente como as peças ficariam no espaço onde seriam efetivadas.



Figura 30 - Rua da Moeda, Bairro do Recife..
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 31 - Praça do Arsenal, Bairro do Recife.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 32 - Rua Marquês de Olinda, Bairro do Recife.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Esses testes foram fundamentais para o entendimento da escala urbana e da relação das estruturas efêmeras com o patrimônio construído, aspectos esses que até então a equipe não tinha tanta familiaridade. A partir desses estudos as propostas foram desenvolvidas para os respectivos polos.

Nesse primeiro ano haviam apenas quatro polos centralizados¹³⁹, sendo dois deles no Bairro do Recife: *Polo Marco zero*, que tinha a concentração/palco na Praça do Marco zero e *Polo Mangue*, com concentração/palco na Rua da Moeda. Esses dois polos abrangiam, praticamente, toda área do bairro, pois se estendiam por diversas outras ruas, como mostra a imagem.

¹³⁹ O Polo Guararapes, Polo Pátio de São Pedro (Afro), Polo Marco zero e Polo Mangue.

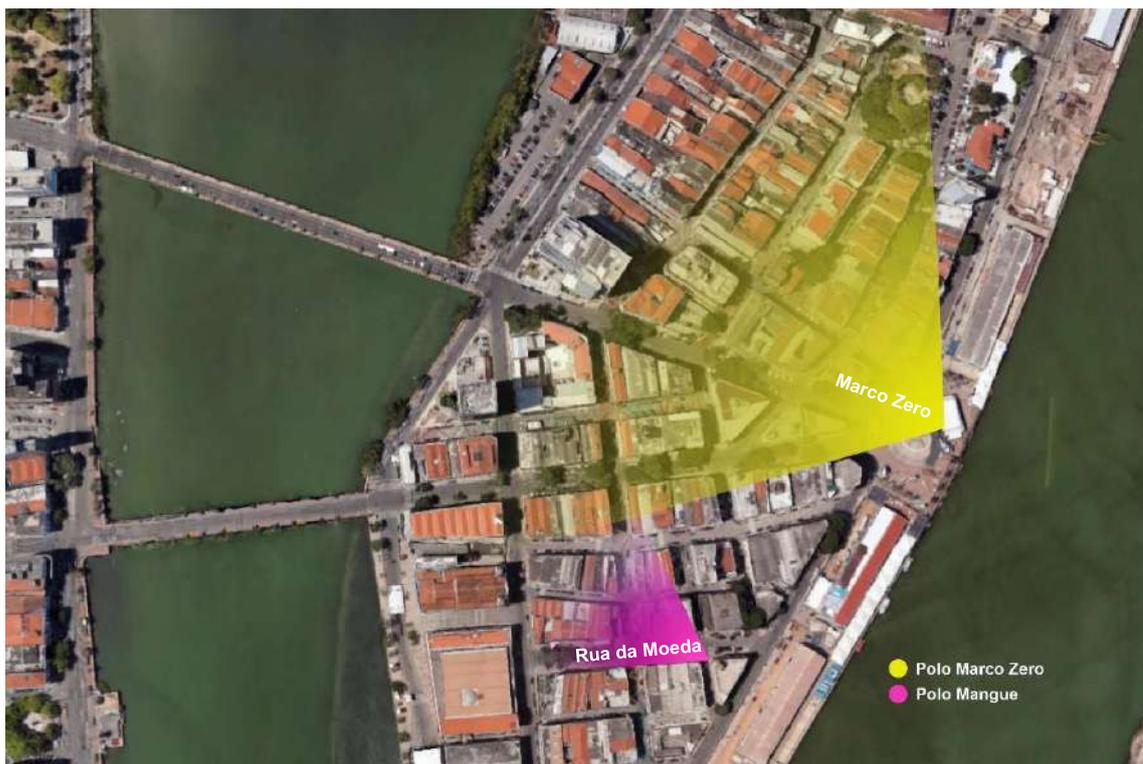


Figura 33 – Bairro do Recife, Polos 2001.
Fonte: ESIG, 2019/Google Earth, 2019, adaptado, 2019.

Com o tema: “O Frevo Vai Brilhar”, o carnaval de 2001 tinha como homenageado Lourival Oliveira¹⁴⁰. Entretanto, cabe lembrar que esse foi o ano de estreia das máscaras, personagens desenvolvidos por Joana Lira para marca do evento, que despontaram como o principal condutor estético do projeto cenográfico e de toda identidade visual do evento. Traços e cores dos personagens foram transpassados para os elementos cenográficos produzidos para o Bairro do Recife, como veremos a seguir nas imagens extraídas do caderno de projetos de 2001, que inclusive, já traziam esses personagens na capa, representando cada polo (e sua respectiva manifestação cultural) existente no bairro.

¹⁴⁰ “O maestro, clarinetista, saxofonista e compositor de frevos Lourival Oliveira, natural de Patos na Paraíba, nasceu em junho de 1918 e faleceu no Recife em junho de 2000. É considerado um dos mais importantes compositores do gênero (...) (SILVA, 2018, n.p.). Disponível em: <<https://cutt.ly/UdRMxT8>>. Acesso em: 04 de ago. 2020.

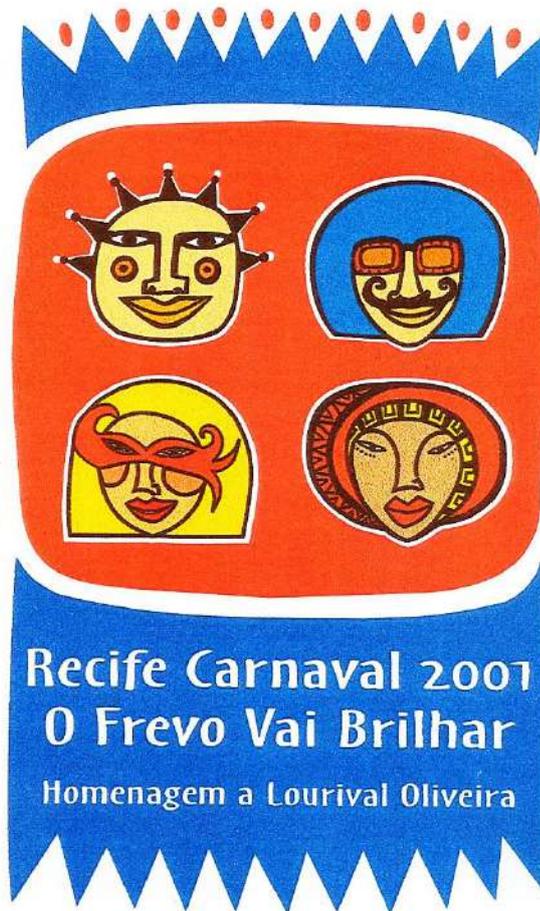


Figura 34 – Caderno de projetos- carnaval 2001
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Polo Marco Zero

O Polo Marco Zero resgata a memória dos antigos carnavais do Recife, trazendo de volta símbolos como máscaras e sobrinhas. 'O Frevo Vai Brilhar' com os vermelhos, os amarelos, os laranjas e os magentas, cores que caracterizam essa área (EQUIPE, 2001, n.p.)¹⁴¹.

Os elementos cenográficos projetados para este polo refletiam, ainda timidamente, a identidade criada para ele. Sua disposição apresentava duas distintas intenções de configuração: na primeira, relativa ao circuito que iniciava na Rua do Apolo, seguindo pela Rua do Observatório, Rua da Guia, Rua Domingos José Martins, Rua Barão Rodrigues, Praça do Arsenal, Rua do Bom Jesus, terminando no Marco Zero, foram locadas as máscaras, as *mascaradas*, as sobrinhas, fitas e luzes, trazendo como referência os carnavais dos corsos, blocos e marchinhas.

¹⁴¹ Texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe em 2001.



Figura 35 – Mulher mascarada, Polo Marco Zero
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

As *mascaradas*, representação do personagem símbolo do polo, eram peças dupla face feitas em madeira recortada e pintadas à mão, com interferência de material reciclado na máscara. Mediam 2m x 1,8m e foram penduradas por fios na Rua do Bom Jesus.

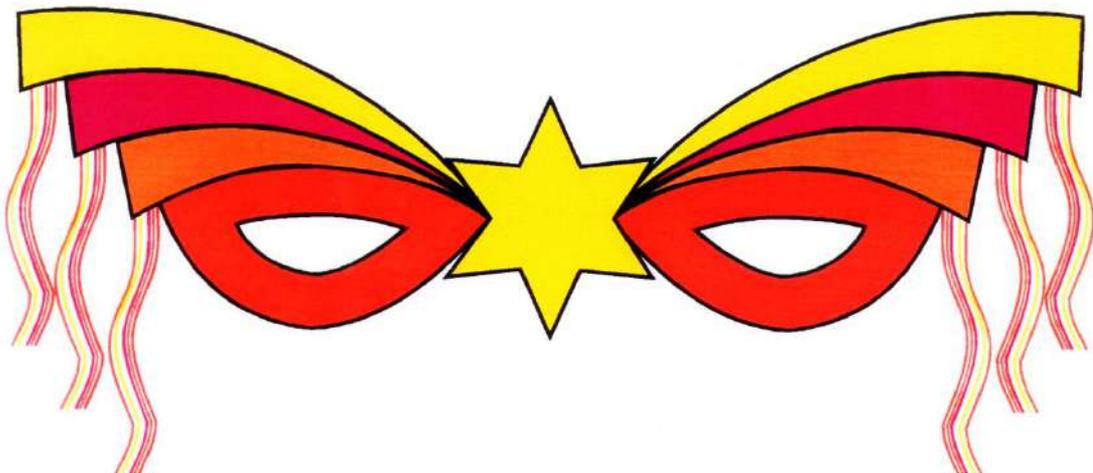


Figura 36 – Máscara, 4,4m x 1,3m, Polo Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

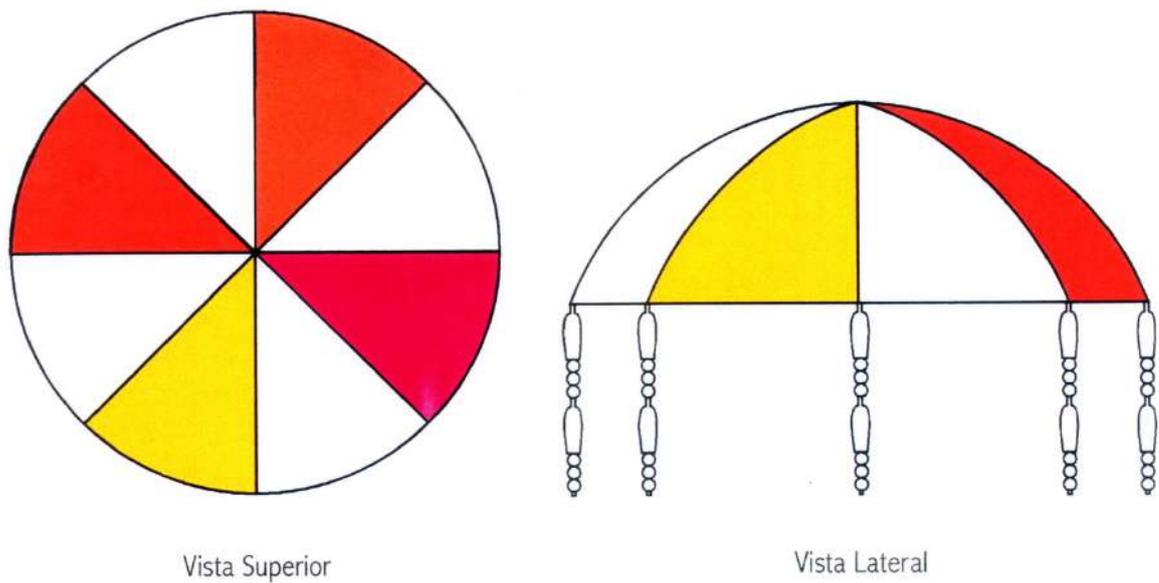


Figura 37 - Sombrinha, 3m de diâmetro, Polo Marco Zero.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Juntamente com as *mascaradas* e as *máscaras* (fig. 35 e fig. 36), somavam-se as sombrinhas (fig.37), que nitidamente era uma referência ao frevo, e o varal de fitas coloridas, formavando o conjunto de peças cenográficas que compunham a proposta de ambiência da Rua do Bom Jesus, que podemos observar na fig. 38. Dentre esses espaços do circuito a rua já se destacava pois, desde do início, demonstrava ser uma das que receberiam as maiores intervenções. Provavelmente, por se tratar de uma rua já cotidianamente conhecida e valorizada patrimonial e afetivamente.

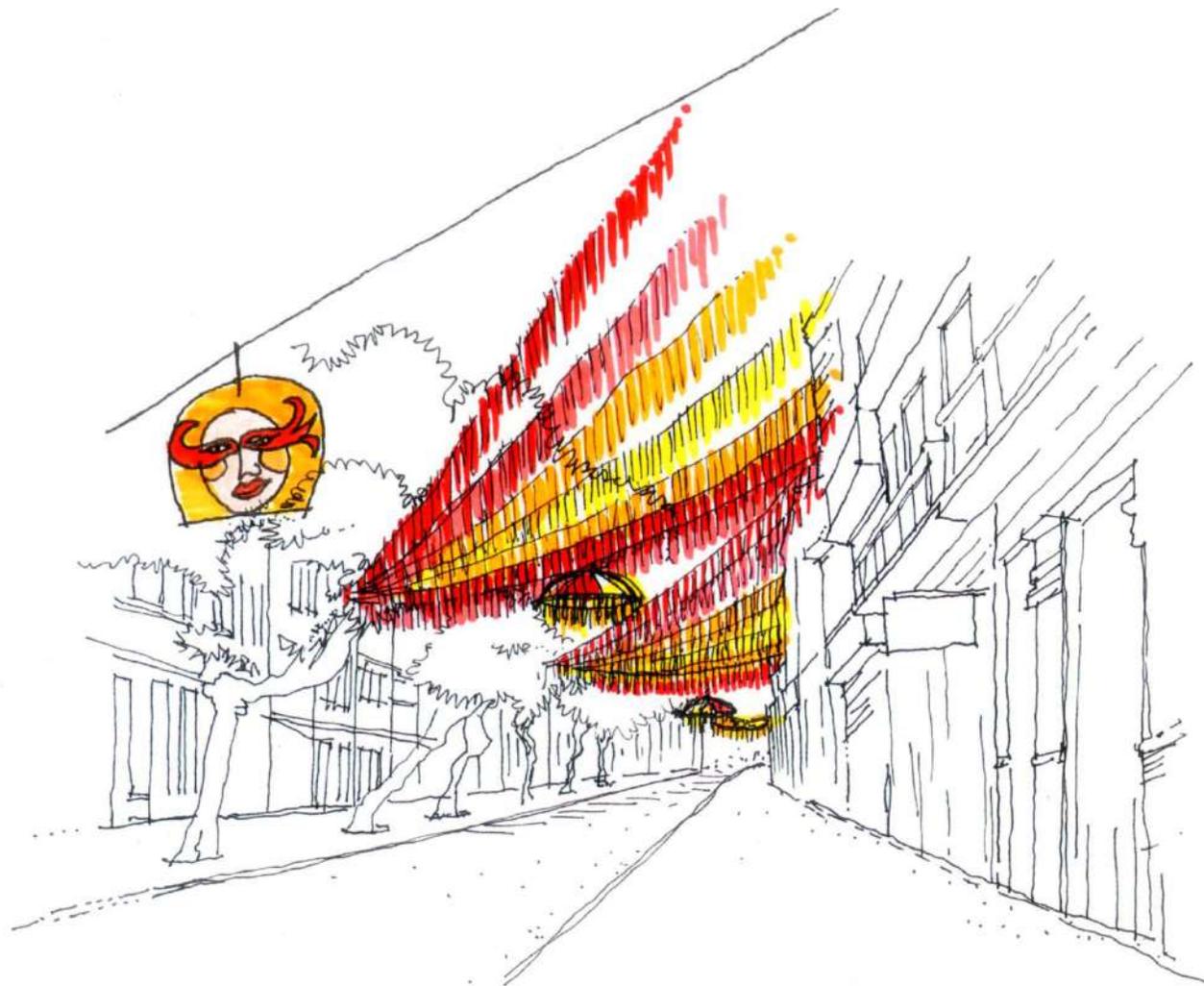


Figura 38 – Perspectiva Rua do Bom Jesus- Polo Marco Zero, carnaval 2001.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

A Praça do Arsenal também recebeu uma cenografia distinta. Um volume de fitas coloridas foi preso às palmeiras centrais da praça, formando uma marcante ciranda de cores. Além disso, duas grande bandeiras (fig. 39), feitas em tecido medindo 1,40m x 3m, com a imagem da mulher mascarada que representava o polo, foram locadas na praça. Outras duas *flâmulas* (fig.40), também feitas com tecido , medidindo 1,4m x 8m, com desenhos abstratos e cores fortes, foram presas à fachada da Torre Malakoff. As peças em tecido, junto com a ciranda de fitas coloridas, compuseram a proposta da intervenção final efetivada na Praça do Arsenal (fig.41).



Figura 39 – Bandeiras Mulher mascarada, Polo Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 40 - Flâmulas da Torre Malakoff, Polo Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

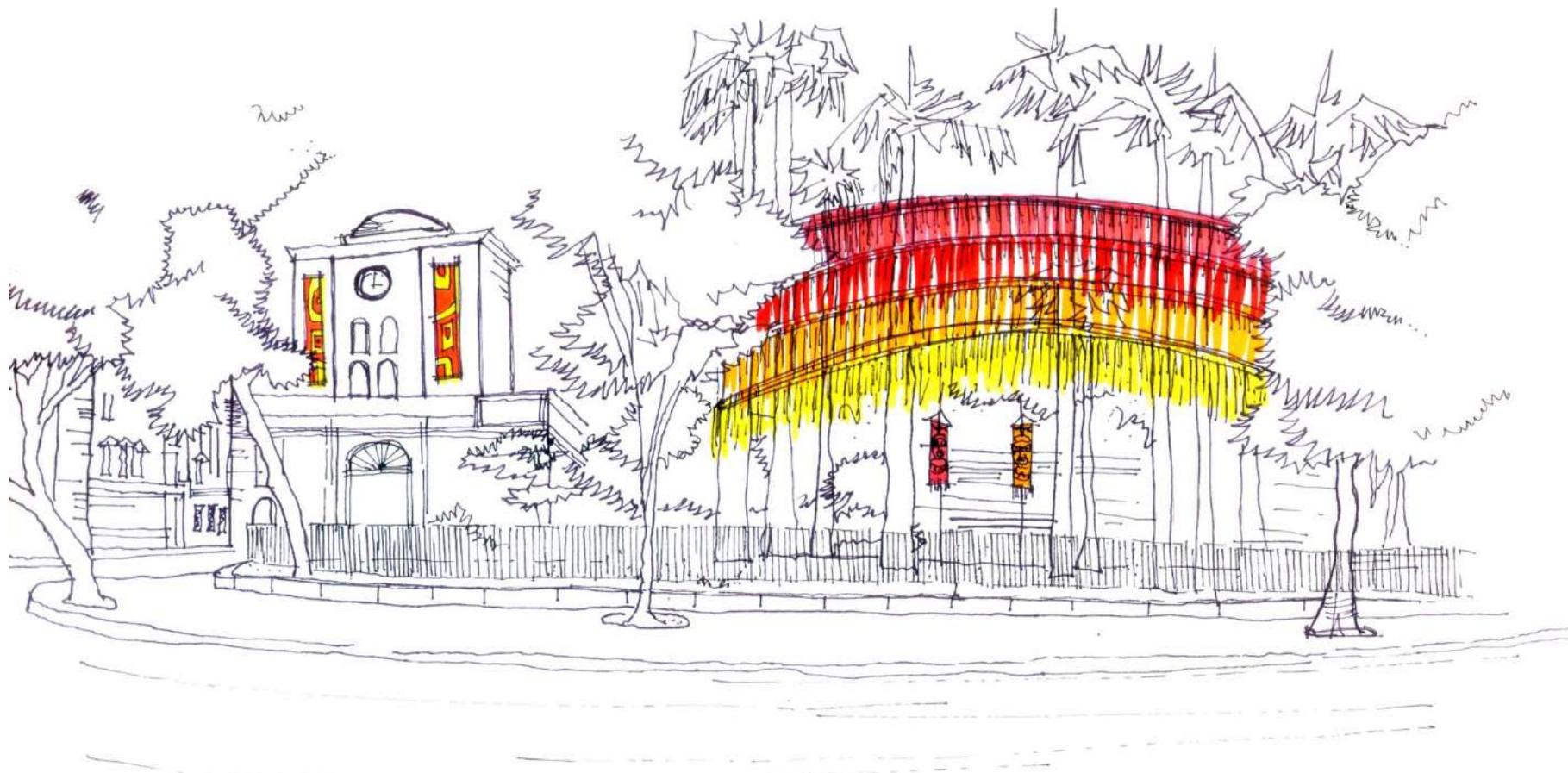


Figura 41 – Perspectiva Praça do Arsenal, Polo Marco Zero, carnaval 2001.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Percebe-se que esses dois espaços destacados receberam, desde o primeiro ano, um tratamento diferenciado, tanto que, as imagens apresentadas no caderno de projeto referente ao “primeiro circuito” traziam, exclusivamente, as perspectivas deles.

