



Maestría en Teatro

-Mención en Diseño Escénico-

“Paulo Barros: Análisis y Aportes de su Diseño Escénico al Carnaval de Rio de Janeiro”.

Una Nueva Mirada al Espectáculo Carioca.

Maestrando: Esteban Adrián Ríos

Director de Tesis: Dr. Miguel Santagada

Año: 2018

Agradecimientos:

A mi Director de Tesis el Dr. Miguel Santagada, por su generosidad al acompañarme en todo el proceso hacia la elaboración de esta tesis.

A todos mis alumnos que en estos 28 años de docencia compartieron junto a mí esta gran pasión de enseñar y aprender.

A todos mis amigos argentinos con los que comparto mi vida a diario.

A todos mis amigos cariocas que año a año forman parte, durante los días previos y del carnaval, de esta gran fiesta.

Y por último y en especial a mi gran amigo y hermano del corazón, el licenciado y profesor en historia Marco Antonio Pereda de Aquino, “Marquito” para los amigos, que gracias a su pasión y amor tuve la oportunidad de conocer e internarme en este mundo fascinante, que es el carnaval de Río de Janeiro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Pag. 6

CAPÍTULO I: El Carnaval como Ritual Pag. 13

- *Nacimiento del Carnaval Carioca: Una breve referencia a su evolución histórica* Pag. 16
- *Entrudos* Pag. 16
- *Bailes de Máscaras* Pag. 17
- *Bloques o Cordones* Pag. 18
- *Ranchos* Pag. 18
- *Escuelas de Zamba* Pag. 20

CAPÍTULO II: El Carnaval Carioca como Espectáculo Teatral

- *El Espectáculo del Carnaval* Pag. 25
- *Una forma de Teatro de Imagen* Pag. 31

CAPÍTULO III: El Desfile del Carnaval Carioca

- *Concepción, Elementos y Organización* Pag. 35
- *Enredo* Pag. 36
- *Samba Enredo* Pag. 37
- *Organigrama del desfile* Pag. 39
 - ✓ *Comisión de Frente* Pag. 40
 - ✓ *Carro Abre Alas* Pag. 41
 - ✓ *Alegorías* Pag. 42
 - ✓ *Destaques* Pag. 43
 - ✓ *Alas* Pag. 44

✓ <i>Alas de Bahianas</i>	<i>Pag. 45</i>
✓ <i>Alas de Compositores</i>	<i>Pag. 45</i>
✓ <i>Vieja Guardia</i>	<i>Pag. 46</i>
✓ <i>Bateria</i>	<i>Pag. 46</i>
✓ <i>Pasistas</i>	<i>Pag. 48</i>
✓ <i>Maestro de Sala y Porta Bandera</i>	<i>Pag. 48</i>
• <i>La Competencia Festiva</i>	<i>Pag. 50</i>
• <i>Sistema de Puntuación</i>	<i>Pag. 53</i>

CAPÍTULO IV: El Diseño Escénico en el Carnaval de Rio de Janeiro

• <i>Los Carros Alegóricos: Las Grandes Escenografías Móviles del Carnaval</i>	<i>Pag. 56</i>
• <i>La Fantasías: Elementos de Transformación y Caracterización de los Personajes Alegóricos</i>	<i>Pag. 61</i>
• <i>Etapas en la producción de Alegorías y Fantasías: Del Diseño a la Materialización</i>	<i>Pag. 68</i>
• <i>La Evolución de los Carros Alegóricos a través del tiempo</i>	<i>Pag. 75</i>
✓ <i>La Era de Joãzinho Trinta</i>	<i>Pag. 75</i>
✓ <i>La Era de Renato Lage</i>	<i>Pag. 76</i>
✓ <i>La Era de Paulo Barros</i>	<i>Pag. 77</i>
• <i>A manera de Conclusión</i>	<i>Pag. 78</i>