Contudo, havia ainda outra “configuração” dentro do Polo Marco Zero, que era referente à Praça do Marco Zero (fig. 42) e às avenidas Marquês de Olinda (fig. 43) e Rio Branco. Por se tratar de espaços de maiores proporções, a equipe propôs elementos cenográficos com escala compatível, “como luminárias centrais nas avenidas, o maior volume de cordões com fitas e a locação desse material nos cruzamentos das ruas e avenidas valorizam a perspectiva e harmonizam o Polo Marco Zero” (EQUIPE, 2001, n.p.)¹⁴².

Entretanto, apesar da equipe se preocupar para que a cenografia fosse harmoniosa e coerente com o espaço onde seria efetivada é possível notar nas perspectivas a seguir que a proposta de distribuição das peças acabou por ficar bem espaçada, causando um leve efeito de vazio.

¹⁴² Texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe em 2001.

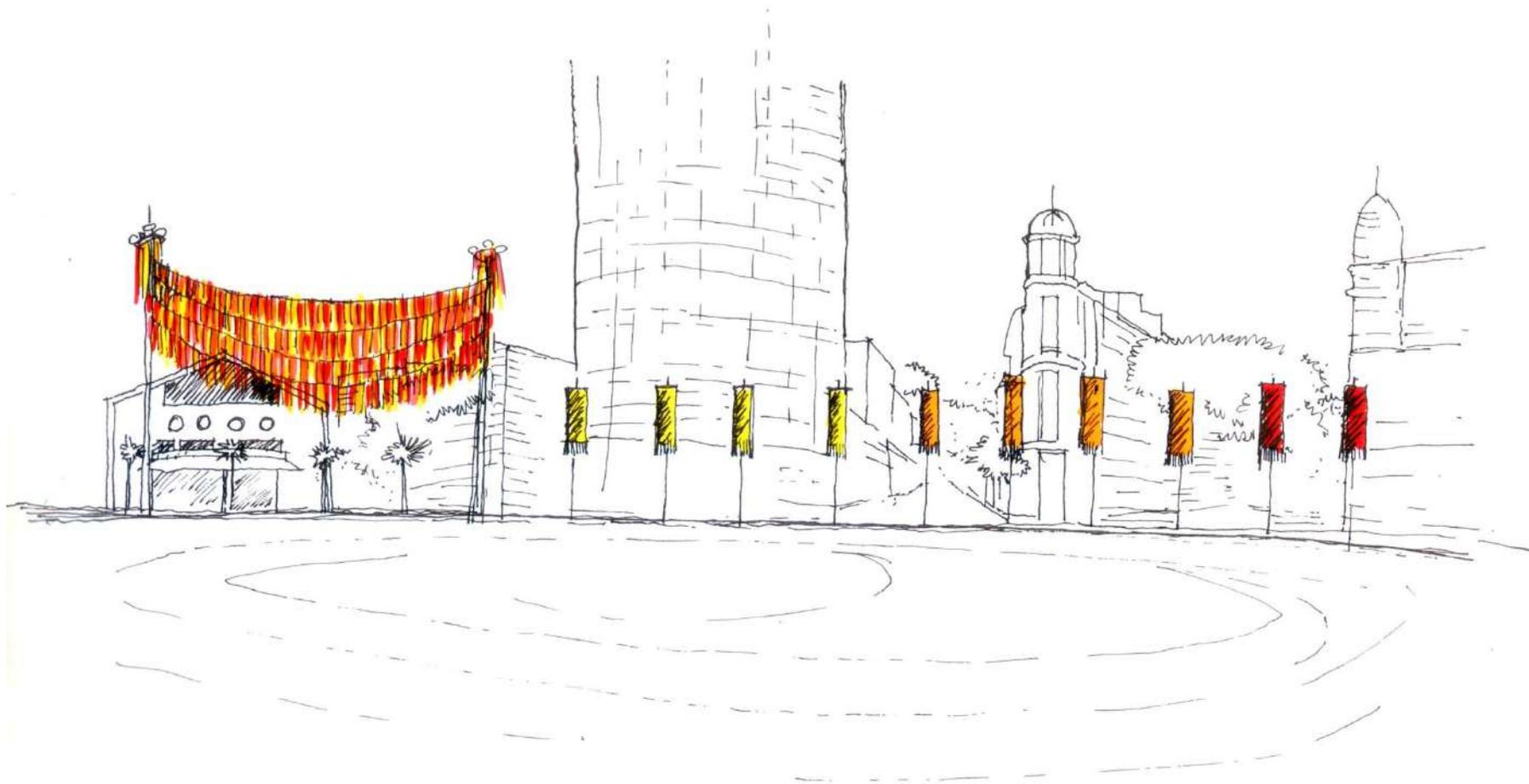


Figura 42 – Perspectiva Marco Zero, carnaval 2001.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 43 – Perspectiva Rua Marquês de Olinda - Polo Marco Zero, carnaval 2001.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Polo Mangue

“No Polo Mangue a figura do caboclo de maracatu rural, com sua grande cabeleira e suas cores vibrantes, traduz a irreverência e alegria da Rua da Moeda. “O Frevo Vai Brilhar” de braços dados com o grande público do Rec Beat, congregando artistas, intelectuais e modernos pensantes. (...) As multicores da chita: o azul, vermelho, o verde e o laranja estão nos elementos que compõem este polo” (EQUIPE, 2001, n.p.)¹⁴³.

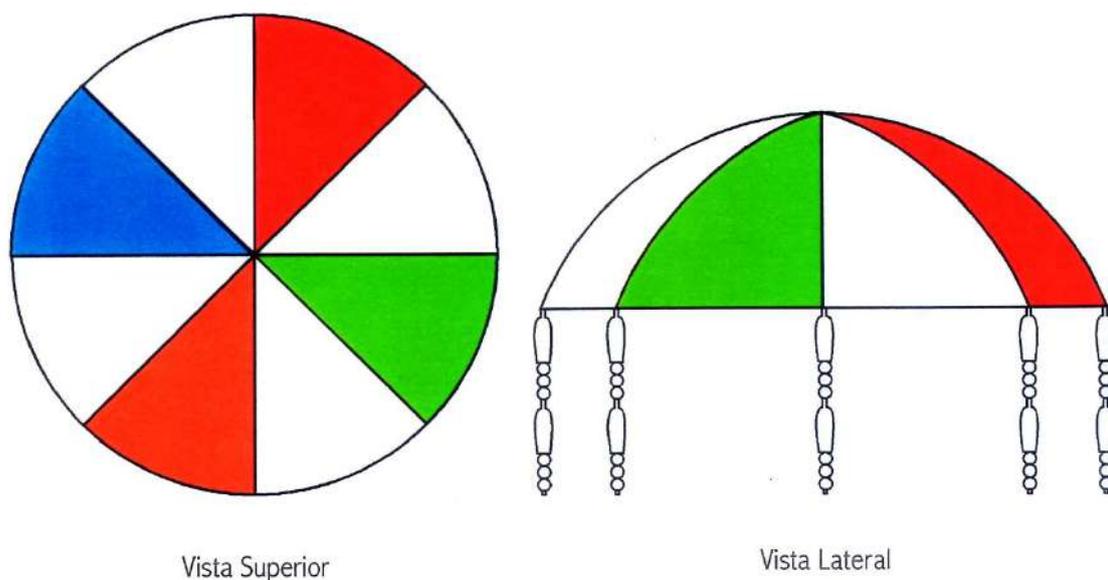


Figura 44 – Sombrinha, 3m de diâmetro, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

As sombrinhas de frevo traziam as cores escolhidas para o Polo Mangue. Distribuídas ao longo da Rua Mariz de Barros, elas criavam um caminho despretensioso e festivo, direcionando o folião à concentração do Polo na Rua da Moeda.

¹⁴³ Texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe em 2001.



Figura 45 – Perspectiva Rua Mariz de Barros - Polo Manguê, carnaval 2001.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Penduradas por fios, no cruzamento da Rua Mariz e Barros com Rua da Moeda, as *máscaras de caboclo*, juntamente com o varal de fitas coloridas, criavam um volume pontual na esquina, e davam as boas-vindas aos foliões. Essas máscaras reproduziam o personagem que foi criado para polo como homenagem ao movimento MangueBeat, que também deu origem ao seu nome. As peças dupla face mediam 4m x 3,3m, e foram feitas em madeira recortada e pintadas à mão, também tiveram interferência de material reciclado na “cabeleira”.

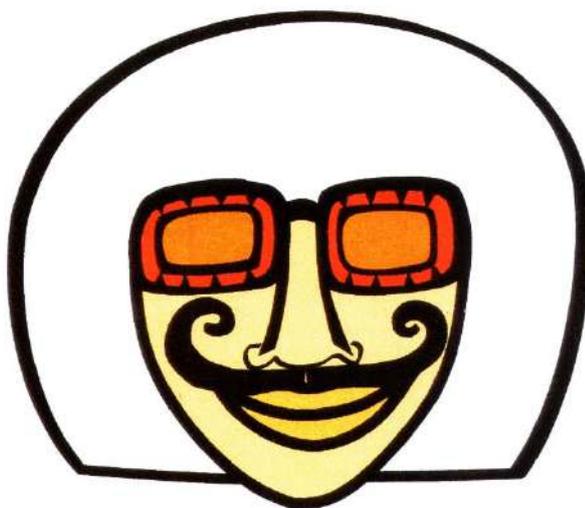


Figura 46 – Cabeças penduradas - Mascaras Caboclo 1, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 47 – Cabeças penduradas - Mascaras Caboclo 2, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 48 – Perspectiva Rua da Moeda- Polo Manguê, carnaval 2001.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

As figuras do *Mangue Boy* e *Mangue Girl* foram dispostas na Rua da Moeda. As peças foram produzidas da mesma forma que os cablocos: peças dupla face, feitas em madeira recortada e pintadas à mão, mediam 1.5m x 1.85 e 2m x 2.5m com interferência de material reciclado, nesse caso na cabeleira e nos ombros. Junto com as fitas coloridas e com as árvores presentes no canteiro central da rua, as peças criavam uma ambiência particular para área do palco do, acolhendo o folião que brincava naquele polo.

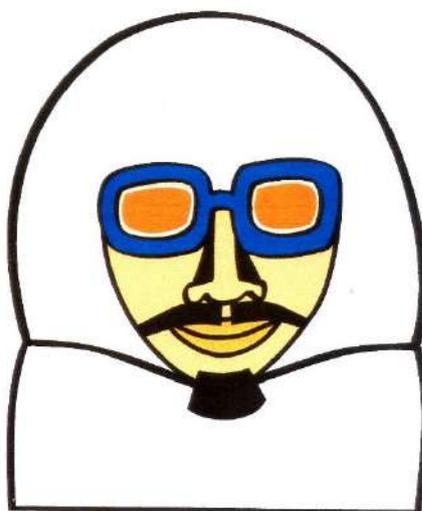


Figura 49 – Painel Mangue Boy, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 50 – Painel Mangue Girl, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

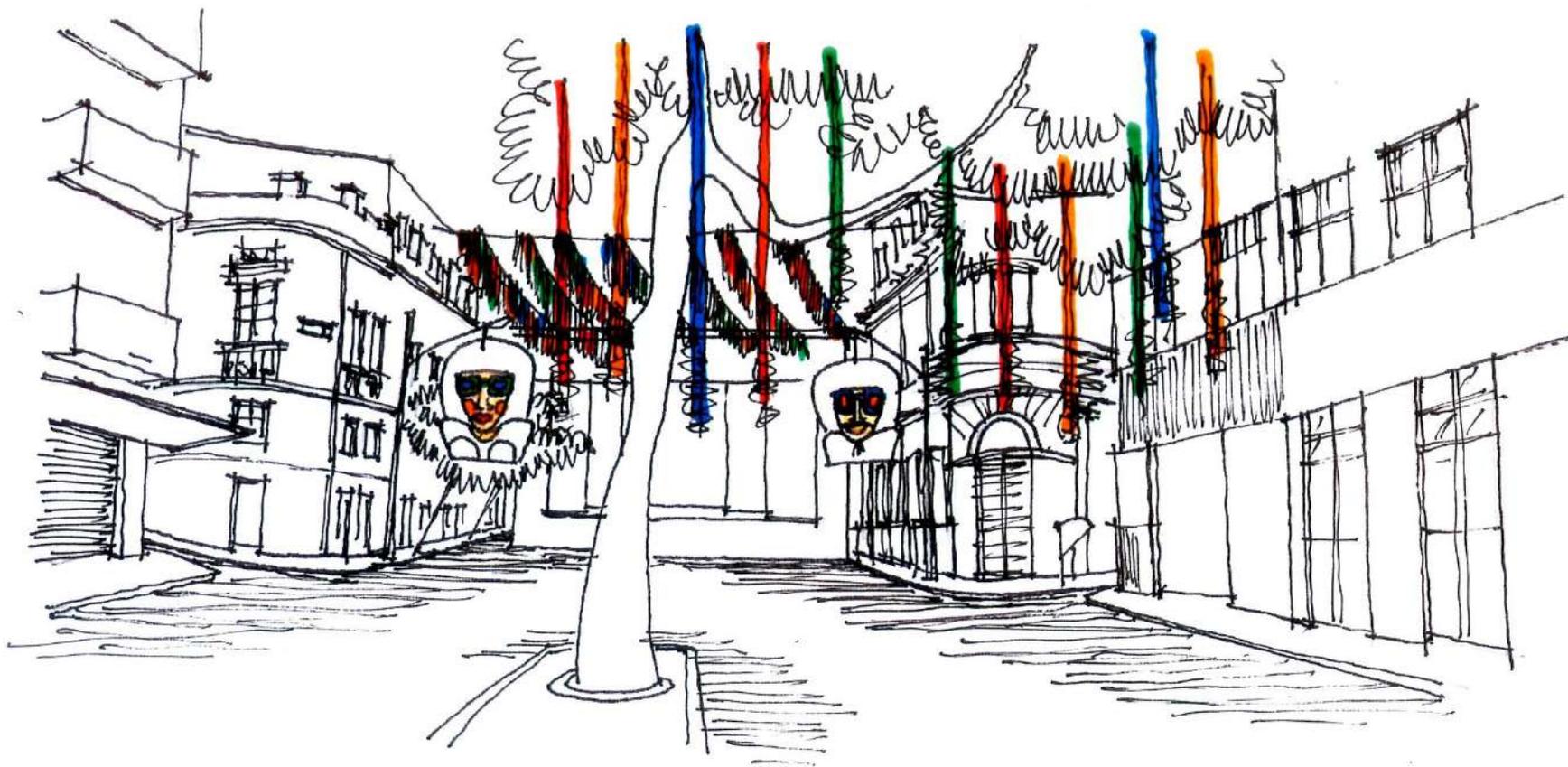


Figura 51 – Perspectiva Rua da Moeda - Polo Manguê, carnaval 2001.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

As fotos a seguir exibem os resultados finais da efetivação de parte da proposta da cenografia do ano de 2001, aqui apresentada:



Figura 52 – Marco Zero, Polo Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

A imagem acima mostra parcialmente o resultado da cenografia efetivada no Marco Zero. Percebe-se que as fitas e as sombrinhas não conferem o efeito e volume da escala que a equipe pretendia alcançar. Por outro lado, o boneco gigante, que não constava na proposta inicial apresentando na perspectiva, concedeu um efeito visual muito interessante, pois, além da altura, as cores e desenhos inspirados no tradicional maracatu rural trouxeram aprazia ao espaço. Dessa forma, o boneco tornou-se um elemento cenográfico marcante para o polo e para o carnaval de 2001.



Figura 53 – Rua do Bom Jesus, Polo Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 54 – Rua do Bom Jesus, Polo Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Nas imagens da Rua do Bom Jesus pode-se ver com detalhes como as peças foram executadas e dispostas. Percebe-se que todas as intervenções eram aéreas, com peças presas por fios, ficando acima do campo de visão dos brincantes, porém, na perspectiva ao longo da rua, funcionavam bem. É possível visualizar também que a aplicação dos materiais reciclados resultou em mais textura, volume e, principalmente, em mais brilho para as peças.



Figura 55 – Rua do Bom Jesus dia/noite, Polo Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 56 – Rua do Bom Jesus, Polo Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.



Figura 57 - Praça do Arsenal, Polo Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

A fig. 57 mostra o resultado final da cenografia da área central da Praça do Arsenal. Através desses registros podemos inferir que as intervenções efetivadas na

Rua do Bom Jesus e na Praça do Arsenal foram bastante fieis à proposta inicial. Apesar de a cenografia ser, de certa forma, ainda comedida, a adição de volumes e cores gerou ambiências bem sucedidas para aquele ano, tal qual a equipe almejava. Cabe destacar que, a partir desse ano, ambos os espaços citados se estabeleceram como marcos no carnaval, pois ficou evidente que tanto a rua quanto a praça se estabeleciam como espaços notáveis dentro do projeto da cenografia do carnaval.

As imagens a seguir mostram o resultado da cenografia no Polo Mangue. Nota-se que a execução da cenografia do polo também foi muito fiel ao que foi proposto no início.



Figura 58 – Rua Mariz e Barros, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Apesar da Rua Mariz e Barro não ter sido fartamente decorada, as sobrinhas dispostas concederam uma ambiência convidativa, instigando o transeunte a ir em direção à Rua da Moeda, onde o volume de cenografia era evidentemente mais chamativo.

No cruzamento da Rua Mariz e Barros com Rua da Moeda as grandes máscaras de caboclo causavam um fascinante efeito visual. A intervenção dos recicláveis nessa peça geraram um dos efeitos mais bonitos da cenografia desse ano. Os elementos adicionados deram um volume 3D às máscaras, assemelhando-se com

o efeito da cabeça usada comumente no maracatu rural, que se movimentava o com o vento, criando um diálogo com o movimento do varal de fitas.



Figura 59 – Rua da Moeda, Polo Manguê.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Nas peças Manguê Boy e Manguê Girl a aplicação dos materiais reciclados foi mais acentuada. Os diferentes tipos de materiais utilizados, e a maior quantidade aplicada, trouxe mais textura e volume para essas peças, as tornando ainda mais interessantes. Entretanto, era mais fácil de ser identificado qual tipo de material que foi usado, ou seja, é justamente nesses casos que população, em sua maioria, acabava sentindo um estranhamento, gerando até mesmo uma não-receptividade, como comentado por Carlos Augusto Lira anteriormente.



Figura 60 – Manguê Boy / Manguê Girl.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

O Ateliê Submarino¹⁴⁴, formado por um grupo de artistas recifenses, foi o responsável pelo trabalho com o material reciclado utilizado na confecção das alegorias cenográficas. Lira, J. (2008) afirma que o grupo foi chamado “para dar a essas peças um tom mais artesanal”.

Inclusive, a única nota divulgada pelo boletim diário da prefeitura do Recife, no carnaval de 2001 sobre a cenografia¹⁴⁵ dizia: “A decoração carnavalesca do centro do Recife neste ano arrasou. Teve como inspiração o frevo. Grande parte do material utilizado é reciclável (...)” (PREFEITURA DO RECIFE, 2001, n.p.)¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Interferência artística com material reciclado. Equipe: Maurício Castro, Jacaré, Isabela Stampanoni, Daniela Brilhante, Renata Faccenda, Juliana Notari, Andréa Luna.

¹⁴⁵ Reforça-se, novamente, que o termo “decoração” não é singular para cenografia. Porém, até o ano de 2003, nenhuma nota emitida pelo setor de comunicação da Prefeitura do Recife usava o termo “cenografia”; o termo “decoração” ou “ornamentação” eram as palavras utilizadas para falar sobre assuntos relativos ao projeto cenográfico e suas estruturas efêmeras.

¹⁴⁶ Disponível em: <<https://cutt.ly/yat8W0T>>. Acesso em: 12 de jan. 2020.



Figura 61 – Rua da Moeda, Polo Manguê.
Fonte: Lira Arquitetos, 2001.

Para Carlos Augusto Lira, a cenografia do carnaval em 2001 “saiu com pouco tempo, aos trancos e barrancos”. De fato, constata-se que esse foi ano mais difícil para produção da cenografia, pois, além das dificuldades de ser o ano introdutório do projeto, a equipe contava com um orçamento e, principalmente, com um tempo bastante limitado.

Lira, J. (2008) afirma que esse primeiro ano da cenografia foi uma adrenalina, visto que, tiveram que inventar/produzir soluções e alegorias que funcionassem e fossem compatíveis com orçamento disponível, em apenas 15 dias: “o primeiro projeto eu apresentei com hidrocor e lápis de cor, para você ter ideia, pois eu não tinha o manuseio digital (...). Assim, na primeira apresentação, fizemos de um jeito muito rústico e, ao mesmo tempo, foi incrível” (LIRA, J., 2020, n.p.).¹⁴⁷

A designer pontua que por falta tempo para pesquisas e testes prévios, a equipe optou por trabalhar com materiais que eles já tinham domínio, e que, de alguma forma, permitiriam versatilidade e maleabilidade nas formas. “Projetamos peças de madeira recortadas pintadas à mão, e elementos de estrutura de ferro com acabamento de lona e vinil. (LIRA, J., 2008, p.51)

¹⁴⁷ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

Ressalta-se que as peças grandes, produzidas em madeira e fixadas de forma atirantada, apresentaram problemas nesse ano. Foi percebido que quando expostas ao vento e à chuva essas peças sofriam alterações, as fibras da madeira absorviam a umidade, causando inchaço e aumentando seu peso padrão, o que contribuía significativamente para a degradação das mesmas. Sendo assim, foi constatado pela equipe que o uso desse material não era adequado, pois apresentava um grande risco para cenografia e para o evento, ficando claro que essa não seria a solução ideal para grandes estruturas suspensas. “Alguns painéis mediam 5m de altura, por quase 4m de largura, e eram muito pesados - sobretudo quando ficavam encharcados pela chuva” (LIRA, J., 2008, p.51).