CAPITULO V: Paulo Barros: Aproximación a una nueva Estética Carnavalesca

• <i>Una Nueva mirada de Paulo Barros al carnaval carioca</i>	<i>Pag. 79</i>
• <i>La Creación de un Sueño</i>	<i>Pag. 82</i>
• <i>Definir una Estética Carnavalesca</i>	<i>Pag. 87</i>
• <i>Desfiles llevados a cabo por Paulo Barros en las Escuelas del Grupo Especial de Río de Janeiro entre los años de 2004 hasta el 2014</i>	<i>Pag. 89</i>

- *Características que se repiten como regularidades en el Diseño escénico de los Carros Alegóricos y las Fantasías de Paulo Barros (Años 2004-2014)* Pag. 90
- *A Modo de Conclusión* Pag. 128

CAPITULO VI: Paulo Barros en el carnaval de Rio de Janeiro: Estilo, Sello autoral e Individualidad Artística

- *Las Alegorías Humanas* Pag. 132
- *Los Personajes Alegóricos* Pag. 135
- *Conclusiones* Pag. 143

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES Pag. 146

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Pag. 150

INTRODUCCIÓN

Asistir a una noche de Carnaval en el Sambódromo es internarse en un mundo donde los canales perceptivos del espectador se intensifican. Es un verdadero espectáculo teatral donde se combinan la danza, las posibilidades tonales de la voz a través del canto, de la estilización de los movimientos, del uso de escenografías móviles de gran intensidad gráfica y simbólica, y de los recursos y técnicas que provienen de otras artes. Hay un protagonismo de los lenguajes no verbales. La palabra pasa a un segundo plano que se reemplaza aquí, al igual que en otras formas teatrales, por otros sistema expresivos. Un lenguaje físico, destinado a los sentidos, a ser captados por el público que participa. Es verdaderamente lo que se podría considerar como un Espectáculo de Teatro de Imágenes, cuyos signos se apoyan en diferentes materialidades: la música, el canto, la danza, la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la puesta en escena en general; que se encuentran en igualdad de condiciones escénicamente, tal como lo considera Robert Wilson (Citado por Trastoy y Zayas de Lima, 2006).

Un aspecto que caracteriza al desfile del Carnaval de Río es la relevancia que adquiere su “visual”. La noción de visual se liga íntimamente a la de espectáculo. Ciertamente la visualidad del desfile enfatiza su carácter de espectacular. Las fantasías (disfraces o vestuarios) y las alegorías (carrozas), conforman los elementos más importantes de un desfile. Ellas se definen por una dualidad: son para ser vividas, usadas, sentidas, mostradas y por otra parte miradas, apreciadas. Ver así, cantar y bailar es parte del Carnaval, es también una forma de experiencia sensorial. Experiencia del ver en el desfilante-actor, que salta para ser visto a medida que desfila y la del espectador, público que al asistir admira y también salta. Esto supone intrínsecamente la alteralidad.

Para este tema, hemos tenido en consideración los aportes imprescindibles de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima sobre el funcionamiento interdependiente, y a su vez, sobre los modos particulares de producción de los distintos sistemas expresivos de los lenguajes no verbales.

Tanto en el público como en los defilantes-actores se pone e marcha un proceso orgánico de cantos vibratorios, porque se trata de “cantos- cuerpo”. Como lo expresara De Marinis (2005), “cantos que son cantados con todo el cuerpo, con toda la persona en su integridad psico-física, en total fusión cuerpo-mente”. En los desfiles del carnaval canto y danza, actuar con el cuerpo y actuar con la voz, se vuelven un mismo todo.

El espectador-público no acude al desfile solo a mirar, sino que es invitado a intervenir. Es «atacado» de una u otra manera y se ve en la obligación de completar a través de su intención, su modo de comprensión, su imaginación imprevisible; es decir, mediante su subjetividad (Wilson citado por Lehmann, 2013).