Essas análises foram sendo feitas pela equipe durante e após o evento, como comenta Carlos Augusto Lira: “Assim, fomos fazendo autocrítica do que ficou bom, sempre com a participação muito intensa de João Roberto Nascimento Peixe como arquiteto e design gráfico” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹⁴⁸.

Em suma, apesar de apresentar algumas falhas de execução - relativas ao uso de determinados materiais, e também às dinâmicas de produção e montagem, é possível inferir que o projeto da cenografia do carnaval de 2001 obteve bastante êxito.

A primeira cenografia do Carnaval Multicultural criou uma ambiência cativante e envolvente, marcando o momento no qual o Bairro do Recife passou a ser visto como um espaço carnavalesco. As estruturas efêmeras cenográficas, com suas cores, formas e volumes, deixou o bairro significativamente mais alegre, e naquele primeiro ano, mesmo ainda sendo “apenas” um embrião do que viria a ser, já revelava que sua presença seria fundamental para o evento.

5.2.2 Cenografia 2002

“O DIA VEM RAIANDO e o carnaval está para começar!
EVOCAMOS o Recife para folia, para brincar!
Juntamos todos, o COME DORME e o CASÁ! CASÁ!
O GOSTOSÃO, a GOSTOSURA e o GOSTOSINHO, que brincar nos faz amar!
Então não CHORA PALHAÇO, nem ESQUENTA MUIÉ que o frevo vai brilhar!
E assim como Nelson Ferreira, façamos parte do folclore do nosso Grande Recife
até a QUARTA FEIRA INGRATA chegar

¹⁴⁸ Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.

E só então toquemos o FREVO DA SAUDADE para o próximo carnaval esperar!”
(EQUIPE, 2002)¹⁴⁹

Em 2002, a cenografia ainda tinha as *máscaras* como elemento estético base para produção das estruturas efêmeras. Entretanto, a equipe não mais estreante, formada nesse ano por Carlos Augusto Lira, Joana Lira, Eduardo Lira, Marta Dowsley e Pedro Lira, começou a buscar outros elementos para serem explorados. Em vista disso, decidiram criar um tema que, mesmo que ainda ligado ao conceito central do evento, oportunizasse outras possibilidades visuais.

O tema escolhido foi “O lúdico”, que explorou uma estética baseada no imaginário, nas brincadeiras e nos jogos infantis. Desenhos de flor, coração e sol, originam-se através dos traços estilizados de Joana Lira, sendo esses os elementos que compunham os grandes “brinquedos” projetados pela equipe: Bolas, móveis, bonecos gigantes, quebra-cabeças, birutas.

Ao começarmos a pensar o carnaval 2002 sentimos a importância do brincar, do criar, e do humor no desenvolvimento integral do ser humano. Brincar é ação do “HOMO LUDENS” (o que brincar, o que criar), e brincando estamos desenvolvendo vínculos sociais e afetivos positivos, centrados na emoção e no prazer (EQUIPE, 2001, n.p.)¹⁵⁰.

Atrelado à essa “brincadeira carnavalesca” havia ainda o desafio de evidenciar o homenageado definido pela prefeitura, que naquele ano foi o Maestro Nelson Ferreira¹⁵¹. Tarefa essa, segundo a equipe, não tão fácil. Pois, além de ser uma pessoa com uma obra tão memorável e extensa, havia, por parte do grande público, um desconhecimento de sua obra:

A falta de memória de um povo faz com que sua obra não seja conhecida e reconhecida. Muitas de suas músicas já fazem parte do nosso folclore, sendo tocadas em todos os carnavais, porém o grande público desconhece a sua autoria. Essas músicas retratam nossos ritmos, história e cultura (EQUIPE, 2001, n.p.)¹⁵².

¹⁴⁹ Texto extraído do caderno de projeto cenográfico elaborado pela equipe em 2002.

¹⁵⁰ Texto extraído do caderno de projeto cenográfico elaborado pela equipe em 2002.

¹⁵¹ Compositor pernambucano conhecido nacionalmente por autoria de composições de vários ritmos e estilos: valsas, foxtrotes, tangos e outros. Especializou-se no gênero frevo, onde instituiu suas maiores contribuições, e como ficou conhecido.

¹⁵² Texto extraído do caderno de projeto cenográfico elaborado pela equipe em 2002.

Dessa forma, a equipe tinha a tarefa de conceber uma cenografia que incorporasse o conceito multicultural do evento, o tema e o homenageado escolhido para aquele ano. Com o título “Nelson Ferreira e o carnaval lúdico” a equipe se propôs a materializar na cenografia de 2002 toda pluralidade das brincadeiras e dos ritmos, trazendo para os foliões o encantamento do carnaval através das cores, formas, volumes, brilhos e luzes.



Figura 62 – Carnaval 2001.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

O *caderno de projeto cenográfico 2002*, não traz na capa o título definido pela equipe, nem indica a temática do “lúdico”. Contudo, seu conteúdo traz registradas as propostas cenográficas e estruturas efêmeras dos polos efetivados no Bairro do Recife. O bairro, caracterizado pela grande concentração e variedade de público que recebe, acolheu nesse ano três polos, que representavam as diversas manifestações de carnaval, e juntas caracterizavam a cultura pernambucana e o conceito multicultural do evento: Polo das Fantasias, com concentração/palco na Praça do Arsenal; Polo Recife Multicultural, que tinha a concentração/palco na Praça do Marco zero; e o Polo Mangue, com concentração/palco na Rua da Moeda.

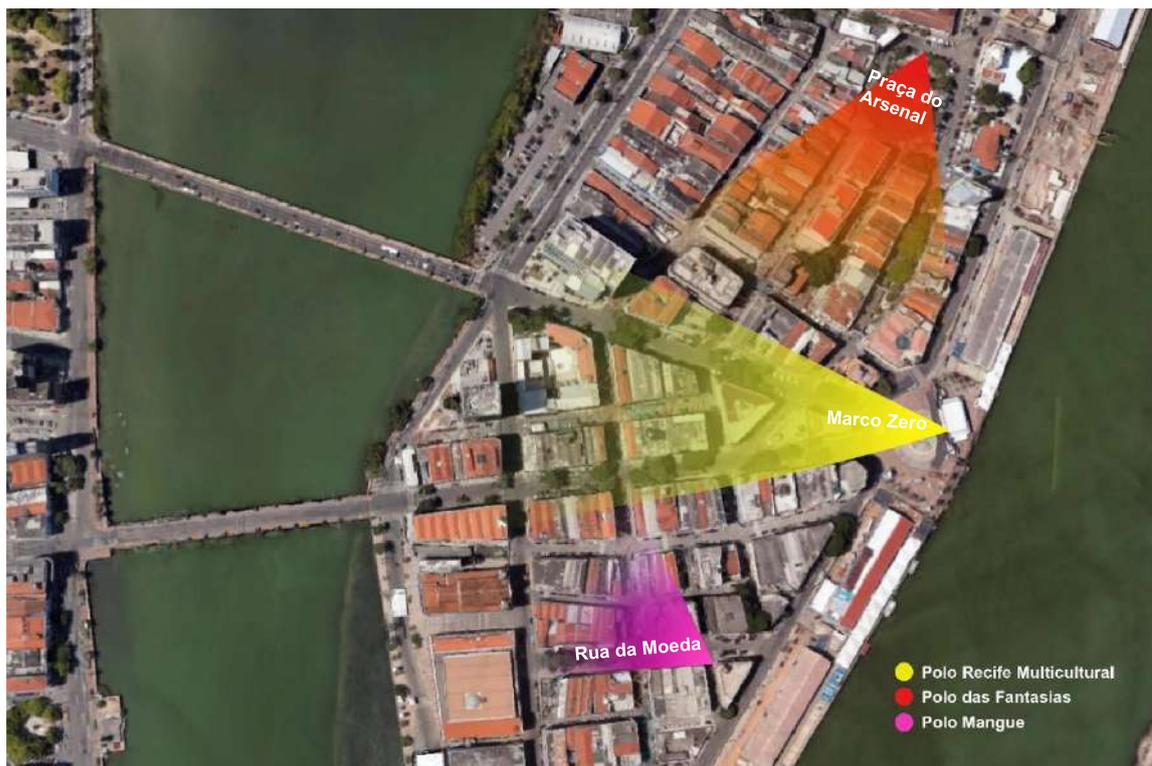


Figura 63 – Bairro do Recife, Polos 2002.
Fonte: ESIG, 2019/Google Earth, 2019, adaptado, 2019.

Sendo assim, a cenografia daquele ano deveria contemplar cada um desses polos, relacionando-se com sua programação e perfil do público, bem como as características físicas de cada espaço. Contudo, as cores quentes foram escolhidas para predominar em todo o projeto: o amarelo, o rosa e o vermelho estavam presentes em todos os elementos cenográficos, como é possível observar, por exemplo, nos *postes brincantes* e nos *móviles lúdicos*.



Figura 64 – Postes brincantes, carnaval 2002.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

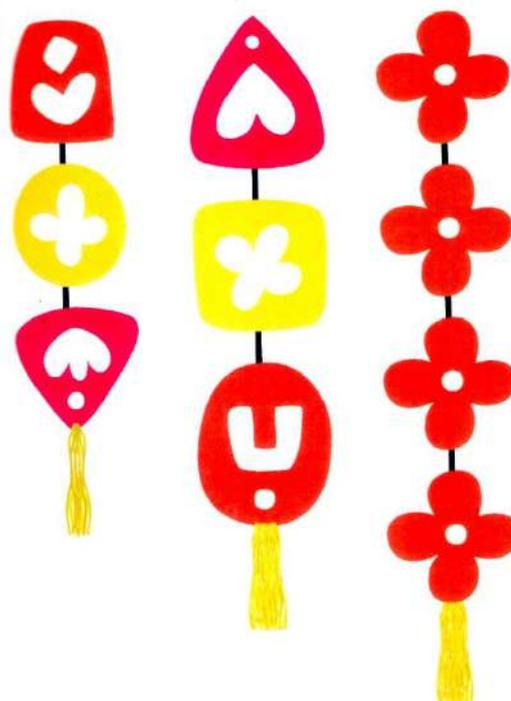


Figura 65 – Móviles lúdicos, carnaval 2002.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

Essas peças foram as únicas apresentadas de forma individual no caderno de projetos acessado. Entretanto, como se pode ver mais à frente, nas perspectivas extraídas do mesmo material, outras estruturas foram desenvolvidas: *móviles bambolê, sombrinhas infláveis, móveis lúdicos, postes brincantes, bandeiras e fitas coloridas*.

É possível observar nesses elementos, e nos outros que serão apresentados a seguir, a aplicação dos desenhos e formas simplistas das figuras criadas por Joana Lira. A singeleza das peças, além de remeter ao imaginário lúdico infantil, facilitaria visualmente a sua efetivação, ou seja, quando fossem dispostas nos espaços, resultariam em um diálogo quase imediato com os edifícios e ruas do bairro. LIRA, J. (2008, p.69) recorda:

A simplicidade do tema - e, conseqüentemente, das ilustrações - Nos deu a liberdade necessária para intervir na cidade do jeito que melhor achássemos. Mais do que simplesmente decorar as ruas do Recife, o nosso desejo era desenvolver uma cenografia que dialogasse com a cidade.

Esse diálogo também deveria ser estabelecido com o imaginário e as expectativas dos foliões, pois, diferentemente do ano anterior, havia agora uma referência do que se tratava a cenografia carnavalesca, ou seja, já existia uma

ansiedade por parte do público acerca dela. Ciente disso, antes da abertura do carnaval a prefeitura já emitia notas sobre o assunto. Sob o título: “Decoração veste a cidade de cores para a folia”, o texto descrevia o projeto, apresentando parte das estruturas efêmeras que seriam efetivadas:

A decoração sempre foi uma atração a mais no carnaval. Esse quesito foi entregue ao arquiteto Carlos Augusto (...). A decoração inclui sombrinhas de frevo e Pálio do Maracatu, fitas decorativas, faixas coloridas em malha e lycra, máscaras, além da iluminação composta de 270 projetores de 2 mil watts, 192 projetores de 400 watts e mais 22 mil m de gambiarras com lâmpadas incandescentes (...) (PREFEITURA DO RECIFE, 2002, n.p.)¹⁵³

Apesar de a publicação trazer, mais uma vez, o termo “decoreção” para descrever a cenografia, o texto reafirma o movimento de consolidação da importância do projeto cenográfico dentro do evento de carnaval.

Dito isso, serão apresentadas a seguir as propostas individuais de cada Polo carnavalesco:

Polo das Fantasias

No Polo das Fantasias, a Rua do Bom Jesus já tão caracterizada pela concentração de foliões, receberá o colorido de fitas, móveis lúdicos, postes brincantes e efeitos especiais (EQUIPE, 2002, n.p.)¹⁵⁴.

¹⁵³ Disponível em:<<https://cutt.ly/lat4Hgk>>. Acesso em: 12 de jan. 2020.

¹⁵⁴ Texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe em 2002.



Figura 66 – Perspectiva da Rua do Bom Jesus, Polo Fantasias, carnaval 2002.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

Na perspectiva da Rua do Bom Jesus, é possível ver a proposta de efetivação dos dois elementos anteriormente destacados. Além dos postes brincantes e dos móveis lúdicos, as fachadas dos edifícios da rua seriam enfeitadas com fitas coloridas, nas mesmas cores das outras peças. Podemos observar efeitos visuais distintos, resultantes das variadas distribuições desses elementos no espaço: os postes brincantes aproveitaram das estruturas dos postes de iluminação da rua, criando um elemento cenográfico de piso, em uma escala compatível com os foliões; os móveis, por serem elementos leves, foram dispostos nas copas das árvores, dando cor para a marcante vegetação da rua e concedendo altura para a cenografia; em completude, as fitas coloriam respeitosamente as fachadas dos edifícios e criavam, através das cores, um diálogo entre todos os elementos, unificando-os em um o conjunto cenográfico.



Figura 67 – Perspectiva Praça do Arsenal, Polo Fantasias, carnaval 2002.

Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

A Praça do Arsenal receberia novamente uma ciranda de fitas, criando uma perspectiva colorida para quem viria das ruas adjacentes. Os móveis lúdicos presos às copas das árvores e a fitas presas no guarda-corpo da praça complementavam o colorido quente oferecido ao verde da vegetação, dessa forma, complementando a ambiência carnavalesca do polo.

Polo Recife Multicultural

No Polo Recife Multicultural (Marco Zero) acontece o encontro de tudo e de todos, e é ali onde destacamos a homenagem ao Maestro Nelson Ferreira. A grande concentração de foliões e as agremiações presentes serão homenageadas através de efeitos especiais (EQUIPE, 2002, n.p.)¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe em 2002.



Figura 68 – Perspectiva Marco Zero – Polo Multicultural, carnaval 2002.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

A cenografia proposta para Polo Recife Multicultural seguia o padrão de cores estabelecido. A imagem mostra que a praça seria rodeada por *bandeiras de vento coloridas*, presas a uma altura notável, em uma delgada estrutura metálica fixada ao chão. As bandeiras confeririam a altura necessária para a cenografia ser vista no polo mais apinhado de foliões, além disso, seu volume e movimento eram estabelecidos a partir da força e da direção do vento, criando um efeito divertido.

Além desse elemento, seria criado um grande volume em frente ao galpão. Um imponente portal de entrada amarelo, enfeitado com fitas coloridas e duas sobrinhas gigantes, que marcaria uma das entradas para o polo, localizada do lado oposto ao palco. Aliás, também não consta no caderno de projeto desse ano a proposta cenográfica para o palco do polo.

Cabe destacar que nenhum dos elementos apresentados na imagem da proposta evidencia a homenagem ao Maestro Nelson Ferreira, como era a pretensão expressada pela equipe.

Polo Mangue

Caminhando em direção ao Polo Mangue o folião encontrará um mix dos mais variados ritmos, tais como maracatu, eletrônica, batuque, samba, frevo, rock e outros (EQUIPE, 2002, n.p.)¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe em 2002.



Figura 69 – Perspectiva da Rua da Moeda, Polo Mangue, carnaval 2002.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

A imagem referente ao cruzamento da Rua Mariz e Barros com Rua da Moeda mostra a proposta cenográfica para o Polo Mangue. Além das fitas coloridas, as mesmas utilizadas nos outros polos, a perspectiva mostra peças de malha colorida tensionadas de um lado ao outro na Rua Mariz e Barros, que formavam uma interessante cobertura vazada. O palco, destaque da imagem, segue o padrão de cores da cenografia, e sua coberta tensionada remete ao efeito e forma das malhas mencionadas. Novamente, os móveis lúdicos são utilizados para compor a ambiência.

Infere-se que o caderno de projeto de 2002, o qual tivemos acesso, apresenta poucas informações e, principalmente, pouco detalhamentos das peças cenográficas. Além disso, assim como em 2001, nem todas as ruas tiveram as propostas de cenografia previamente apresentadas no documento. No entanto, praticamente todas as ruas do Bairro do Recife receberam intervenções, como é possível perceber através das fotos acessadas:



Figura 70 – Av. Marquês de Olinda.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.



Figura 71 – Av. Rio Branco.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

A Avenida Marquês de Olinda e a Avenida Rio Branco, que não constavam nas perspectivas de propostas, receberam intervenções cenográficas bastante similares, igualmente cativantes. Ambas as ruas estavam extremamente coloridas e festivas, contempladas por uma por um extenso e volumoso varal de fitas nas cores estabelecidas para o todo o projeto: amarelo, rosa e vermelho; os móveis lúdicos foram presos às copas das árvores; e os *móviles bambulê*, um elemento composto

por três arcos de tamanhos diferentes, cada um cobertos por fitas de uma cor, que foram presos por fios nos postes de iluminação de rua. Essa foi uma das peças de maior impacto visual daquele ano, pois seu tamanho e volume ocupava o espaço como o grande lustre, um pendente carnavalesco, que tinha uma leveza que resultava em um movimento que causava um belíssimo efeito.



Figura 72– Móvil Bambolê.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

Vale ressaltar que o móbil bambulê não havia sido apresentado em nenhuma imagem da proposta cenográfica, porém, aparece diversas vezes nas fotos analisadas, ou seja, foi um elemento bastante usado, marcando toda cenografia efetivada no bairro.



Figura 73 – Av. Rio Branco – Ponte Buarque de Macedo.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

A figura 73 mostra parcialmente a Ponte Buarque de Macedo, sendo possível verificar a cenografia nela disposta, que era composta por uma sequência de *sombrinhas infláveis*, que foram presas aos postes de iluminação, criando uma passarela festiva e direcionadora. Em seguida, no início da Avenida Rio Branco, um portal de entrada dá as boas vindas aos foliões, marcando a entrada do Polo Recife Multicultural. A peça também era informativa, trazia o nome do evento, o nome do polo, uma máscara da marca multicultural, e as marcas dos patrocinadores.



Figura 74 – Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

Na Praça do Marco Zero as *bandeiras de vento* foram dispostas de forma semelhante à proposta do projeto, com algumas alterações relativas às cores e texturas. Sobre a efetivação dessa peça, considera-se que a altura, cores e movimentos alcançaram as expectativas do efeito desejado. Porém, o portal proposto para frente do galpão não aparece na imagem, dando uma impressão de vazio. Nesse lugar, podemos ver um *blimp* (bola inflável) com um desenho do Homenageado, o que deu destaque ao Maestro Nelson Ferreira.

Deduz-se que, por ser o espaço mais apinhado de foliões, era uma opção consciente que a cenografia do Marco Zero fosse mais enxuta; o que é assertivo, pois, além de não ocupar espaço de piso, não criavam barreiras visuais, proporcionando uma visão integral do palco principal.



Figura 75 – Av. Rio Branco / Rua do Bom Jesus.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

A figura 75 exibe a transição visual do Polo Multicultural para o Polo da Fantasias. As peças de *malhas coloridas* foram presas por fios nos edifícios e mobiliários urbanos, cruzando de um lado ao outro da rua, resultando em graciosas formas atirantadas, volumes orgânicos que concederam distintos volumes e cores à Rua do Bom Jesus.



Figura 76 – Rua do Bom Jesus.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

Mais uma vez a Rua do Bom Jesus, que via de regra já se destaca pela sua beleza, foi agraciada com uma cenografia que concebeu umas das intervenções mais significativas do evento. Assim como constava no projeto apresentado (fig.65), os *móviles lúdicos* foram abundantemente utilizados em todas as árvores, dando mais volume e cor à vegetação. Os *postes brincantes*, feitos de madeira revestida com espuma, foram adicionados aos postes de iluminação, trazendo os desenhos oriundos do conceito lúdico em uma escala maior; e apesar de terem apenas a parte superior efetivada (diferente do projeto), sem dúvidas, transformaram de forma divertida o mobiliário fixo da rua. As *fitas* presas aos guarda corpos das sacadas dos edifícios somavam-se as *malhas*, dando mais altura à cenografia e acrescentando mais colorido para rua. A soma desses elementos originou uma ambiência expressivamente carnavalesca.



Figura 77 – Rua do Bom Jesus
Fonte: Lira, J., 2008.

Ainda no Polo das fantasias, as ruas adjacentes - Rua da Guia e Rua do Apolo - receberam uma cenografia que seguia o “padrão” anteriormente mencionado: varal de *fitas coloridas* + *móviles bambulê*. Ambas as ruas são um pouco mais estreitas - a

do Apolo um pouco mais - dessa forma os elementos efetivados nelas conferiram um efeito colorido bastante volumoso, ou seja, a cenografia acabou ficando mais evidente, criando uma ambiência mais alegre e impactante, que nas ruas maiores.