La primacía de lo visual se orienta por un modelo estético preciso: se refiere a una concepción del desfile del carnaval, más dominante en las últimas décadas, que privilegia el potencial comunicativo, con prioridad de lo que se ve por sobre lo que se lee. El espectador tiene una visión de conjunto; más que ver es alcanzar la totalidad del mirar.

Para Robert Wilson (citado por Lehmann, 2013), el fenómeno mencionado en los párrafos anteriores, tiene prioridad sobre la narración. El efecto de la imagen prima frente al actor individual, la contemplación se encuentra por encima de la interpretación, con lo que se crea un teatro del tiempo de la mirada.

Para profundizar estos aspectos, será importante el estudio teórico y crítico del alemán Hans-Thies Lehmann, que propone una aproximación abierta y constelar a lo que él mismo describe como una transformación de la escena dramática tradicional, frente a un nuevo escenario teatral. Una transformación basada en la intensificación de la música, la luz, el tiempo, el cuerpo, la imagen videográfica y la disolución entre las fronteras entre la platea y el escenario.

Diversos investigadores y críticos del arte, entre ellos Hiram Araujo (1991) y Eneidas de Moraes (1987), mencionaron a las Escuelas de Samba (Scolas do Samba en portugués), como manifestaciones barrocas, que procuran dar cuenta de la supremacía de lo visual en el desfile.

El carnavalesco es el autor del enredo, Director artístico y general de una Escuela de Samba. Se desempeña como un Diseñador escénico, que diseña los elementos plásticos y visuales en una puesta en escena, con énfasis en la escenografía, el vestuario y la iluminación (Pavis, 2008). El enredo, propuesta de la historia que se va a contar puesta en palabras, se transforma en lenguaje plástico-visual a través de las fantasías (Vestuario) y las Alegorías o Carros Alegóricos (Escenografías móviles) diseñadas por este artista.

Una vez que los temas son escogidos por el carnavalesco a través del Enredo, se diseñan los bocetos de las fantasías y los proyectos gráficos de los carros alegóricos.

El diseño escenográfico es una especialidad que involucra gran diversidad de conocimientos: comprensiones teórico-prácticos tanto de elementos bidimensionales como tridimensionales, corpóreos y virtuales que pueden conformar el espacio escénico, empleando al servicio del ejercicio teatral los valores plásticos, estéticos y de comunicación. Si nos referimos a su ambientación será necesario tener instrucción acerca de equipos, aplicación y tecnología especializada empleada en teatros y espacios abiertos.

Los carros son las alegorías del enredo, idealizados a través de los tópicos que orientan la narrativa, siguen las mismas etapas de confección que cualquier tipo de escenografía. Estas alegorías funcionan, desde un punto de vista del análisis de los objetos en escena, como un estatuto escritural que remite a un referente figurable (Anne Uberfeld, 1989). Son los elementos materiales de la representación carnavalesca y terminan por “hablar” mucho más de lo que el enunciado verbal haría suponer. Adquieren el grado de dispositivos escenoarquitectónicos móviles, que le permiten reconocer al espectador los diferentes vaivenes de la trama dramática contada en el enredo. Es la armonización de diferentes materiales escénicos en la que se busca una enunciación, lo más productiva posible, para leer el enredo de la Escuela de Samba, constituyéndose como un elemento dinámico y polifuncional del desfile.

Para Pavis (2008), los elementos escenográficos se convierten en un dispositivo capaz de iluminar el “texto” y la acción humana, de dibujar una situación de enunciación. Son tomados como interlocutores mudos, según los llama Joan Abellán

(1985 citado por Trastoy y Zayas de Lima, 2006), siendo para el público portadores de signos y exponentes sociales. Todo tipo de escenografía tiene un denominador común: la de narrar una historia en un espacio y en un tiempo concretos.

Entre algunas de las tendencias contemporáneas de estos carros alegóricos, que podemos describir como grandes escenografías móviles, se encuentran la de abrir el espacio y multiplicar los puntos de vista, para relativizar la percepción unitaria y fija. Esto permite colocar al público alrededor y a veces en el seno mismo del espectáculo.

Es así que se rompe la frontalidad, característica de las escenografías de los espectáculos tradicionales a la italiana, de modo que las alegorías se abren al Sambódromo acercando la acción, a las miradas de los espectadores.

Paulo Barros es un innovador del carnaval en todos los sentidos. Nacido en la ciudad de Nilópolis el 14 de mayo de 1962, en el estado de Rio de Janeiro es bautizado con el nombre completo de Paulo Roberto Barros Braga.

Inició sus actividades como carnavalesco en la Escola de Samba “Vizinha Faladeira” del grupo B de la tercera división del carnaval de Río de Janeiro en el año 1994. En ese año la escuela obtuvo el título de subcampeona del carnaval en su categoría.

En el año 2004 fue su debut en la Escola Unidos de Tijuca del Grupo Especial, que alcanzó proyección nacional en el primer desfile con el tema "El sueño de la creación y la creación del sueño: el arte de la ciencia en el momento de lo imposible", lo que le otorgó el subcampeonato ese año, hecho que se repitió al año siguiente en el 2005. En el año 2010 regresó a Unidos de Tijuca y con el enredo "¡Es Secreto!" logra su primer título.

El surgimiento de este ex comisario de a bordo de Varig durante 12 años, significó una revolución¹ y consolidó el Carnaval de Rio de Janeiro como espectáculo, dando una nueva imagen de superproducción. Construyó un nuevo concepto en la

¹ El término Revolución, para caracterizar el trabajo de Paulo Barros, adquirirá un sentido estético preciso a lo largo del desarrollo de los diversos Capítulos de la tesis, especialmente en los números V y VI.

ideación, concepción y construcción de los carros alegóricos. Con un espíritu creativo que sorprende cada año más al público, interactuando y jugando con él.

El objetivo central de este estudio, es analizar las principales características que presenta el diseño escenográfico realizado por él y los nuevos aportes que produce al Carnaval de Rio de Janeiro, desde su primera aparición como Director de una Escuela de Samba del Grupo Especial en el año del dos mil cuatro hasta el dos mil catorce.

El objetivo mencionado se apoya sobre la hipótesis que sostiene que la participación de Paulo Barros en el Carnaval de Rio de Janeiro como creativo, favoreció la inclusión de formas no tradicionales en el diseño escenográfico, con una gran capacidad de creación, gestión, realización y un gran poder de innovación y creatividad.

Este artista generó un cambio significativo al concepto estético de los desfiles al otorgarle un sello particular, convirtiéndolo en un revolucionario del carnaval.

Como objetivos específicos buscaremos características comunes de su diseño, que se repitan en todos los carros alegóricos creados por Paulo Barros. Describiremos las características de algunos de ellos que más impactaron en el diseño propuesto por él y propondremos un modelo de análisis para sus creaciones escenográficas.

Para la recolección de los datos y la información, que nos permitieron profundizar los aspectos creativos de la obra de Paulo Barros y de sus producciones específicas, se realizaron lecturas exploratorias de diversas fuentes bibliográficas y documentos escritos (libros y revistas especializadas), en donde se describen los procesos creativos del artista investigado.

También se analizaron materiales fílmicos de los Carnavales de Rio de Janeiro a partir de la aparición de Paulo Barros como director de una Escuela de Samba del Grupo Especial, desde el 2004 hasta el 2014, para observar directamente los aportes y las características de sus diseños escenográficos en la evolución a lo largo de estos años, como una forma de realizar una triangulación de datos a nivel temporal.

Hemos procurado orientar al lector de este trabajo en una secuencia de asuntos que habilite una comprensión pormenorizada del planteo general. Por ello, se ha dividido la tesis en seis secciones.

En el Capítulo I “El Carnaval como Ritual, Historia del carnaval carioca” haremos un recorrido por el origen del Carnaval como ritual en la Edad Media e indagaremos en una breve reseña histórica sobre los orígenes del Carnaval en Rio de Janeiro.