Figura 78 – Rua da Guia.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.



Figura 79 – Rua do Apolo.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

A Praça do Arsenal, concentração do Polo das Fantasias, recebeu a *ciranda de fitas* presa às palmeiras, criando uma explosão de cores central que se destacava entre o verde da vegetação. Nessa imagem não aparecem os móveis lúdicos nas árvores nem as fitas presas no guarda-corpo da praça, como foi proposto no projeto. A não utilização desses elementos acarretou em uma intervenção não tão potente, entretanto, ressalta-se que não é possível determinar se essa imagem apresentada é referente ao resultado final da cenografia efetivada na praça ou se o registro foi feito ainda no processo de montagem.



Figura 80 – Praça do Arsenal.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

Indo para Polo Mangue, alcançamos a Rua Mariz e Barros, intervinda pelas peças de *malhas atirantadas*, que se alternavam com os *móviles bambolê* em toda sua extensão. A cenografia efetivada formava um caminho festivo que se caracterizava como principal acesso para a concentração do Polo, na Rua da Moeda.



Figura 81 – Rua Mariz e Barros.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

Na figura 82, que mostra a Rua da Moeda, a presença de um andaime revela que o registro é referente ao período de montagem. Mesmo assim, é possível visualizar que, diferentemente da Rua Mariz e Barros, a ambiência cenográfica foi alcançada através do uso demasiado das *fitas coloridas*, que adornou de forma vistosa a rua, e a conectou visualmente com todo o resto do bairro.



Figura 82 – Rua da Moeda.
Fonte: Lira Arquitetos, 2002.

É notório que a cenografia efetivada no Bairro do Recife em 2002 já apresentava um aprimoramento referente ao ano anterior. Entretanto, destaca-se que, apesar de existir a intenção de criar uma individualidade visual para cada polo, as fotos acessadas revelam que nesse ano não houve muita variação de elementos cenográficos, sendo possível encontrar as mesmas peças em diferentes ruas. Ou seja, os elementos, e seus agrupamentos, foram replicados em diferentes polos efetivados no Bairro do Recife, gerando assim ambiências similares. Apesar disso, considera-se que essa foi uma solução perspicaz, pois, criou-se uma unidade estética, que além de agregar de forma conjunta o conceito daquele ano, foi possivelmente um facilitador na produção e montagem.

Apesar de a equipe utilizar novamente materiais recicláveis na produção das peças¹⁵⁷ desse ano, nota-se também que eles começaram a experimentar outros materiais e outras formas de dispor a cenografia no espaço. Lira, J. (2008, p. 69) afirma que a equipe vivia uma eterna busca por materiais e estruturas que fossem leves, seguras, e ao mesmo tempo proporcionassem um volume significativo à cenografia, lembrando que esses eram os motivos para as escolhas daquele ano: “optamos essa vez por grandes elementos infláveis e móveis de madeira recortada. Além de peças de malha atirantadas e postes revestidos com espuma.”

Os elementos infláveis citados pela designer se tratavam do *Rei e da Rainha do Maracatu*, com vinte metros de altura, desenvolvidos como uma estratégia encontrada pela equipe para responder os problemas que estavam tendo com o compensado atirantado em 2001.

¹⁵⁷ Em entrevista para essa pesquisa, Carlos Augusto Lira lembra que nesse segundo ano a equipe desenvolveu junto com a prefeitura um trabalho social, que consistia na montagem de uma oficina no Sítio da Trindade, onde recebiam os materiais reciclados solicitados. Segundo o arquiteto, havia uma equipe responsável pela separação e limpeza desses materiais, e uma outra que montava as peças que compunham o projeto cenográfico. Vale ressaltar que, mais uma vez, a equipe recebeu críticas negativas pelo uso do material: “(...) o povo que não gostava de ver o lixo, mesmo ele estando limpo, cortado, pintado, o plástico formando uma flor, etc” (LIRA, C., 2020, n.p.).



Figura 83 - Rainha do maracatu inflável, com 20 m de altura, 2002.
Fonte: site de Joana Lira, 2002.

Esses elementos foram efetivados em um polo fora do Bairro do Recife¹⁵⁸, porém, os evidenciamos aqui, pois as dificuldades derivadas da experiência com esse tipo de material em 2002 foram uma questão marcante para a equipe, sendo esse um dos grandes aprendizados obtidos naquele ano, influenciando nas escolhas dos materiais utilizados nas cenografias dos anos seguintes. Joana Lira lembra: “Quando vimos a dificuldade de manter as peças infláveis cheias até a quarta-feira de cinzas - rezando para que elas não fossem embora, levadas pelo forte vento do Recife -, ficou claro que o material ainda não era dos mais adequados” (LIRA, J., 2008, p.69). A designer ainda ressalta que o principal problema enfrentado sobre essas peças foi o trabalho da empresa contratada pela prefeitura para executá-las e montá-las:

(...) uma empresa até de São Paulo, prometeu mundos e fundos e não deu conta para fazer, pois ela tinha muito expertise em eventos fechados, mas

¹⁵⁸ As peças foram dispostas no Corredor do Frevo – Av. Guararapes.

em eventos de rua não conseguia fazer ter o ar sendo jogado a todo momento nas alegorias infláveis, ficava murcho, horroroso e ficamos super decepcionados. Tínhamos feito testes e tudo, mas óbvio, na hora que o bicho está pegando, que o carnaval está na rua com um monte de gente, é outra realidade (LIRA, J., 2020, n.p.)¹⁵⁹.

Vale ressaltar que, apesar desses problemas pontuados, as peças foram elementos marcantes na cenografia, e os mesmos infláveis foram reutilizados no Marco Zero no ano seguinte.

Diante de tudo isso, constata-se que a cenografia de 2002, assim como no ano anterior, foi caracterizada por acertos e erros, que serviram como experiências para equipe que, naquele momento, ainda estava em processo de aprendizado a cerca de um projeto de cenografia para espaços públicos de tamanha grandiosidade e importância.

5.2.3 Cenografia 2003

Em seu terceiro ano, a cenografia, enquanto estrutura e dimensão simbólica cultural e afetiva, já se encontrava integralmente instalada no imaginário das pessoas. Os foliões ansiavam para presenciar o projeto que seria efetivado no carnaval.

Fica notório também que já estava estabelecido o desejo mútuo e crescente de melhorias da produção cenográfica, por parte da prefeitura, da equipe de criação, e, inclusive, por parte dos fornecedores: “(...) as empresas que começaram a participar das licitações de execução foram melhorando com a tecnologia (...), as empresas tinham esse interesse de melhorar, de poder atender, de dar opção de outro tipo de impressão, de outro tipo de cor. (LIRA, J., 2020, n.p.)¹⁶⁰.

Além disso, a equipe criativa já acumulava dois anos de experiência, ou seja, baseadas nos anos anteriores, muitas soluções estéticas, de projeto, de produção e montagem já haviam sido fixadas. Assim, o reconhecimento do público, somado à familiaridade estabelecida entre o projeto e os profissionais envolvidos em sua elaboração, propiciou para equipe mais segurança, abrindo espaço para outros tipos de experimentações.

Um das grandes novidades na cenografia desse ano foi a criação de espaços específicos para aplicação das marcas patrocinadoras nas próprias estruturas

¹⁵⁹ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

¹⁶⁰ Entrevista concedida por Joana Lira para esta pesquisa, em 22 de jan. de 2020.

cenográficas. Essa foi uma solução resultante de uma demanda da prefeitura¹⁶¹, que assim como a equipe responsável pelo projeto, estava incomodada com os problemas apresentados nos anos anteriores relativos à divulgação desses patrocinadores. De acordo com Lira, J. (2008, p.90), até aquele ano, as empresas patrocinadoras do carnaval tinham liberdade para espalhar painéis de qualquer tamanho pelas ruas, e tal dinâmica “(...) não apenas interferia na cenografia do carnaval, mas também escondia a arquitetura da cidade”.

Em consequência dessa mudança, a prefeitura reforçou a fiscalização dos casos “clandestinos”, e a equipe de Carlos Augusto Lira dispunha agora de duas arquitetas contratadas que fiscalizavam, ao final da montagem, se as inserções publicitárias estavam todas corretas. “Então, você comprou 200 inserções, e a prefeitura se comprometeu que será na peça X, que vai ser colocada na Rua Bom Jesus e nas pontes. (...) você iria saber se a gente foi correto em colocar os itens que você tem direito” (LIRA, C., 2020, n.p.)¹⁶². Assim, criou-se um controle maior e, ao mesmo tempo, estabelecia-se uma linguagem visual mais coerente entre os elementos da cenografia e da marca, proporcionando uma padronização que, conseqüentemente, promoveria uma limpeza visual urbana que interferia positivamente no resultado final da ambiência carnavalesca.

¹⁶¹ Mais especificamente do secretário João Roberto Peixe.

¹⁶² Entrevista concedida por Carlos Augusto Lira para esta pesquisa, em 30 de jan. de 2020.



Figura 84 – Caderno de projetos- carnaval 2003
Fonte: Lira Arquitetos, 2003

O *caderno de projeto cenográfico de 2003* apresenta um volume substancialmente maior de imagens e informações comparado com os cadernos dos anos anteriores. Pela primeira vez, todas as representações das propostas foram feitas utilizando programas computacionais, sendo esse um facilitador para que houvesse um maior detalhamento de cada proposta de peça cenográfica, assim, acarretando em um maior número de páginas ao documento. O uso de tecnologias e o domínio do projeto cenográfico adquirido nas experiências anteriores ressaltam, mais uma vez, a evolução do trabalho da equipe e, conseqüentemente, das propostas projeto cenográfico.

A capa do documento (fig. 84) revela que as imagens das máscaras continuavam significativamente presentes na cenografia; inclusive, como pode ser visto, outros personagens “nasceram” em 2003. Mas, assim como no ano anterior, outros elementos visuais foram aflorando, criando um diálogo com a já conhecida marca do evento e, ao mesmo tempo, apresentando uma feição de novidade para os foliões. Segundo Lira, J. (2008) as figuras presentes nas *golas dos caboclos de lança do maracatu rural* foram a base visual que inspirou a criação das novas ilustrações feitas por ela. Como veremos mais adiante, tais imagens foram aplicadas de forma

individual, ou compondo uma estampa que era formada pelo conjunto delas, em quase todas as peças criadas.



Figura 85 – Quatro exemplos das ilustrações feitas por Joana Lira.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003/montagem do autor, 2020.

Além disso, pela primeira vez, seriam criadas peças cenográficas inspiradas diretamente pelo homenageado. Naquele ano, José Rozenblit foi o escolhido pela prefeitura:

O homenageado do Carnaval 2003 é o empresário da indústria fonográfica José Rozenblit. Ele fundou sua fábrica de discos e gravadora - a primeira a se estabelecer fora do eixo Rio-São Paulo - e garantiu espaço entre os nomes mais importantes para a cultura local. Pioneira na gravação de discos dedicados a gêneros tradicionais como samba-enredo, ciranda, maracatu, carimbó e principalmente frevo, a Rozenblit chegou a controlar 5% do mercado fonográfico nacional. Embora tenha o nome de origem russa, Rozenblit (rosa de sangue) nasceu no Recife, no bairro da Boa Vista. (PREFEITURA DO RECIFE, 2003, n.p.)¹⁶³

A importância do homenageado e das manifestações culturais que compõem o carnaval foi reforçada no texto de abertura do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe:

Frevo, Maracatu, Baque Virado, Maracatu de Baque Solto, Tambores Silenciosos, Afoxé, Caboclinhos, Bloco de Rua, Samba, Papangus, Mascarados, La Ursa, Zé Pereira, Pierrôs e Colombinas, Arlequins, Galo da Madrugada em clima de circo, o homenageado, Sr. José Rozemblit, e muito mais neste grande espetáculo de tradição e contemporaneidade que é o

¹⁶³Disponível em:<<https://cutt.ly/NayqCIO>>. Acesso em: 12 de jan. 2020.

autêntico carnaval do Recife. A nossa riqueza cultural é ímpar. Essa diversidade é fruto da nossa colonização pelos portugueses, negros e índios.

O carnaval 2003 homenageia um visionário, um homem que foi um empreendedor cultural, acreditando no nosso frevo, forró, Maracatu e nos nossos artistas. a sua importância para a sobrevivência do frevo ficará para a História. Sua resistência contra a invasão cultural das gravadoras internacionais foi grande, porém, as grandes cheias do Recife interromperam os seus sonhos. A divulgação e a valorização da nossa cultura musical, com abertura para compositores, cantores, arranjadores e orquestras, foi um legado deixado pelo Sr. José Rozemblit e sua Gravadora Mocambo. Onde ouvimos Claudionor Germano, Expedito Baracho, as obras-primas do mestre Capiba, Nelson Ferreira, José Menezes, Duda e muitos outros? Também é importante citar a abertura que foi dada para artistas inovadores como Lula Cortes, Zé Ramalho, Tom Zé, Jorge Ben e tantos outros.

O nosso Recife é a cidade onde ferve as maiores produções fonográficas do Brasil. Precisávamos hoje da ousadia e do arrojo de um José Rozemblit, cuja homenagem é expressamente oportuna pelo fato do mesmo poder vivenciar esse momento de reconhecimento do seu pioneirismo. (EQUIPE, 2003, n.p.)¹⁶⁴.

Posto isso, é necessário enfatizar que, a cada ano que passava, o Bairro do Recife ia atraindo um número maior de foliões, fortalecendo as ideias trazidas pelo Carnaval Multicultural. Novamente, os polos efetivados no bairro foram: Polo das Fantasias, com concentração/palco na Praça do Arsenal; Polo Recife Multicultural, que tinha a concentração/palco na Praça do Marco zero; e o Polo Mangue, com concentração/palco na Rua da Moeda.

¹⁶⁴ Texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe em 2003.



Figura 86 – Bairro do Recife, Polos 2003.
 Fonte: ESIG, 2019/Google Earth, 2019, adaptado, 2019.

Polo Recife Multicultural

A abertura oficial do carnaval é esperada com ansiedade pelos foliões no Marco Zero. É aqui onde a multiculturalidade torna-se mais evidente, através dos Desfiles de Agremiações, Bloco de Frevo, Maracatus e Caboclinhos, junto aos artistas tão esperados pelos seus fãs (EQUIPE, 2003, n.p.)¹⁶⁵.

O Vermelho, amarelo e azul foram as cores predominantes escolhidas para compor o Polo Multicultural. Os elementos cenográficos¹⁶⁶ desenvolvidos para a Arena do Marco Zero foram: Arena-portada; Arena-totem luminoso; Blimps (bola

¹⁶⁵ Texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe em 2003.

¹⁶⁶ Setorização com lista completa e detalhada dos elementos cenográficos e de iluminação do Polo Recife Multicultural: *Praça do Marco Zero* - 01 Palco; 04 Arenas-Portada; 04 arenas-totem luminosos; 02 blimps (bola inflável com aplicação da marca de patrocinadores); 01 Rei inflável existente (carnaval 2002); 01 Rainha inflável existente (carnaval 2002); iluminação especial moving heads. *Av. Rio Branco* - 01 Pórtico; 15 árvores com Rose Pet - 135 unidades; 13 elementos Blit; iluminação com refletores para as 15 árvores; 370 m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas, na cor laranja, em zig-zag; 370 m lineares de cordão com iluminação incandescente em zig-zag. *Av. Marquês de Olinda* - 01 Pórtico 12 árvores com Rose Pet - 04 árvores de cada cor; coberta Pet - coberta entre árvores feita a partir de faixas de garrafas pet, unidas por arame e cola especial, na cor laranja, área = 2.000 m²; 500 m lineares de Flex Light envolvendo a Coberta Pet; 17 elementos Blit; 345 m lineares de cordões de fitas; TNT e metálicas, na cor rosa shock e rosa metálico, em zig-zag com iluminação incandescente.

inflável); Iluminação; Palco; Pórtico, Rainha inflável e Rei inflável, os quais podemos visualizar nas imagens a seguir:

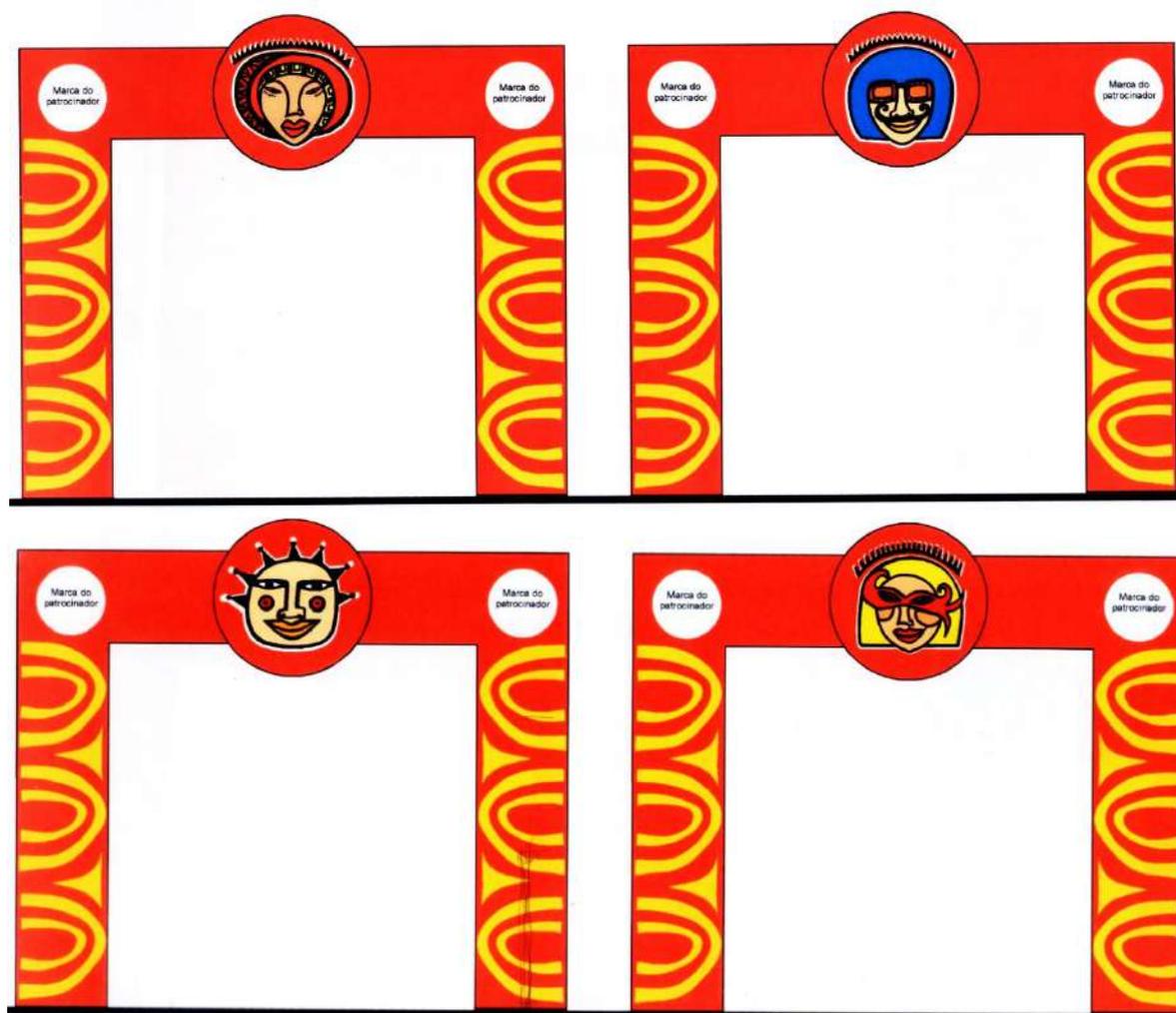


Figura 87 – Portal arena, Polo Recife Multicultural.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Os quatro portais, de 10m de altura x 12m de largura, foram feitos em estrutura tubular de ferro revestido por compensado pintado de látex vermelho, com estampas pintadas de látex amarelo. Cada um continha um elemento em aro de ferro revestido por lona com ilustrações de personagens distintos, caracterizando a multiculturalidade do polo; o personagem foi impresso em lona night and day impressa.

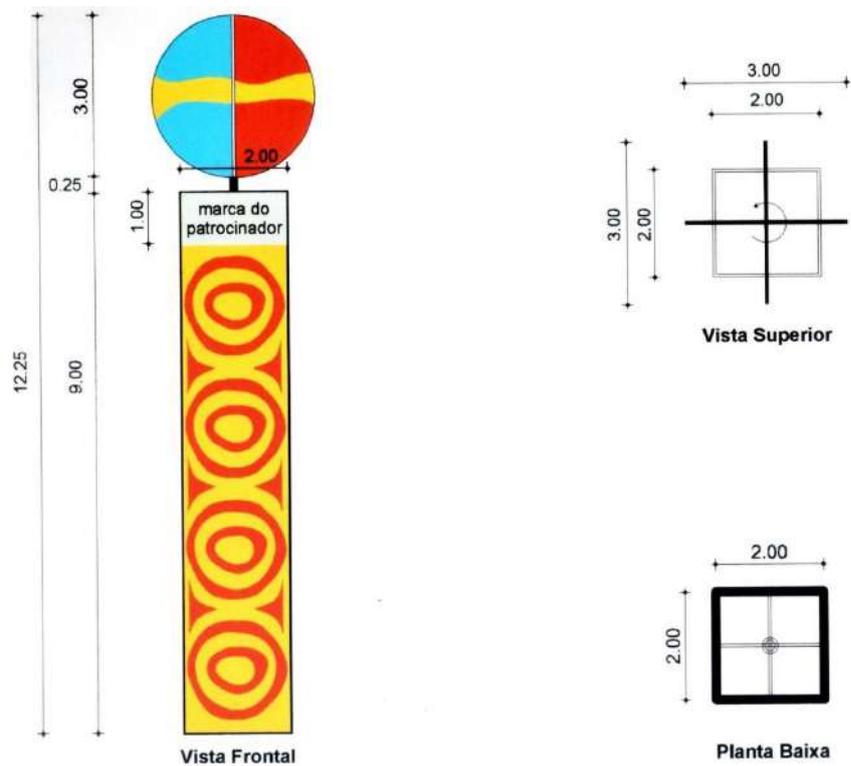


Figura 88 – Totem luminoso, Polo Recife Multicultural.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Quatro totens luminosos de estrutura tubular de ferro revestida com lona branca night and day com aplicação de sign translúcido - amarelo ouro e vermelho vivo, iluminação de lâmpada eletrônica fria com reator. Na parte superior (redonda), estrutura rotacionável de alumínio revestida de polietileno com aplicação de desenho em sign vermelho, azul, amarelo, com sistema giratório interno para rotação deste.



Figura 89 – Rei e Rainha, infláveis de 20m. Produzidos em 2002, reutilizados em 2003.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 90 – Palco Marco Zero, Polo Recife Multicultural.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

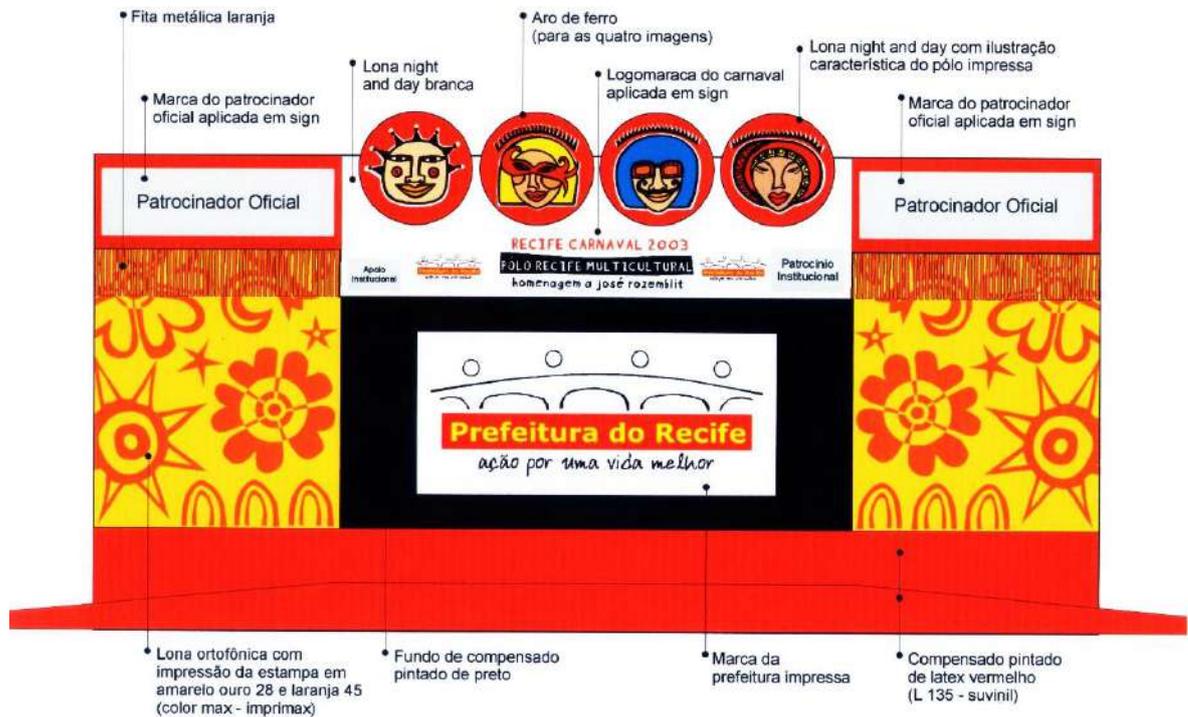


Figura 91 – Especificações palco Marco Xero, Polo Recife Multicultural.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

O palco tinha estrutura de ferro revestida com lona branca na testeira, compensado pintado na base, e lona ortofônica nas laterais com estampa impressa. Na testeira, aplicação da marca do carnaval com denominação do polo, da marca de patrocinadores, e ilustração característica do pólo; no fundo do palco, aplicação da Marca da Prefeitura.

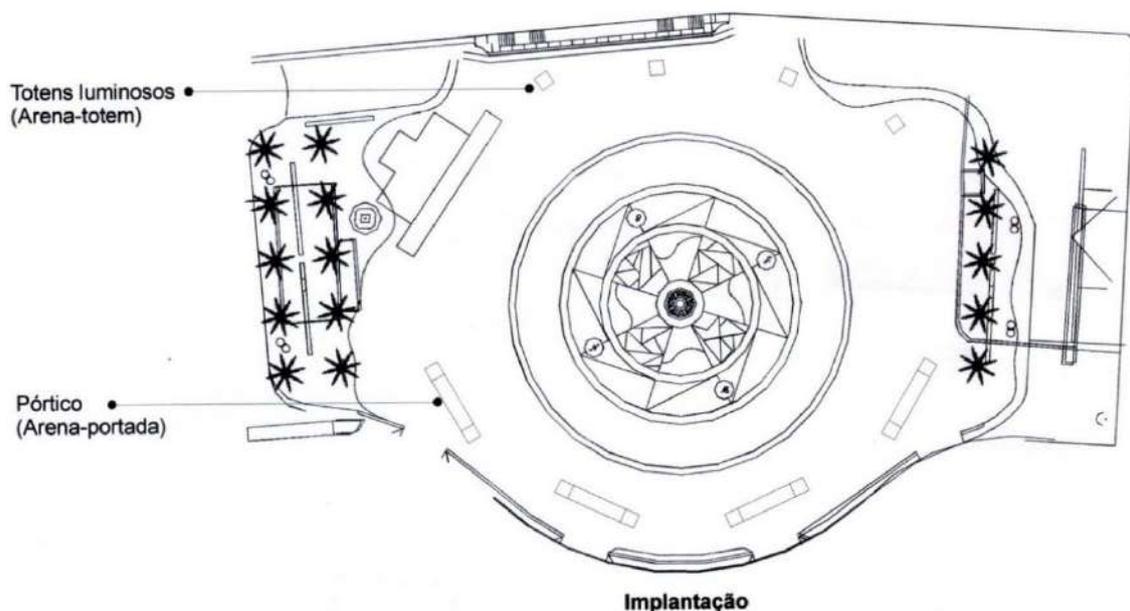


Figura 92 – Planta baixa da Arena Polo Multicultural, sem escala.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 93 – Perspectiva Marco Zero, Polo Multicultural.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

A planta baixa mostra a proposta de disposição dos elementos criados para o espaço do Marco Zero. A perspectiva, por sua vez, oferece a percepção da dimensão das peças cenográficas em relação ao lugar de efetivação. Tendo em vista a grandiosidade do polo, a cenografia se apresenta de forma condizente e proporcional a esse espaço, dessa forma dando um efeito visual mais significativo. Nota-se também que a cenografia proposta para o Polo Recife Multicultural nesse ano trazia mais peças, acarretando em uma intervenção mais impactante, volumosa e colorida do que dos anos anteriores.

Para a proposta de cenografia da Avenida Rio Branco e Avenida Marquês de Olinda, que faziam parte do Polo Recife Multicultural, foram criados os elementos: Pórticos; Coberta Pet; Elemento Blit; Palco; Rose Pet, e a iluminação cênica.



Figura 94 – Pórtico Av. Marquês de Olinda/Av. Rio Branco, Polo Multicultural.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Foram propostos dois pórticos iguais, um para a Avenida Rio Branco, outro para a Avenida Marquês de Olinda. Estrutura de andaime com testeira revestida de lona branca night and day - com ilustração característica do polo impressa; marca do carnaval, indicação do polo e marca de patrocinadores em sign; cordão de fita metálica vermelha; compensado pintado de vermelho na base; lona night and day nas laterais com estampa impressa em amarelo ouro e laranja e aplicação da marca da prefeitura na parte inferior.

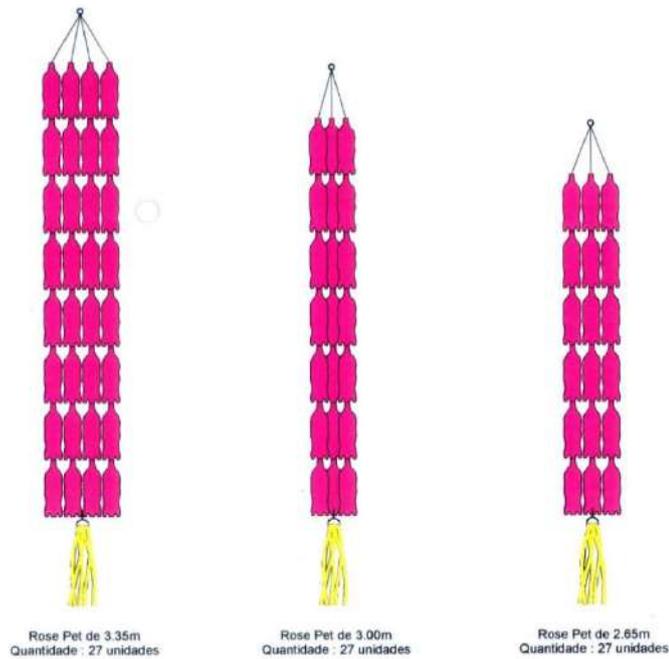


Figura 95 – Elemento Rose Pet: rosas, amarelas, vermelhas. Polo Multicultural.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Os elementos Rose Pet se tratavam de móveis que seriam presos às copas das árvores por um aro metálico pintado com esmalte sintético preto e corda preta. Sua estrutura seria feita por cilindros em garrafa pet, unidos por arame e cola específica, pintadas com esmalte sintético nas cores amarela, vermelha e rosa; fitas metalizadas na parte inferior.

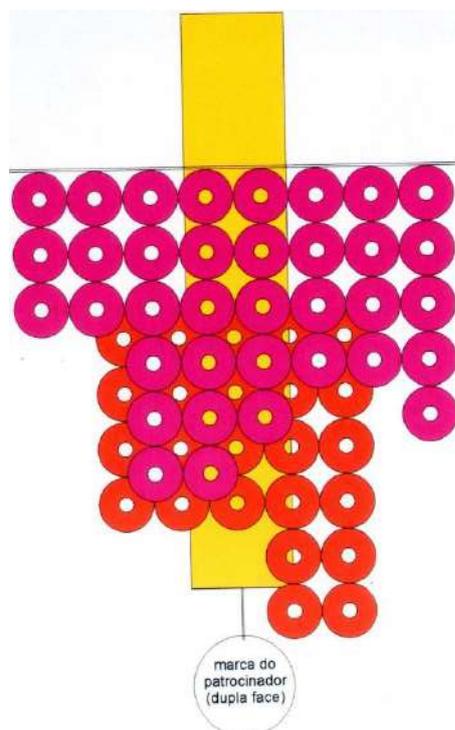


Figura 96 – Blit, Polo Recife Multicultural.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

O Elemento Blit foi uma peça coringa da cenografia que, além de ser proposto pra compor o Polo Recife Multicultural, foi replicado no Polo das Fantasias (na mesma cor) e no Polo Mangue (nas cores laranja e amarelo). A peças foram projetadas com uma estrutura composta por dois quadrados em estrutura de ferro tubular de ½ “ pintado com esmalte sintético preto, para fixação de discos em PVC rígido com impressão em silk magenta, vermelho; cilindro central com estrutura de aros de ferro de ½” revestido com cetim amarelo; PVC rígido com aplicação da marca do patrocinador na parte inferior.

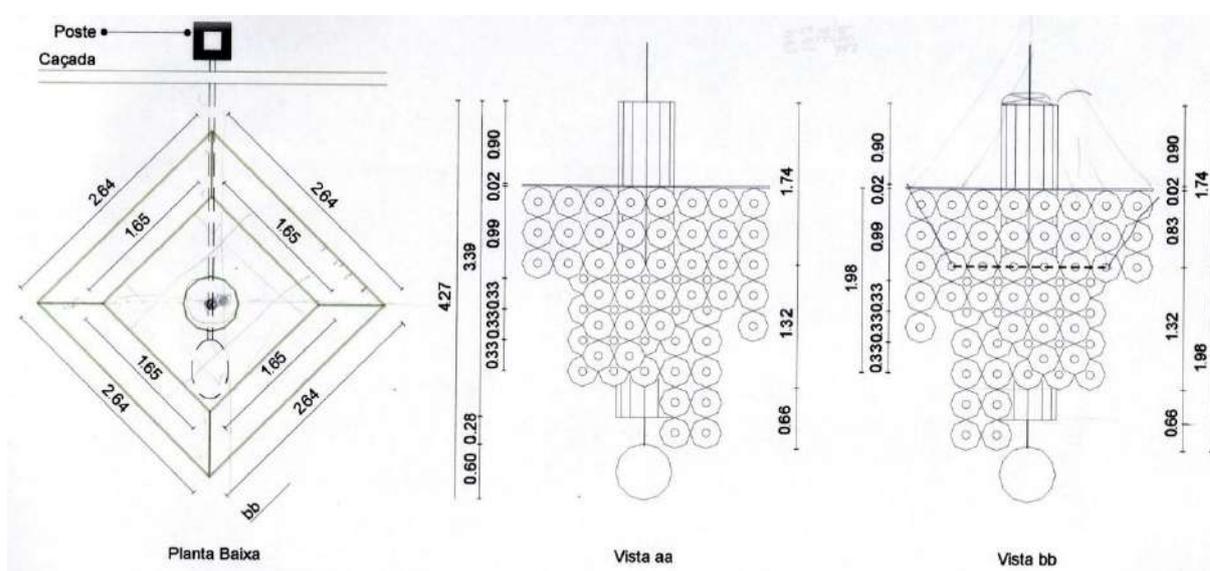


Figura 97 – Detalhamento com medidas – Blit.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

A figura 97 mostra o detalhamento dessa peça e exemplifica como todos os elementos cenográficos foram detalhados nas propostas do projeto: com vistas, planta baixa, cotas e especificações de materiais¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Os detalhamentos técnicos das outras peças foram suprimidos nessa pesquisa pois considera-se que sua apresentação não agregaria apontamentos para as análises propostas.

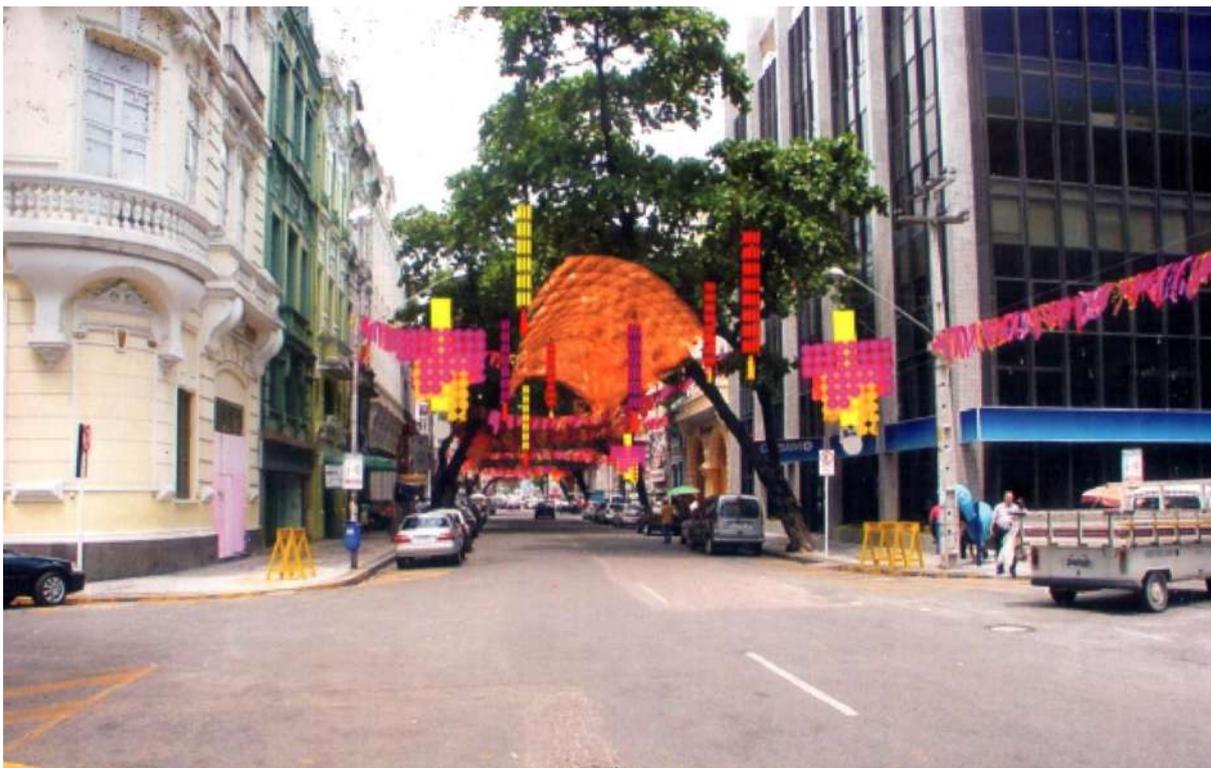


Figura 98 – Perspectiva Av. Marquês de Olinda, Polo Multicultural.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Na perspectiva da proposta feita para a Avenida Marquês de Olinda é possível visualizar a aplicação desses elementos cenográficos apresentados. As recorrentes fitinhas coloridas dividem o espaço aéreo com os elementos *Rose Pet*, que trazem altura e verticalidade à cenografia e colorem a vegetação da rua; com os *Blits*, presos aos postes de iluminação, que afiguram lustres carnavalescos; e com a proposta de *Coberta laranja*, feita em garrafa PET, que concederia um volume particular para aquele espaço naquele ano. Observa-se que foram utilizados elementos nas cores laranja e rosa, saindo do padrão de cor proposto para o Polo, o que foi utilizado na Arena Marco-zero - Vermelho, amarelo e azul.

Polo das Fantasias

No Polo das Fantasias o saudosismo dos carnavais de outrora estará presente nas agremiações e nos foliões fantasiados, partindo da Praça do Arsenal da Marinha, entrando na Rua do Bom Jesus e fazendo o zigue-zague pela Rua do Apolo e adjacências, acompanhando o bloco da saudade, a Flor de Lira, Madeira do Rosarinho e tantos outros (EQUIPE, 2003, n.p.)¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Transcrição de texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe.

O projeto de cenografia para esse polo abrangia as Pontes Buarque de Macêdo e Maurício de Nassau, Rua do Bom Jesus, Travessa do Bom Jesus, Rua Domingos José Martins, Av. Alfredo Lisboa, Rua do Apolo, Rua da Guia, e Praça do Arsenal. Para esses espaços, foram previstos elementos como: Fitas coloridas; Blimps (bola inflável); Banners; Elemento Rose Pet; Céu Dourado (varal de fitas); Lamparinas, Elemento Blit, Nuvem Pet; Pórtico, Palco; Iluminação cênica e outros¹⁶⁹. As cores estabelecidas para predominar nesses elementos cenográficos foram: o Vermelho, rosa shock, dourado, amarelo e laranja.

¹⁶⁹ Setorização com lista detalhada dos elementos cenográficos e de iluminação utilizados nas pontes e em algumas ruas que compõem o Polo das Fantasias: *Ponte Buarque de Macêdo* - 20 Lamparinas; 600m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas, na cor laranja, interligando os postes; 600 m lineares de cordão com iluminação incandescente interligando os postes; Céu Dourado com 17.700 m lineares de cordões de fitas metálicas (douradas) com 0.01m de largura e 0.30 m de altura. *Ponte Maurício de Nassau* - 06 Lamparinas; 400 m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas na cor rosa shock, interligando os postes; 400 m de cordão com iluminação incandescente interligando os postes. *Rua do Apolo* - 09 Elementos Blit; 240 m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas, na cor amarelo/dourado, em zig-zag. *Travessa do Bom Jesus* - 50 m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas, na cor vermelho/vermelho metálico, em zig-zag. *Rua do Observatório* - 01 Pórtico; 06 Elementos Blit; 335 m lineares de cordões de fitas em TNT e metálicas, na cor vermelho / vermelho metálico, em zig-zag até a esquina com a Rua do Apolo. *Rua da Guia* - 09 Elementos Blit; 230 m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas, na cor rosa shock e rosa metálico. *Rua Domingos José Martins* - 06 Elementos Blit; 200m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas, na cor laranja e laranja metálico, em zig-zag, com iluminação incandescente. *Av. Alfredo Lisboa* - 10 Elementos Blit.



Figura 99 – Lamparinas, Polo das Fantasias.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Para as Pontes Maurício de Nassau e Buarque de Macedo foram criadas as *lamparinas*. Grandes peças redondas com estrutura de tubo de ferro pintado com esmalte sintético preto, revestida por lona night and day nas cores do polo, e aplicação de grafismos impressos das ilustrações criadas por Joana Lira naquele ano. Esses elementos ascendiam-se através de uma iluminação interna de lâmpadas eletrônicas frias com reator. As lamparinas, juntamente com as fitas coloridas e as gambiarras (cordão de lâmpadas incandescentes), formavam a ambiência carnavalesca que marcava a chegada ao bairro. As cores, as figuras e iluminação davam as boas vindas aos foliões.