En el Capítulo II “El Carnaval Carioca como espectáculo teatral”, se analizarán las principales características de este evento por las cuales lo consideramos parte de una forma teatral y dentro de este, del teatro visual.

En el Capítulo III “El Desfile del Carnaval Carioca”, la concepción, los elementos y la organización de los mismos en el desfile del carnaval en Rio de Janeiro. Se definen aquí un vocabulario específico de los elementos que aparecen en el carnaval carioca.

En el Capítulo IV “El Diseño Escénico en el Carnaval de Rio de Janeiro”, se profundiza el estudio de los Carros Alegóricos consideradas como las grandes escenografías móviles del carnaval y de las Fantasías, como los elementos de transformación y caracterización de los personajes dentro de los carros alegóricos; así como también se verán las etapas en la producción de ellas desde la idea en el diseño a la materialización. Para finalizar el capítulo se mencionarán las diferentes eras en la evolución histórica de los Carros Alegóricos.

En el Capítulo V “Paulo Barros: Aproximación a una nueva estética carnavalesca”, se ha realizado un trabajo exhaustivo de recopilación de datos de aquellas características del diseño escénico de Paulo Barros que se han observado como regularidades y que aparecen en la mayoría de los trabajos realizados por él en estos últimos once años , desde el dos mil cuatro y hasta el dos mil catorce. Esto nos llevaría a pensar en una Estética Carnavalesca que defina o englobe todas aquellas características que se observan fundamentalmente tanto en la concepción, así como también en el diseño de los Carros Alegóricos y las Fantasías.

En el Capítulo VI “Paulo Barros en el carnaval de Rio de Janeiro: Estilo, Sello autoral e Individualidad Artística”, se profundizará sobre el aspecto más relevante del diseño escénico del artista, los Carros Alegóricos vivos, una marca registrada que marcó un antes y un después en el concepto de los desfiles del carnaval en Rio.

CAPÍTULO I

El Carnaval como Ritual

El origen del carnaval parece situarse en las primeras fiestas conmemorativas de las colectas abundantes, que los campesinos promovían con mucha luz y color en honra de sus dioses. Aparecen registros en los cultos egipcios a la diosa Isis y a las veneraciones de las divinidades hebraicas, identificadas por algunos estudiosos, como posibles orígenes de la fiesta. En Roma Antigua las fiestas dedicadas a las divinidades paganas como las bacanales, en honor al dios Baco, del mismo modo como el culto al Dios Dionisio en la Grecia Antigua (Valença, 1996).

Estas tradiciones paganas atravesaron los siglos y las culturas hasta que en la Edad Media y en el Renacimiento, la Iglesia Católica le impone su marca, no sin ejercer sobre ella cierta censura. Máscaras, disfraces, danzas, sensualidad, bebidas alcohólicas y otros excesos eran tolerados en menor o mayor buena voluntad, dependiendo del Papa, con la justificación de que serían como una cierta forma de despedida de los placeres de la carne para entrar en la cuaresma, período de penitencia a ser respetada por los fieles con todo el sacrificio y la abstinencia que eso conllevaba. Esta fue la forma encontrada para introducir la fiesta en el calendario litúrgico, ya que era imposible ignorarla. Cuando se establece el régimen de clases y de Estado, estas formas adquieren mayor fuerza y presencia, se complejizan y profundizan, transformándose finalmente en verdaderas formas de expresión de las culturas populares de la época.

Los festejos del Carnaval obedecían a Ritos Populares propios de la vida del hombre medieval. Estos carnavales estaban caracterizados por distintos actos y procesiones que se daban en las calles y plazas de manera multitudinarias. Todas estas manifestaciones rituales, se oponían con las formas del Culto oficial serias, propias de la Iglesia o del Estado Feudal. La sociedad creaba un mundo paralelo al oficial, que Bajtin (1999) denominó como un segundo mundo, una segunda vida, con lo que hacía referencia a una cultura carnavalesca como parte de una cultura popular cómica. Todas estas fiestas se desarrollaban con la intervención de los elementos de una organización cómica. La risa era el principio base del carnaval, es su vida festiva y la mayoría de la

sociedad formaba parte de estas festividades. El carnaval se desarrollaba y eso llega hasta nuestros días, durante las últimas fechas que precedían a la cuaresma, pero nada tiene que ver con algún hecho de la vida religiosa, ni coincide con alguna fiesta sacra.