Já a Rua do Bom Jesus, nesse terceiro ano, estava consagrada por receber uma das intervenções cenográficas mais significativas do evento. Os principais elementos que compunham seu projeto eram: Fitas coloridas, Poste Gilda, Disco Blit e o Elemento Pássaro¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Lista detalhada dos elementos cenográficos e de iluminação utilizados na Rua do Bom Jesus: 07 árvores com Disco Blitz (70 unidades) - conjuntos 02, 03 ou 04; 2 conjuntos de Nuvem Pet – “Nuvem” feita a partir de garrafas pet, unidas por arame e cola especial, na cor laranja e amarelo - 500m lineares

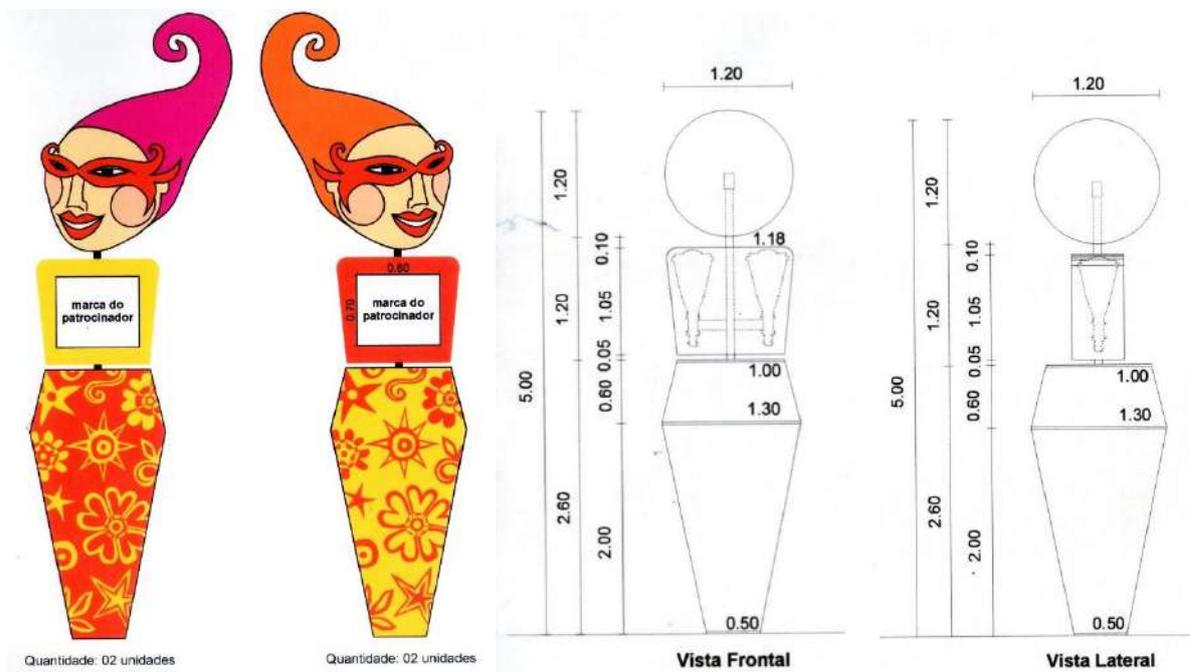


Figura 100 – Poste Gilda, Polo das Fantasias.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Os *postes Gilda*, alguns dos raros elementos de piso utilizados na cenografia do carnaval, se estruturavam sob o poste de iluminação fixo da rua. O elemento tinha cabeça de papel machê, parte superior do corpo de compensado pintado de látex vermelho, parte inferior com estrutura de aros tubulares de ferro pintados de esmalte sintético preto, revestida em lona com aplicação de sign das estampas.

de Flex Light envolvendo a Nuvem Pet; 07 postes Gilda; 400 m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas fixadas nas varandas dos prédios e nas canaletas, sendo 100 m na cor vermelha / vermelha metálica, 100 m na cor amarelo/ dourado, rosa / rosa metálico e laranja / laranja metálico; 15 Pássaros de estrutura de ferro revestida com cetim colorido; iluminação especial voltada para os pássaros, árvores e fachadas dos edifícios, iluminação com 04 refletores noturnos (com 72.000 combinações de cores), 2 refletores moving heads, refletores para as árvores; iluminação para os Discos Blitz.



Figura 101– Elemento disco Blit: vermelhas amarelas e rosas. Polo das Fantasias.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Conjuntos de discos Blit: conjunto 02 – 50cm de diâmetro, conjunto 03 – 80cm de diâmetro, conjunto 04 – 1m de diâmetro. Foram móveis criados para ornamentar as copas das árvores. Feitos em chapas de PVC rígido com impressão de desenho em silk, em três cores: vermelho, amarelo e rosa. Fixadas entre si por aro metálico pintado com esmalte sintético preto, corda na cor preta e fitas metalizadas amarelas nas pontas.

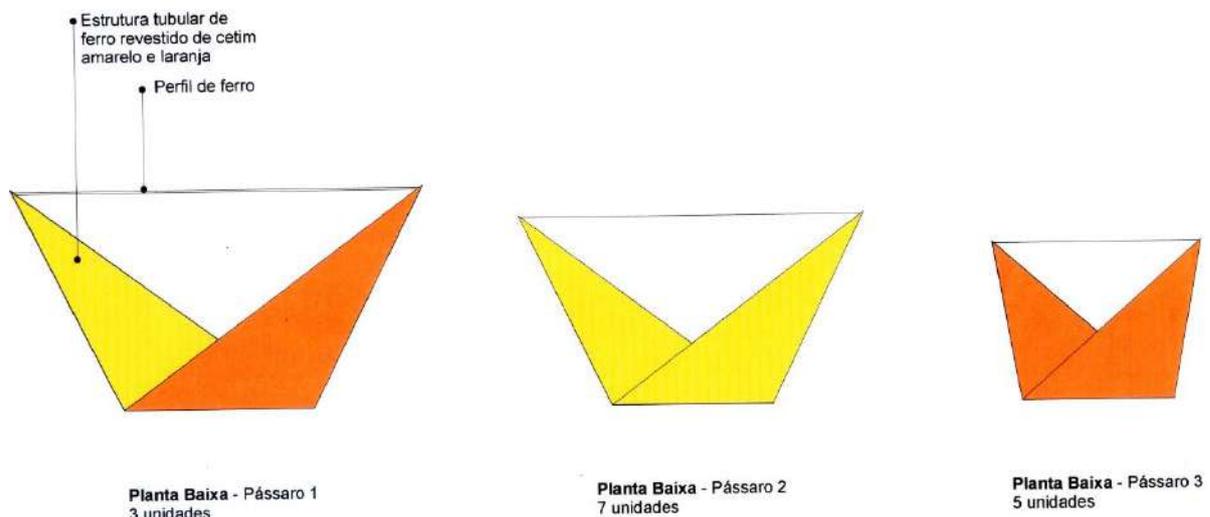


Figura 102 – Pássaros, Polo das Fantasias.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

O elemento *pássaro* tinha uma forma geométrica que remetia à técnica de origami. A estrutura dessa peça era bastante simples, sendo feita de uma armação de ferro revestida com cetim, nas cores amarelo e laranja.



Figura 103 – Perspectiva Rua do Bom Jesus, Polo das Fantasias.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Os elementos mostrados apresentam-se dispostos e dimensionados na perspectiva, sendo possível pré-visualizar como se daria a intervenção proposta. Observa-se que as *fitas* presas nas sacadas dos edifícios, além de colorir as famosas fachadas, alteava a cenografia da rua. Os *discos Blits*, com suas cores quentes, criavam um contraste marcante com a vegetação. O tamanho e volume dos *postes Gilda* se destacam, a peça se apresenta como elemento substancial do conjunto que estabelece a ambiência carnavalesca.

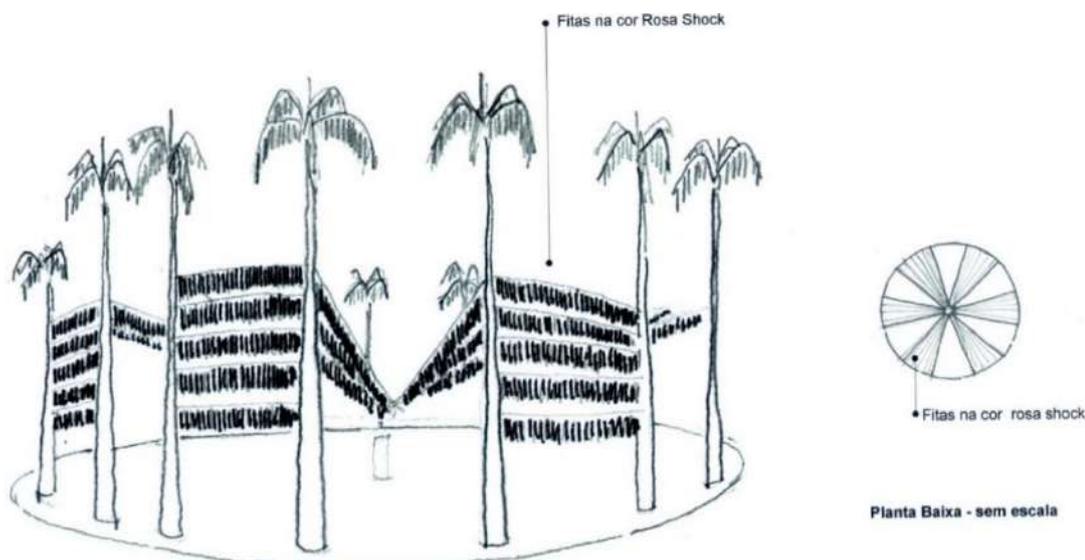


Figura 104 – Perspectiva croqui - Praça do Arsenal, Polo das Fantasias.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

A perspectiva em esboço da Praça do Arsenal mostra o estudo elaborado pela equipe, e revela que pela terceira vez consecutiva o espaço central da praça receberia a ciranda de fitas como intervenção cenográfica. Isso indica que o resultado proporcionado pelo elemento nos anos anteriores havia causado um efeito visual satisfatório.



Figura 105 – Perspectiva Praça do Arsenal, Polo das Fantasias.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Dessa vez, o volume de fitas proposto era mais farto, mais volumoso, e também monocromático, todo rosa shock. A cor vibrante contrasta com o verde escuro da vegetação e com o cordão de fitas laranja que seria posto em volta da praça sobre a grade, dando mais cor e vivacidade ao espaço.

Em volta da Praça do Arsenal foram propostos outros elementos cenográficos¹⁷¹, os quais não foram contemplados na perspectiva. O palco, por exemplo, era o elemento que marcava a concentração do polo.

¹⁷¹ Elementos cenográficos e de iluminação utilizados na *Praça do Arsenal*: 01 Palco; 02 banners existentes medindo 1.40 m x 3.00 m a serem fixados em estrutura metálica existente na praça do Arsenal; 02 blimps (bola inflável) com aplicação da marca de patrocinadores; Girândola de fitas composta por aro em ferro localizado no centro da praça ($\varnothing = 3$ m) e fitas interligando - 500 m lineares de fitas em TNT e metálicas, na cor rosa shock e rosca metálico; 200 m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas, na cor laranja e laranja metálico, em volta da praça sobre a grade; Iluminação especial com refletores para girândola, árvores e palmeiras.

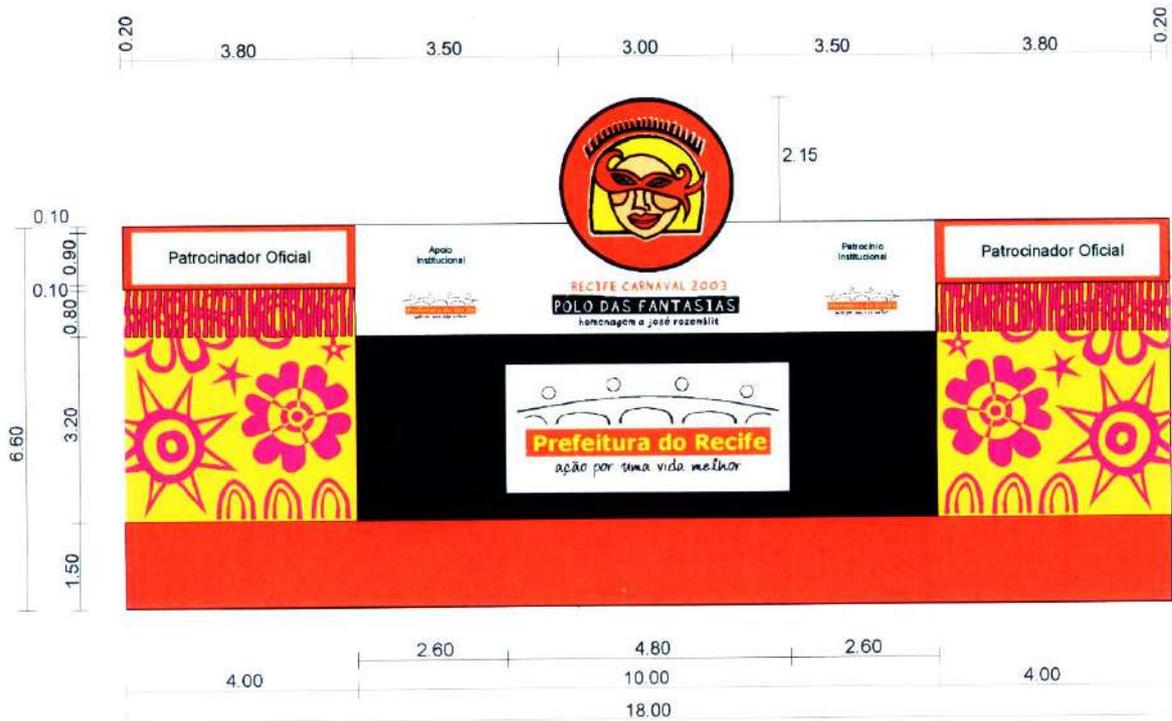


Figura 106 – Palco do Arsenal, Polo das Fantásias.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Locado exatamente ao lado da praça, o palco do Polo das Fantásias tinha suas especificações de estrutura e materiais semelhantes ao Palco Marco Zero, o que riava uma unidade visual desse elemento em todos os polos. Sua estrutura era feita de ferro revestida com lona branca na testeira, compensado pintado na base, e lona ortofônica nas laterais, com estampa impressa. Na testeira, aplicação da marca do carnaval com denominação do polo, da marca de patrocinadores, e ilustração característica do polo; no fundo do palco, aplicação da marca da prefeitura.

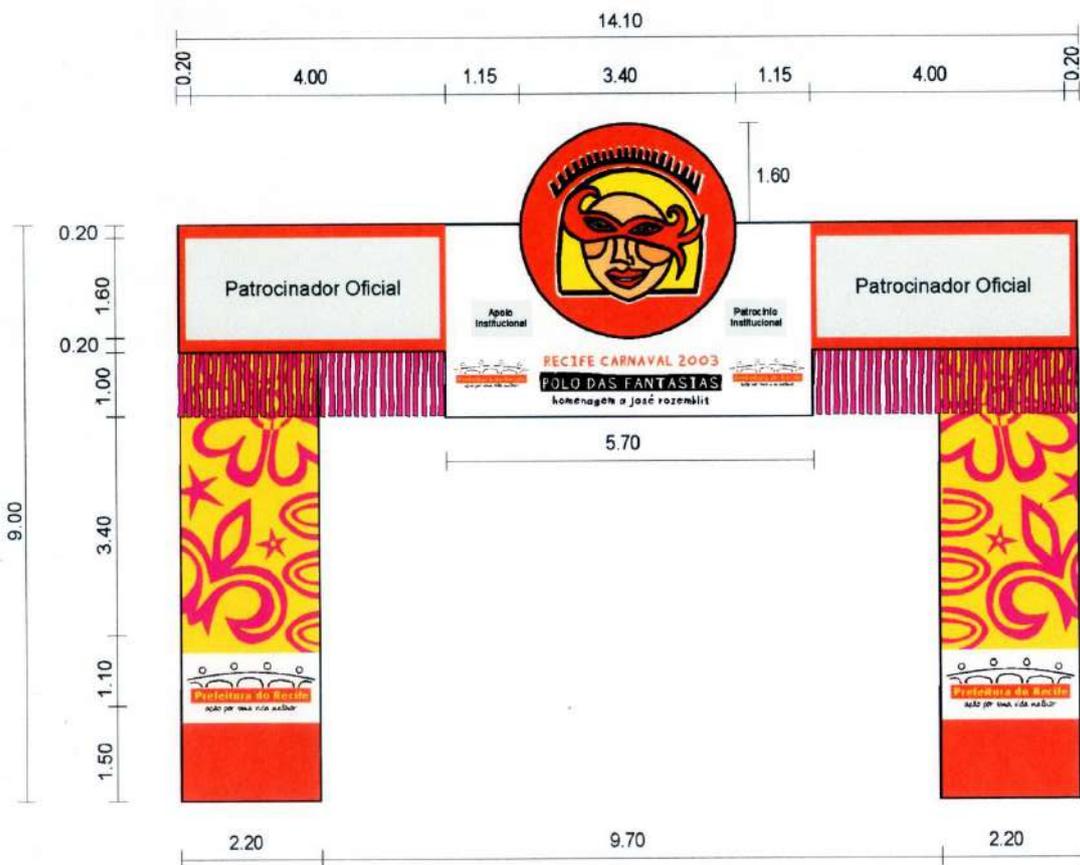


Figura 107 – Pórtico Observatório, Polo das Fantasias.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

O Pórtico do Polo, localizado na Rua do Observatório, seguia a mesma lógica, confirmando que havia um padrão estético e estrutural dos portais projetados para marcar e sinalizar os respectivos polos. Sua estrutura era de andaime com testeira revestida de lona branca night and day - com ilustração característica do polo impressa/marca do carnaval e indicação do polo/marca de patrocinadores em sign; cordão de fita metálica rosa; compensado pintado de vermelho na base, lona night and day nas laterais com estampa impressa em amarelo ouro e magenta e aplicação da marca da prefeitura na parte inferior.

Polo mangue

Todas as tribos da ala jovem e cultural da cidade batem ponto nesse polo para participar do festival Rec Beat e da Tenda Eletrônica. O som Universal e regional é ouvido e dançado com total liberdade. Aqui estilistas vestem seus manequins com suas ousadas criações. Porém, o espetáculo mesmo é ver e

sentir a potencialidade da grande tribo que já faz parte da nossa cultura (EQUIPE, 2003, n.p.)¹⁷²

Amarelo e laranja foram as cores utilizadas na proposta de projeto da cenografia do Polo Mangue. Os elementos desenvolvidos para esse polo foram¹⁷³: Balde Luminoso; Elemento Blit; Rose Pet ; Nuvem Pet; Cubo Eletrônico Palco; Blimp (bola inflável); Pórtico e Iluminação especial. Elaborados para serem efetivados na Rua Mariz e Barros e na Rua da Moeda.

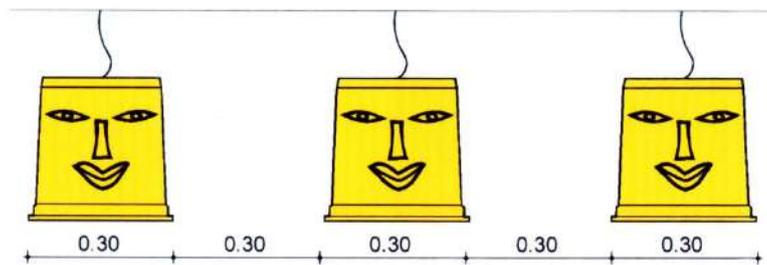


Figura 108 – Balde luminoso, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Os Baldes Luminosos foram criados exclusivamente para fazer parte da cenografia da Rua Mariz e Barros. Tratava-se de um varal de baldes de plástico amarelo de 30 cm de diâmetro, com aplicação de desenho em sign preto, com soquete e lâmpada em seu interior.

¹⁷² Transcrição de texto extraído do *caderno de projeto cenográfico* elaborado pela equipe.

¹⁷³ Setorização com lista detalhada dos elementos cenográficos e de iluminação do Polo Mangue: *Rua Mariz e Barros*: 03 conjuntos de nuvem pet - “Nuvem” feita a partir de garrafas pet, unidas por arame e cola especial, na cor laranja e amarelo, área = 1.400 m²; 872 m lineares de Flex Light; 10 Elementos Blit; 40 Baldes Luminosos. *Rua da Moeda* - 01 Pórtico; 01 Palco; 01 Cubo Eletrônico; 06 árvores com Rose Pet - 36 unidades; refletores para as árvores; 02 Blimps (bola inflável) com aplicação da marca de patrocinadores; 400 m lineares de cordões de fitas TNT e metálicas, na cor laranja e laranja metálico, em zig-zag; 02 refletores móveis computadorizados (moving heads).

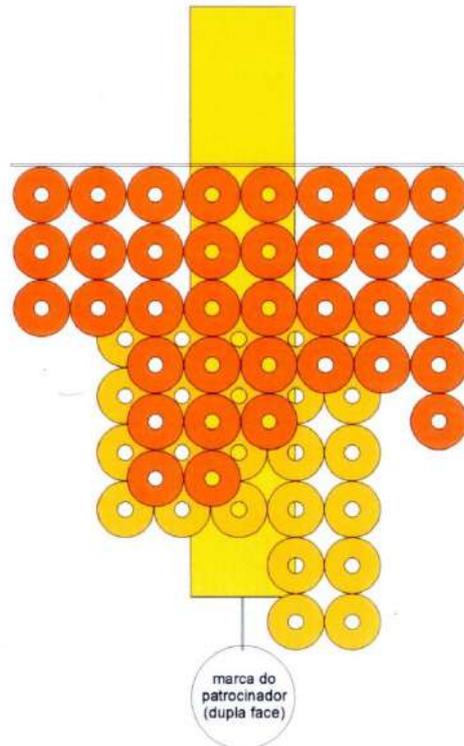


Figura 109 – Blit laranja e amarelo, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Já os elementos Blits, projetados para compor a Rua Mariz e Barros e também a Rua da Moeda, eram os mesmos móveis utilizados no polo Multicultural (fig. 96), porém, nas cores determinadas para o polo, criando uma singularidade à ambiência.



Figura 110 – Perspectiva Rua Mariz e Barros/ Rua Moeda, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Na figura 110, perspectiva elaborada pela equipe, é possível visualizar a proposta para Rua Mariz e Barros. Vemos claramente a disposição dos elementos Blits em toda extensão da rua, como pendentes carnavalescos presos aos postes de iluminação. O volume borrado, em amarelo, representa a *Nuvem* feita a partir de garrafas pet. Os baldes Luminosos não aparecem nessa imagem da proposta, deixando-a incompleta. Porém, é possível notar que a intervenção almejada para esse espaço, que é o caminho de entrada para concentração do Polo Mangue na Rua da Moeda, mostra uma robustez pela utilização de elementos grandes que preenchem a rua de um lado ao outro, colorindo-a com cores quentes e vibrantes.

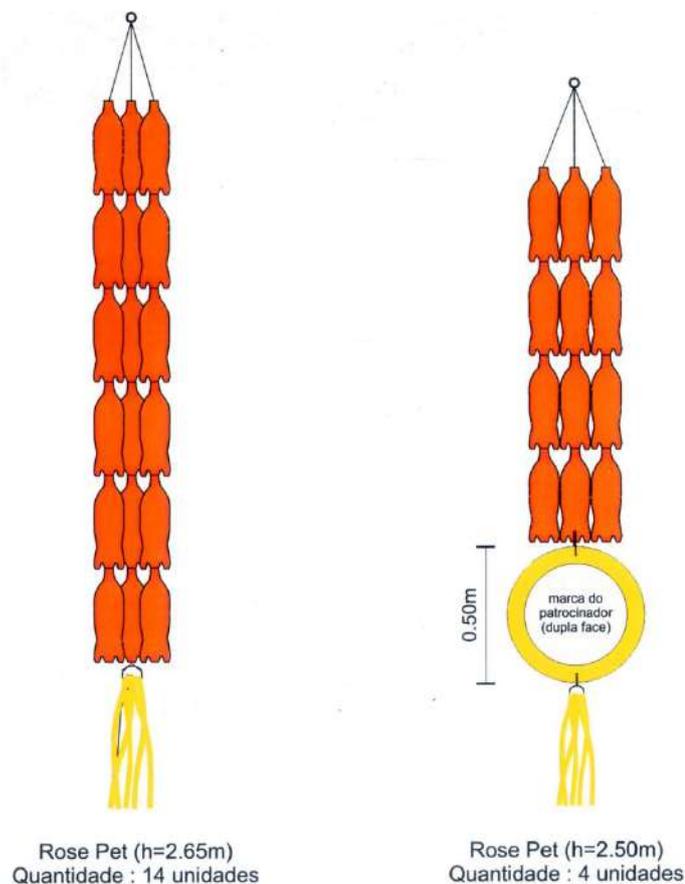


Figura 111 – Elemento Rose Pet: amarelo e laranja, Polo Mangue.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Os elementos Rose Pet eram os mesmos móveis utilizados no polo Multicultural (fig. 95), constituídos por cilindros em garrafa pet, pintadas com esmalte sintético, mas nesse caso, nas cores laranja e amarelo. Essas peças seriam presas às copas das árvores da Rua da Moeda. A repetição desses elementos criava uma conexão com os outros polos e uma unidade com o projeto geral efetivado no bairro.

Ao mesmo tempo, a utilização restrita das duas cores específicas do Polo Manguê, diferenciava-o, reforçando a ideia de individualidade.

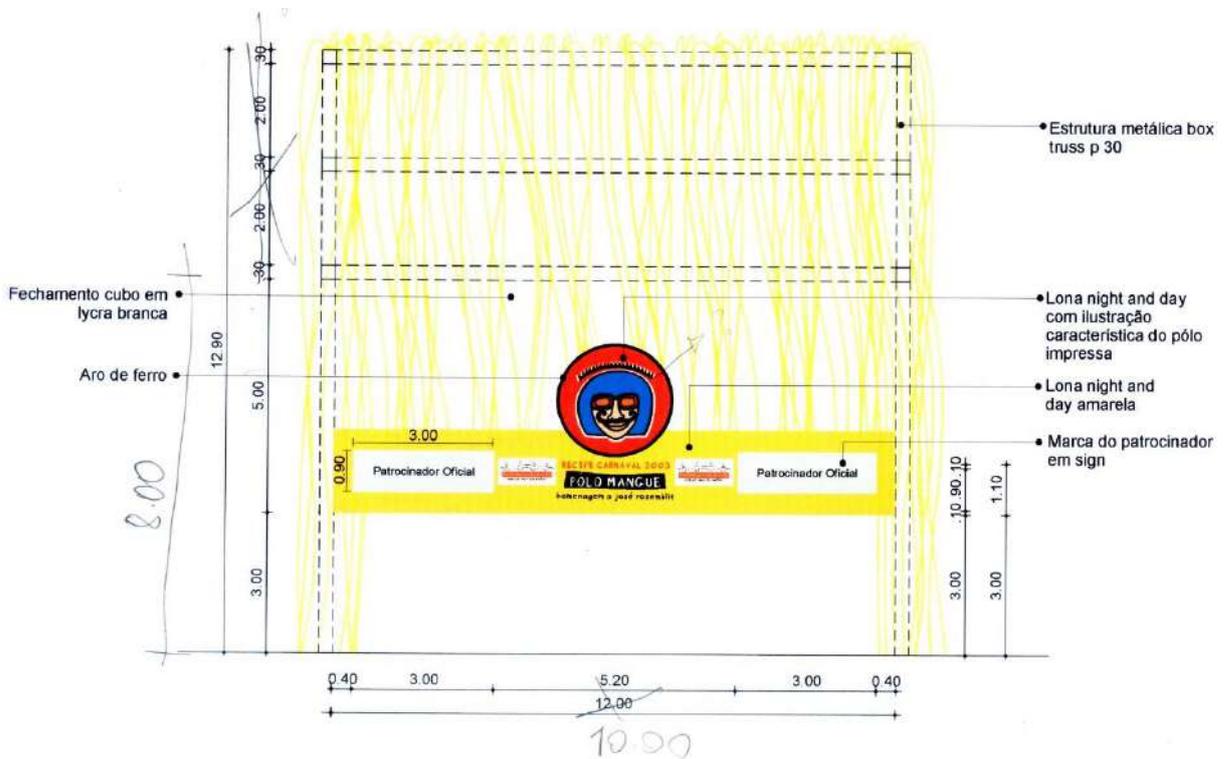


Figura 112 – Cubo Eletrônico, Polo Manguê.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Para receber as atrações artísticas do polo foram montadas duas estruturas diferentes. A primeira era o cubo eletrônico, que trazia em sua proposta uma imagem ousada para o espaço - um volume cúbico alto, coberto por uma “franja” amarela-, que comunicava o estilo de música e as experiências que seria apresentada aos foliões. Nesse espaço também haveria desfile de moda.

and day. O Fechamento do apoio seria compensado pintado com tinta látex amarelo; escada, palco e passarela de compensado revestido com alcatifa laranja.

Cabe destacar que nos projetos impressos do cubo eletrônico, que estão aqui expostos nas figuras 112, 113 e 114, encontram-se informações de medidas alteradas manualmente, isso indica que o projeto sofreu adaptações em fase de montagem.



Figura 115 – Perspectiva Cubo Eletrônico, Rua da Moeda. Polo Manguê.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

A perspectiva mostra os elementos propostos em conjunto, formando a cenografia da rua. A junção dos elementos, e o uso exclusivo de cores quentes, concedem uma ambiência claramente alegre e festiva. O volume diferenciado criado pelo cubo eletrônico se destaca, sua singularidade fortalece a imagem e o conceito “alternativo” que o polo trazia dentro do evento.

O palco era a outra estrutura de apresentação das atrações. E assim como outros palcos projetados, não foi representado nas perspectivas das propostas.

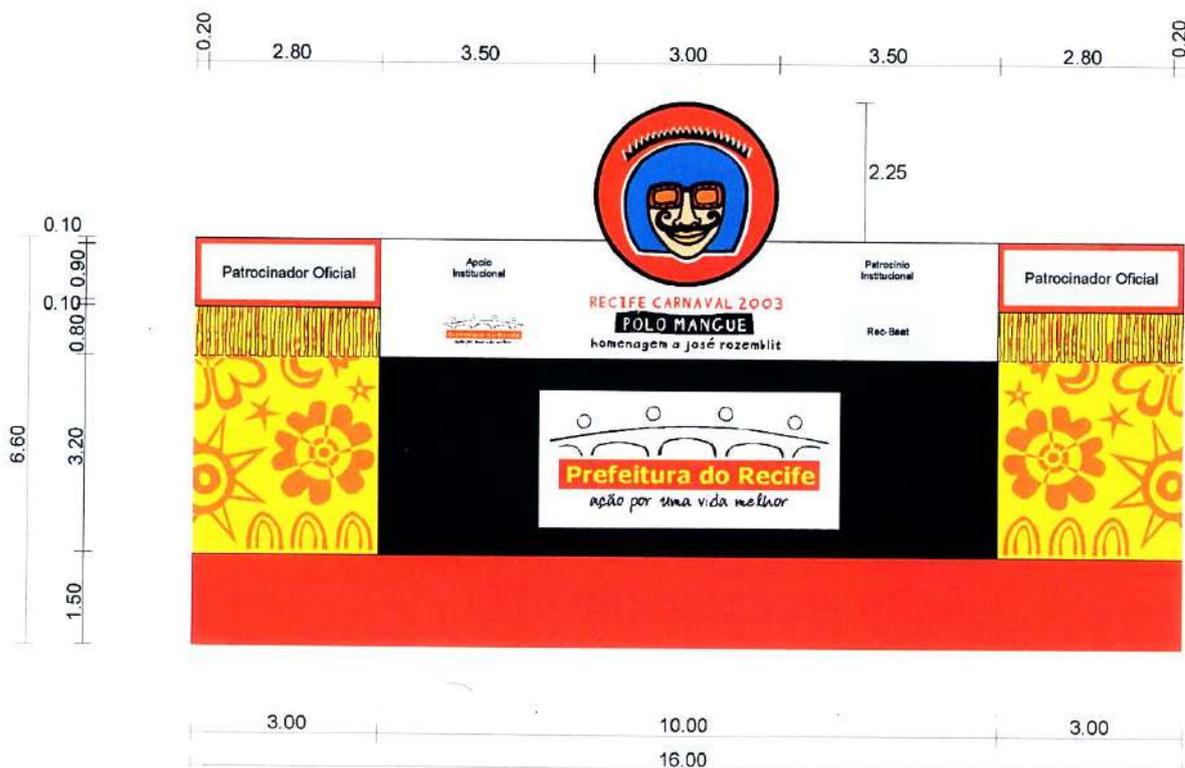


Figura 116 – Palco, Polo Mangue.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

A proposta desse palco trazia as mesmas características estéticas e especificações de estrutura e materiais do Palco Marco Zero (fig. 91), mudando apenas medidas e ilustração do personagem característico do Polo Mangue.

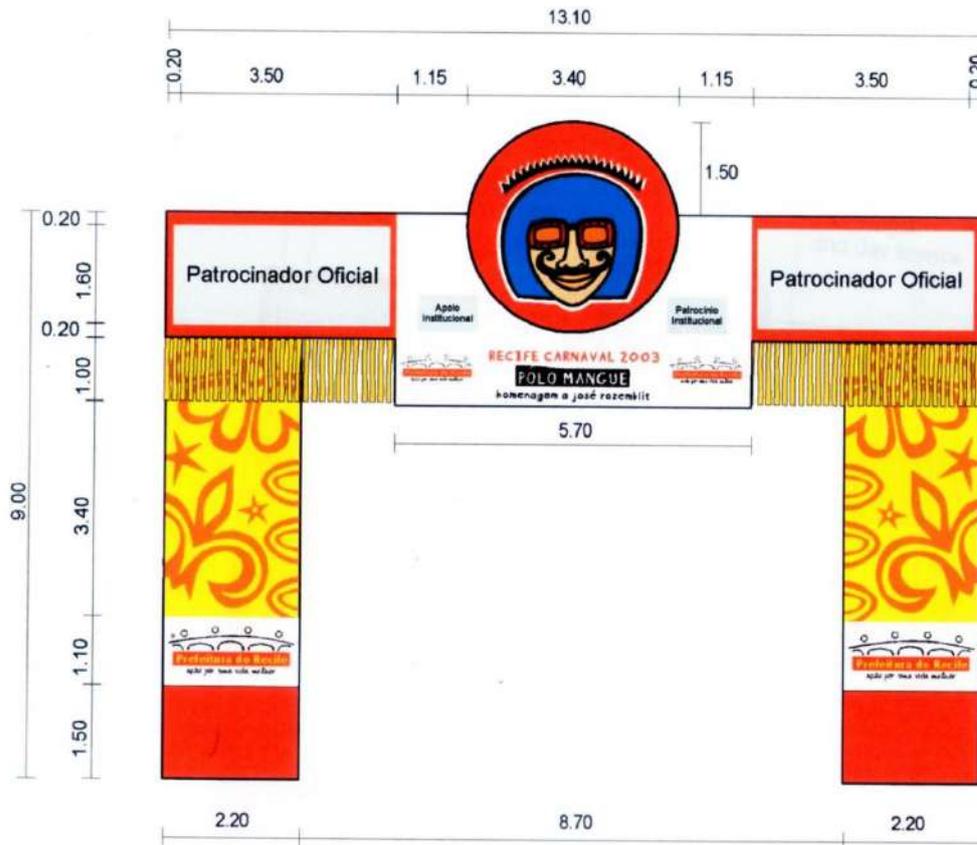


Figura 117 – Pórtico, Polo Mangue.
 Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

O pórtico do Polo, assim como os outros, seguia também as mesmas especificações de materiais dos pórticos efetivados na rua Marquês de Olinda e na Av. Rio Branco (fig 91), mudando apenas a ilustração do personagem característico do Polo Mangue da testeira.

Dessa forma, descobre-se que os pórticos e palcos de todos os polos do Bairro do Recife eram praticamente iguais; pequenas alterações de cores, nomes, e mudança da imagem do personagem tema do polo, era o que diferenciavam um do outro.

Por conseguinte, serão exibidas algumas fotos dos processos de produção das peças cenográficas apresentadas no projeto.



Figura 118 – Produção de peças no galpão.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003/montagem do autor, 2020.



Figura 119 – Produção das cabeças de papel machê.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003/montagem do autor, 2020.



Figura 120 – Produção das cabeças de papel machê.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003/montagem do autor, 2020.



Figura 121 – Pintura à mão de Painel 20m x 26m.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 122 – Peça com Personagem.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 123 – Recortes das fitas coloridas de TNT.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 124 – Montagem de varal de fitas.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 125 – Produção da peça Blit.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 126 – Produção da peça Blit.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 127 – Pintura de Painel sendo feita à mão.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003

A partir dessas imagens, e da fala de Lira, J. (2008), destacam-se duas novidades relativas à produção da cenografia: a primeira foi o desenvolvimento de protótipos, que concediam à equipe a oportunidade de testar, analisar e ajustar as peças antes de executá-las em larga escala. A segunda, que desencadeou um impacto estético e de intervenção, foi a introdução de novos elementos tridimensionais na cenografia, feitos de papel machê. Sobre todos esses aspectos citados, Lira, J. (2008, p.85) completa:

Além de termos repetido ideias e elementos que haviam dado certo no ano anterior (os móveis pendurados nas árvores; uso de postes como suporte para alegorias; os bonecos infláveis do rei e da rainha do maracatu Nação), desenvolvemos novas soluções para as peças tridimensionais. Entre elas a modelagem em papel machê das máscaras que compunham a logomarca oficial do carnaval desde 2001 e a iluminação interna de alguns elementos com estrutura de ferro revestida com lona.

As próximas imagens mostram a efetivação da cenografia em seus devidos polos. Cabe frisar que a maior parte das fotos acessadas, as que serão aqui apresentadas, são referentes ao momento de montagem. Apesar das fotos não apresentarem integralmente o resultado final da ambiência, advindo da intervenção da cenografia de 2003, demonstram-se cabíveis para as análises.



Figura 128 – Lamparinas para serem instaladas nas pontes.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 129– Ponte Buarque de Macedo.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

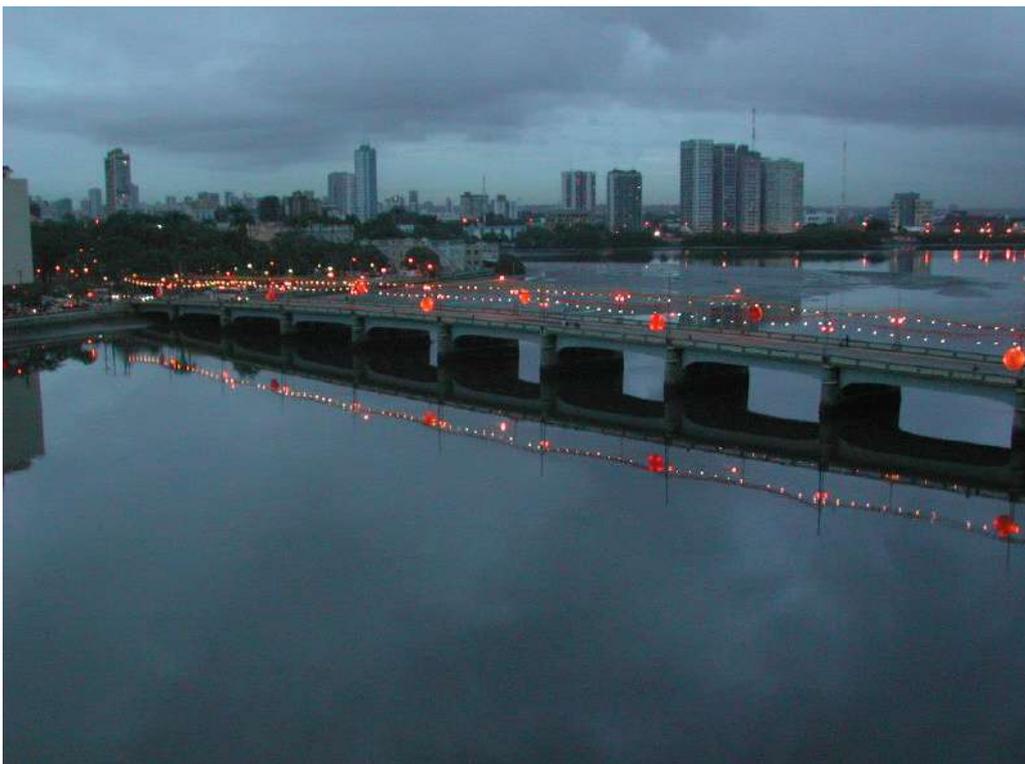


Figura 130 – Ponte Buarque de Macedo.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 131 – Ponte Maurício de Nassau.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

As imagens mostram que a cenografia efetivada nas pontes seguiu a proposta do projeto. Em ambas foram instaladas a *lamparinas* (fig. 128), fixadas nos postes de iluminação pública através de um apoio em tubo de ferro; as gambiarras de lâmpadas incandescentes foram presas interligando os postes, juntamente com os cordões de fitas – rosa *shock* na Ponte Maurício de Nassau e laranja na Ponte Buarque de Macedo. Nessa última, foi adicionado um elemento extra, uma coberta feita de fitas metálicas douradas, que junto com a iluminação gerava um efeito cintilante, como um céu dourado (fig. 129). Dessa forma, criou-se nas pontes um caminho colorido e iluminado; as imagens, cores e texturas dispostas nesse acesso ofereciam uma ambiência introdutória ao folião, dando uma prévia do que ele iria vivenciar nos polos do Bairro do Recife.



Figura 132– Av. Rio Branco.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

A Avenida Rio Branco, como previsto em projeto, recebeu os elementos Rose Pet e as peças Blit, que conferiram cor, altura, volume e verticalidade à cenografia da Rua. O Cordão de fitas, assim como nas pontes, foi preso nas laterais da rua, interligando os postes, gerando um volume um pouco acanhado, diferentemente do ano anterior, em que a fitas cruzavam a rua em zigue zague e geravam um efeito muito mais impactante.



Figura 133 – Av. Marquês de Olinda.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Na Avenida Marquês de Olinda os elementos Rose Pet assemelhavam-se a grandes acessórios, com miçangas gigantes feitas de materiais recicláveis, que se penduravam nas árvores da rua, como pingentes de cores vibrantes.



Figura 134 – Pórtico na Av. Rio Branco
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 135 – Pórtico na Av. Marquês de Olinda.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

Os pórticos que foram projetados para ficar mais ao centro da Arena Marco Zero aparecem montados no início das avenidas. Essa alteração parece ter sido uma escolha positiva pois as estruturas se apresentavam como grandes portais que marcavam a passagem de um ambiente para o outro (Avenidas – Marco Zero). Além

disso, o deslocamento desse elementos de piso deixava a arena principal mais livre, visual e espacialmente.