Dudas sobre los orígenes del carnaval siempre existieron, pero en ninguno de los casos se negó al carnaval un elemento esencial y que se observa desde hace más de dos mil años: la transgresión, que se instala fugazmente, donde todo era permitido y con una hora cierta para terminar.

Fiesta civilizatoria y contemporánea siempre desdoblada en inagotables multiplicidad. Como mostró Roberto Da Matta en su precursor libro *Carnavales, Malandros y Héroes* de 1983, el carnaval crea no solo sus varios planos, sino su propio plano.; o sea el carnaval inventa su espacio social creando sus propias reglas y siguiendo una lógica propia.

En el mundo pueden reconocerse muchas expresiones carnavalescas con particularidades en cada una de las regiones a la cual estemos refiriéndonos. No importa del carnaval en la parte del mundo a la cual nos estemos refiriendo, en todos ellos hay elementos característicos comunes que nos permiten distinguir un hecho carnavalesco. El carnaval trasciende las fronteras. En eso consiste su universalidad civilizatoria (Da Matta, 1983), permitiendo bajo sus más diversas formas, el reconocer un mismo tipo de festividad ritual.

Da Matta explica que durante el tiempo que dura la festividad carnavalesca, se da una suspensión del tiempo rutinario y la instauración de un tiempo excepcional y festivo, que depende de mecanismos de ritualización y dislocamientos críticos que son universales. Se cambia la casa por la calle; el día por la noche; el pasaje monótono de las horas por la intensidad de la duración. Cambiamos nuestra ropas habituales por los disfraces; el rostro por las máscaras; la prudencia por la exhibición. Aquel instante privilegiado en donde buscamos transformar lo único en lo universal y lo individual en colectivo. El orden habitual de las cosas cede el paso a un peculiar desorden, que dentro de sus propias reglas trae consigo innumerables formas expresivas: canto, música, danza y plástica. Es en ese ambiente excepcional donde el rito trabaja; agregando,

transformando, suspendiendo, de modo distorsionado, papeles sociales y valores críticos.

Retomando las ideas iniciales sobre los ritos del carnaval, estos grupos populares a través de sus danzas y representaciones jocosas, imitaciones paródicas e irreverentes, mascaradas y regocijos, atacaban y ridiculizaban las jerarquías eclesiásticas y los poderes civiles. Reprochaban los privilegios generando una revancha a las clases dominantes por parte de los subalternos con la consiguiente negación e inversión de las posiciones sociales. En suma, trastrocamiento de las reglas, los valores y una sátira de las costumbres (Heers, 1988). Estos rituales públicos alentaban y mantenían la cohesión de la comunidad. Muir (2001), nos habla de rituales de rebelión en donde los sujetos que actúan expresan su resentimiento contra la autoridad, pero sin cambiar nada.

Valença (1996) afirma:

Sea cual fuese su origen, el hecho es que el carnaval se difundió por toda Europa, adoptando en los distintos países características propias. En España con sus características batallas de flores. Dentro de las ciudades francesas con sus desfiles de carros alegóricos mundialmente conocidos. Luego en Alemania se concentra la fiesta en Colonia. En Italia: Venecia, Roma, Nápoles y Florencia, se tornaron reductos del carnaval europeo. (p. 10)

No es el interés de esta tesis abordar exhaustivamente a la evolución, difusión y transformaciones del carnaval a lo largo de la historia. Por ello prescindiremos de datos y descripciones no relevantes para nuestra investigación. Sí se pondrá énfasis en aquellos aspectos característicos que influyeron directamente en las manifestaciones del carnaval de Río.