Figura 136 – Montagem do Palco Multicultural no Marco Zero.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 137 – Rei e rainha do maracatu infláveis.
Fonte: Lira, J., 2003.

A fig. 136 mostra a construção do maior e principal palco do evento, o do Polo Recife Multicultural. Mesmo sendo um registro que não revela o resultado final da montagem, é possível ver que o palco seguiu as diretrizes do projeto, com estruturas em ferro e o acabamento em lona. O uso da lona resultou em um efeito chapado para palco, ou seja, não havia variabilidade de volumes como em outros elementos da cenografia. Em contrapartida, a reutilização das peças infláveis do Rei e da Rainha, que foram efetivadas no Marco Zero esse ano, proporcionavam uma significativa intervenção visual no espaço, com muita cor, altura e volume. Sendo essas, duas das peças de maior destaque na cenografia do bairro.



Figura 138– Montagem na Rua do Bom Jesus.
Fonte: Joana Lira, J., 2003.



Figura 139 – Rua do Bom Jesus.
Fonte: Lira, J., 2003.

A foto exhibe o esplendor da cenografia que se apropriava integralmente do espaço na Rua do Bom Jesus. De imediato, infere-se que o Poste Gilda, involucro dos postes fixos de iluminação, se destacava visualmente, se estabelecendo com altivez na cena. Concomitantemente, o elemento criava uma relação imediata com os foliões, pois era o único elemento de piso efetivado na rua. Em completude, os móveis e as fitas deram alegria e movimento às árvores e fachadas. Os pássaros, elementos aéreos que foram presos por cabos em diferentes alturas, eram uma revoada de cores que pairava com leveza sobre os foliões.



Figura 140 – Praça do Arsenal.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

A ciranda de fitas, efetivada na parte central da Praça do Arsenal, teve de fato uma quantidade de material maior que nos anos anteriores. O volume, somado ao efeito monocromático da cor rosa *shock*, trouxe mais impacto visual à intervenção desse ano. O elemento resplandecia com sua cor vibrante, que contrastava com os tons escuros da vegetação, concedendo mais vivacidade e alegria ao espaço. Cabe destacar que, diferentemente do projeto (fig.105), a imagem não mostra a aplicação do cordão de fitas laranja que seria posto na grade que circunda a praça. Entretanto, por se tratar de uma foto que possivelmente foi registrada no período de montagem do Polo, não é possível concluir se a cenografia foi complementada posteriormente.



Figura 141 – Montagem de teto na Rua Mariz e Barros.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.



Figura 142 – Rua Mariz e Barros.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

A cenografia efetivada na Rua Mariz e Barros recepcionava os foliões no Polo Mangue. A peça Blit, na cor laranja, ganha um destaque maior por estar efetivada em

uma rua mais estreita e sem vegetação, sua variabilidade de altura oferece dinamismo visual e cria proximidade com a escala do folião. O varal com os *Baldes luminosos* dava um tom mais lúdico à ambiência, entretanto, aparece em pouca quantidade, intervindo de forma muito tímida no conjunto. Por outro lado, a *Nuvem* aparece como o elemento mais forte visualmente. A conformação da peça, feita de garrafa pet, gerou um volume que tinha um movimento quase orgânico, criando uma forma com peso e textura para a intervenção efetivada.



Figura 143 – Montagem de Cubo eletrônico, Rua da Moeda.
Fonte: Lira Arquitetos, 2003.

As imagens acessadas da Rua da Moeda mostram apenas o momento de montagem do Cubo Eletrônico - a instalação da estrutura de ferro, e o acabamento sendo feito em lona branca. Mesmo sem foto do resultado final é possível compreender a dimensão da estrutura em relação ao edificado e a escala humana. Dessa forma, infere-se que o elemento criava um volume marcante em proporção com outros elementos dispostos no espaço.

Sendo assim, constata-se que 2003 foi um ano assertivo e de extrema importância para a consolidação da cenografia do Carnaval Multicultural do Recife. Sendo esse um ano decisivo, ou um “ano de soluções”, como intitula Lira, J. (2008), onde todos os envolvidos nos processos de criação, produção e montagem já haviam adquirido intimidade e segurança com o projeto. Agora, alicerçada, a intervenção cenográfica criada para vestir as ruas do Bairro do Recife estava completamente integrada ao festejo mais importante da cidade, demandando cada vez mais criatividade, dedicação e afetividade pelo o que seria produzido dali em diante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**“De chapéu de sol aberto
Pelas ruas eu vou
A multidão me acompanha, eu vou
Eu vou e venho pra onde não sei
Só sei que carrego alegria
Pra dar e vender
(deixa o barco correr)
Espero um ano inteiro
Até ver chegar fevereiro
Pra ouvir o clarim clarinar
E a alegria chegar
Essa alegria que em mim
Parece que não terá fim
Mas, se um dia o frevo acabar
Juro que eu vou chorar.**

6 PODE ACABAR TUDO ENFIM, MAS DEIXEM O FREVO PRA MIM: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Carnaval Multicultural do Recife pode ser definido como uma política pública cultural que marcou um novo momento político da cidade – a primeira gestão do Partido dos Trabalhadores na Prefeitura do Recife.

O evento redefiniu o festejo mais importante da cidade, e aqui é tido como um momento de ruptura, visto que, além de trazer os conceitos de descentralização – que democratizaram o acesso ao festejo –, e de multiculturalidade e pluralidade – relativos à diversidade de manifestações e atrações culturais (o que gerou uma tensão entre o raiz/participativo e evento espetáculo) –, ele se fundou como um festejo que estabeleceu Recife como um dos principais destinos turísticos no período momesco.

Com o secretário da cultura, João Roberto Peixe, à frente desse projeto, o cuidado com a imagem da festa era substancial. Para isso, foi necessário um singular trabalho de estruturação conceitual, visual e física, que se instituiu a partir da valorização da cultura pernambucana, com a potencialidade e infraestrutura de um grandioso evento público. Dessa forma, o carnaval assumia definitivamente um caráter econômico mais explícito, alcançando as demandas do mercado de eventos espetacularizados, como os citados por Nóbrega, Z. (2012). Por consequência, resultou-se em outras maneiras de valorizar, produzir e circular a cultura local, assim como a política, a economia e a sociabilidade, que se adaptou aos moldes de bens de consumo de massa, formato este apresentado por Miguez (2012).

Em virtude disso, foi estabelecida a contratação de uma equipe de profissionais da área, que adentrou no projeto para somar esforços e produzir a identidade visual e a cenografia do evento. Aqui, nos propomos a compreender o início da construção da cenografia, a conceituação, produção e montagem dos primeiros anos do Carnaval Multicultural do Recife.

Ao assumirem esse projeto, em 2001, o escritório do arquiteto Carlos Augusto Lira e a designer Joana Lira desenvolveram a identidade visual do evento a partir da concepção das máscaras, o que se tornou a marca do Carnaval Multicultural do Recife. A cenografia se criou, então, a partir da combinação desses personagens com os grafismos criados, na intenção de homenagear anualmente personalidades importantes para a cultura do estado. Tal tentativa legítima que a identidade visual e a cenografia funcionariam como um novo e importante meio de

representar e comunicar a identidade pernambucana, aproximando-nos assim da teoria apresentada por La Chapelle (2004, 2005), que afirma que um dos papéis da cenografia urbana é responder uma busca por identidade e raízes.

Entretanto, vale ressaltar que o apego ao uso da marca, ao menos nesse momento inicial, acabou limitando a exploração de outros temas que estimulassem a criação de novas figuras para a cenografia, ao passo que o contínuo uso dos personagens das máscaras, como base gráfica da criação das peças cenográficas, acabou gerando uma ideia confusa de que a identidade gráfica utilizada em cada ano da cenografia era a mesma. Seguramente, as imagens das máscaras ficaram mais latentes na memória dos foliões do que as criações inspiradas no tema e no homenageado da festa que, por sua vez, eram bastante limitadas.

Naquele momento inicial isso não foi um grande problema, pois, ainda assim, a cenografia se desenvolveu como uma estratégia que garantiu uma nova e atrativa imagem para o evento, assegurando a quebra do formato anterior. Por consequência, fez com que a cultura pernambucana e as manifestações que compõem o festejo de carnaval efetivado no Recife fossem reconhecidas e concretizadas no âmbito local, nacional e internacional.

Certamente, esse começo se apresentou como um período de experimentações e adaptações para todos os envolvidos que se dedicaram ao projeto cenográfico, os quais não detinham nenhuma experiência em um projeto de tal proporção, e empreendiam seu trabalho para consolidação de uma “indústria” cenográfica do carnaval, a qual nunca existiu na cidade do Recife.

Os esforços conjuntos e progressivos da prefeitura, da equipe de profissionais de criação e dos fornecedores responsáveis pela produção e montagem, nesse começo, delinearam a estruturação da cenografia que, a partir dos movimentos progressivos dos processos e dos resultados, veio a se tornar uma grande e importante intervenção urbana carnavalesca, o que fez com que a cenografia fosse reconhecida como um elemento fundamental na composição do novo Carnaval do Recife, influenciando diretamente na imagem da festa, no controle e na espontaneidade dos espaços, bem como nas condições de fruição do público, gerando assim implicações urbanas e visuais no espaço público, sobretudo no fragmento realizado no Bairro do Recife.

Acolhida pela arquitetura do sítio histórico, a cenografia do carnaval se incorporou genuinamente ao bairro, abarcando ruas, praças e pontes. Assim, além de cumprir a função de criar uma ambiência específica para caracterizar as manifestações presentes em cada polo, enfatizando suas singularidades, sua efetivação ressignificou essa parte da cidade como um todo. Isto é, a cenografia transformou temporariamente o espaço cotidiano de memórias edificadas em um lugar de fantasias, ao mesmo tempo que, agregada ao evento, estabeleceu permanentemente a relação lugar-carnaval no Bairro do Recife, contribuindo efetivamente para a requalificação do bairro.

A adição de cores, luzes, imagens, formas, volumes, movimento, ritmo e texturas no Bairro do Recife, tal qual os elementos visuais referidos por Mantovani (1989), mais do que o deixar expressivamente festivo, estabelecia o despertar do imaginário dos foliões e dos trabalhadores, sustentando a teoria trazida por Rolim Filho (2011). Esses sujeitos, por sua vez, integravam-se às alegorias, envolvendo-se diretamente com a cultura local e o com o bairro, onde eles vivenciavam durante o período momesco outras dimensões do espaço público, com diversas interações sociais, oriundas das novas experiências individuais e coletivas. Dessa forma, o espaço público realça-se como um espaço de socialização, com mais movimento, ação e vida, cumprindo assim, baseado no conceito apresentado por Fontes (2011) e por La Chapelle (2004, 2005), o objetivo da intervenção urbana.

Admite-se que as conclusões aqui empreendidas não revelam a totalidade do poderio dessa intervenção, pois partem de uma análise feita através de materiais restritos, e, como já destacado, houve uma limitação no número de imagens e informações acessadas. Além disso, nem todas as ruas do Bairro do Recife que são contempladas pela cenografia foram registradas através das fotografias ou foram tratadas nas falas dos entrevistados. Isto significa que a cenografia, as estruturas efêmeras que a compõem e os resultados das ambiências por elas formadas vão muito além do demonstrado.

Apesar disso, considera-se que os três anos estudados compõem, na verdade, o início de um extenso ciclo, que seguiu um movimento contínuo de aperfeiçoamentos, com processos de criação, testes, erros e amadurecimentos. Entretanto, para mim, fiel folião carnavalesco, a cenografia alcançou seu objetivo desde o início, fantasiando a cidade e criando uma diferenciada

ambiência festiva, construída a partir de uma iconografia que fez da expressão gráfica um marco cultural, abstrato e concreto. A efetivação dos elementos efêmeros que constituía a cenografia, de fato, cumpriu sua função, complementando a experiência sensível do brincante no festejo, o conectando intimamente e coletivamente com o espaço de fantasias criado. Dessa forma, culminou-se na consolidação de uma intervenção urbana carnavalesca que marcou o Carnaval Multicultural do Recife e aperfeiçoou a maneira de vestir o Bairro do Recife.

Além disso, o projeto da cenografia do carnaval do Recife marcou também a carreira dos profissionais envolvidos. Para Joana Lira, que ainda estava no começo da carreira, o projeto não só modificou sua relação com o desenho e com os limites e escalas que seus traços poderiam alcançar, mas também trouxe a ela um reconhecimento excepcional, sendo essa a grande oportunidade de projetar seu trabalho para âmbito nacional. Carlos Augusto Lira, que já tinha um trabalho significativamente reconhecido no campo da Arquitetura, teve um novo momento profissional diante da cidade, posto que, além de ficar conhecido pelo grande público, o projeto abriu portas para que ele atuasse na cenografia de outros importantes eventos do estado, como a Fenearte e o Festival de Inverno de Garanhuns.

Ambos trouxeram para essa pesquisa, através de suas falas, uma fonte extraordinária de vivências, muitas vezes confusas, revelando que, depois de tantos anos envolvidos no projeto, é natural da memória humana cruzar as lembranças latentes, em um movimento de recordação que vai e vem e nos leva de um ano para outro, como montantes, como retornos, assim como foi todo o processo da cenografia, solidificando-se a partir das somatórias do que antecedeu.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, R. **A política multicultural no carnaval do Recife**: democratização, diversidade e descentralização. Pernambuco: UFPE, 2016.

ARAÚJO, R. **Carnaval do Recife**: a alegria guerreira. Estudos Avançados (USP. Impresso). São Paulo: v. 11, n.29, p. 203-216, 1997.

ARAÚJO, R. **Festas máscaras do tempo**: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife. Recife: Prefeitura. Fundação de Cultura, Cidade do Recife, 1996.

CARON, J. O Espaço Cenográfico do Espetáculo - presença na cidade e no edifício. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**. São Paulo: FAUUSP, n. 5, p. 85-97, 1995.

CARVALHO, G. Vitória de Dioniso: festa, tradição e mercado. In: RUBIM, L.; MIRANDA, N. (Org). **Estudos da Festa**. Salvador: Edufba - UFBA, Coleção CULT n. 11, p.33-48, 2012.

COHEN, M. **Cenografia Brasileira Século XXI**: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHARTIER, R. **A história cultural**: Entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6^a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DOMINGUES, J. **O carnaval sob o olhar de Debret**. Ensinar história, 2016. Disponível em: < <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/carnaval-de-debret/> > Acesso em: 26 de jun. de 2020.

FERREIRA, Ascenso. **Catimbó**: cana caiana: xenhenhém. 5^a ed. Recife: Nordestal, 1995.

FONTES, A. **Intervenções temporárias, marcas permanentes**: a amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades. Rio de Janeiro: UFRJ / FAU, 2011.

GAIÃO, B; LEÃO, A. Muitas festas numa só: a configuração do campo do carnaval do Recife. **Organizações e Sociedade**. Salvador: v. 20, n. 64, p. 131-144, jan./mar. 2013. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaoes/article/view/11231/814>>. Acesso em 13 de maio de 2015. Acesso em: 20 de abr. de 2019.

GAIÃO, B; LEÃO, A; MELLO, S. A teoria do discurso do Carnaval Multicultural do Recife: uma análise da festa carnavalesca de Recife à luz da teoria de Laclau e Mouffe. In: Encontro de estudos organizacionais da ANPAD, VIII, 2014, Gramado. **Anais...** Gramado: 2014. Disponível em:

<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2014_EnEO90.pdf>. Acesso em 10 de abr. de 2019.

GASPAR, L. **Patrimônio Imaterial de Pernambuco**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco. Recife: 2010. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=808&Itemid=1>. Acesso em: 07 de fev. de 2017.

GHIONE, R. Catálogo da exposição **Recife através do tempo por Terciano Torres**: a biografia ilustrada da cidade do Recife. 22 de março a 04 de junho. Recife: Caixa Cultural, 2017.

GUILLEN, I. Patrimônio, Carnaval e espetáculo: os maracatus-nação no Bairro do Recife. **Projeto História - Revista do Programa de Pós-graduação de História da PUC-SP**. São Paulo: v. 62, p. 9-49, 2018.

GUILLEN, I.; SILVA, A. Debates historiográficos em torno do Carnaval do Recife. In: GUILLEN, I.; SILVA, A. (Org.). **Tempos de folia**: estudos sobre o carnaval no Recife. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, p. 11-28, 2018.

HOWARD, P. **O que é cenografia?** 1ª ed. São Paulo: Editora SESC SP, 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN (Brasil). **Livro de Registro das Formas de Expressão - Bens Culturais Imateriais**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/497>> Acesso em: 10 de fev. de 2018.

FARKAS, K. A tradição da modernidade. In: LIRA, J. **Outros carnavais**: nos bastidores da folia ou como o trabalho de cenografia surgiu, cresceu e apareceu na maior festa de rua do Recife. São Paulo: DBA. Artes Gráficas, 2008.

LA CHAPELLE, V. **La Quelles scénographies architecturales et urbaines pour la ville d'aujourd'hui?** ENSCI / Les Ateliers - Mastère Création Nouveaux Médias, 2004-2005.

LACERDA, N. Intervenções no bairro do Recife e do seu entorno: indagações sobre sua legitimidade. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília: v. 22, n. 3, p. 621 - 646. set./dez. 2007.

LAVALLE, A. As dimensões constitutivas do espaço público: uma abordagem pré-teórica para lidar com a teoria. **Revista Espaço & Debates**. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos (NERU), v. 25, 2005.

LIMA, F. et al. **A Folkcomunicação e desenvolvimento local nos processos artístico-culturais da cenografia do carnaval de Olinda em 2013**. Pernambuco: UFRPE, 2013.

LIMA, I. Batalhas para além de confetes e serpentinas. A espetacularização no Carnaval pernambucano e nos maracatus-nação. In: GUILLEN, I.; SILVA, A. (Org.)

Tempos de folia: estudos sobre o carnaval no Recife. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, p. 219-241, 2018.

LIRA, C. Dez Carnavais. Catálogo da exposição **Quando a vida é uma euforia por Joana Lira**. 15 de janeiro a 17 de março. Recife: Centro cultural cais do sertão, 2019.

LIRA, J. **Outros carnavais:** nos bastidores da folia ou como o trabalho de cenografia surgiu, cresceu e apareceu na maior festa de rua do Recife. São Paulo: DBA. Artes Gráficas, 2008.

MAIOR, M.; SILVA, L. (Orgs). **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.

MAIOR, M. Bibliografia. In: MAIOR, M.; SPENCER, F.; PHAELANTE, R. **Carnaval:** textos, imagens e Sons. Recife: FUNDAJ, 2011.

MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MENDONÇA, E. Apropriações do espaço público: alguns conceitos. **Estudos e pesquisas em psicologia**. Rio de Janeiro: UERJ, v. 7, n. 2, p. 296-306, 2007.

MIGUEZ, P. A festa: inflexões e desafios contemporâneos. In: RUBIM, L.; MIRANDA, N. (Org). **Estudos da Festa**. Salvador: Edufba - UFBA, Coleção CULT n. 11, p.33-48, 2012.

NÓBREGA, T. Câmara Cascudo e o “Carnaval! Carnaval!: breve análise da crônica cascudiana e de perspectivas atuais do carnaval natalense. **Revista Imburana**. Rio Grande do Norte: Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses, UFRN, n. 5, p. 115-123, 2012.

Nóbrega, Z. A festa do maior São João do mundo. In: RUBIM, L.; MIRANDA, N. (Org). **Estudos da Festa**. Salvador: Edufba - UFBA, Coleção CULT n. 11, p.33-48, 2012.

OLIVEIRA, A. **As festas e os bastidores das intervenções ao ar livre**. Tese de doutorado. São Paulo: FAUSP, 2010.

PIGNATARI, D. **Signagem da Televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PONTUAL, V. Práticas Urbanísticas em Áreas Históricas: o Bairro do Recife. **Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales - Serie documental de Geo Crítica**. Barcelona: Universidad de Barcelona, v. XII, n. 752, out. 2007. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-752.htm>. Acesso em 12 de março de 2020.

RODRIGUES, C. **Teatro da Vertigem e a cenografia do campo expandido**. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/174>>. Acesso em: 07 de fev. de 2017.

ROLIM FILHO, E. Um Artefato Cenográfico na Invenção Espetacular do Cotidiano. In: Seminário Internacional Urbicentros - Construir, Reconstruir, Desconstruir: Morte E Vida De Centros Urbanos, II, 2011, Maceió. **Anais**...Maceió: 2011.

SERBENA, C. Imaginário, ideologia e representação social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**. Florianópolis: v. 4, n. 52, p. 2-13, jan. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1944/4434>>. Acesso em: 05 maio 2020.

SOARES, T. Espero um ano inteiro até chegar fevereiro: representações do carnaval por três poetas pernambucanos. **Revista Investigações**. Recife: v. 32, n. 1, p. 319 – 342, jul. 2019.

SILVA, L. **Carnaval do Recife**. 1ª ed. Recife: Editora Cepe, 2019.

SOUZA, P. **Análise do discurso**. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.

SHIMABUKURU, M. (curador). Catálogo da exposição **Quando a vida é uma euforia por Joana Lira**. 15 de janeiro a 17 de março. Recife: Centro cultural cais do sertão, 2019.

URSSI, N. **A linguagem cenográfica**. São Paulo: ECA USP, 2006.

VERARDI, C; NOGUEIRA, L. **Carnaval: origem e evolução**. Recife: 2016. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 10 de abr. de 2019.