En Portugal, a diferencia de otros países europeos como Italia y Francia, el carnaval no se caracterizó por el refinamiento de los bailes de máscaras. Desde el S.XVII los portugueses se divertían en las calles de Lisboa corriendo desordenadamente de un lado al otro, tirando huevos crudos, líquidos de toda especie, harina y distintas sustancias menos limpias entre los transeúntes. Esta forma de diversión carnavalesca característica de la Península Ibérica pasó a los países de las América portuguesa y

española, popularizándose entre los habitantes del Brasil, y especialmente en su capital, Río de Janeiro.

No debemos olvidarnos que la corte de esa época conmemoraba, con grandes desfiles los acontecimientos más habituales como, nacimientos, casamientos, bautismos, llegada de grandes personalidades, etc. Los festejos duraban varios días y tenían en su armamento y desarrollo, un perfil netamente carnavalesco. Como característica principal de ellos aparecía la escenografía: arcos, templos y obeliscos eran construidos y juntos con diversas luminarias se esparcían por las calles y plazas.

“Todos estos elementos, las influencias europeas y africanas, de orígenes tan diversos reunidos, fueron juntos asimilados y modificadas entre el pueblo brasileiro para construir, con un gran espíritu inventivo, la mayor fiesta popular del Brasil” (Valença, 1996, p. 11).

Nacimiento del carnaval carioca: Una breve referencia a su evolución histórica.

En la Ciudad de Río de Janeiro existen dos formas carnavalescas bien diferenciadas, la llamada de “Rua”², características de las calles durante los días que acontecen a los festejos del carnaval, más parecidos con las formas tradicionales de los ritos carnavalescos populares; y la del Sambódromo que es la comercial y más conocida a nivel mundial. Muy elogiados en los últimos años, los carnavales populares o de la calle son recordados por los bloques y bandas que vienen formados por personas que viven en las diferentes partes de la ciudad durante el período que antecede al carnaval y que ocurren normalmente, lejos de los polos comerciales (Ferreira, 2005).

Antes que el desfile del carnaval de Río aconteciera... Entrudos, Bailes de máscaras, Bloques y Ranchos

El *Entrudo* fue la primera manifestación carnavalesca brasileira. Llegó de Portugal en el S.XVII. No había música ni danza pero sí mucha bebida, persecuciones con corridas, mucha suciedad y violencia. El instrumento principal de diversión eran los

² Rua es un término en idioma Portugués que significa Calle.

famosos “Limões de cheiro”, que en nuestro idioma corresponderían a las conocidas como bombas de olor; pequeños artefactos con forma del tamaño de una naranja hechos de cera fina, llenos en su interior con agua sucia y otras impurezas, que eran arrojados contra las personas y que al romperse provocaban risas y confusión. No solo las clases populares integraban este juego, la clase alta y media también formaban parte de estos juegos de locura. El agua era un artículo raro en Río de Janeiro en esa época, pero en el Entrudo era utilizada generosamente, a manera de batallas entre diferentes grupos de personas.

Julio Caro Baroja (1979), insiste en que el carnaval es época de alegría y grandes libertades. Con máscaras y sin ellas las personas realizaban una serie de actos violentos y de aire bestial, como pueden ser los siguientes:

1°. Proferir injurias a los caminantes.

2°. Hacer sátira pública de hechos escandalosos que debían mantenerse en secreto.

3°. Desbaratar objetos, llevarlos fuera de su sitio normal, robarlos.

4°. Ensañarse con determinadas personas.

5°. Arrojar objetos que se consideran injuriosos en términos ajenos.

Toda esta serie de manifestaciones fueron un motivo más para que las autoridades intentaran prohibir el Entrudo, siempre en vano, convirtiéndose en el rey absoluto del carnaval. La sociedad de mayor poder adquisitivo huía fuera de Río de Janeiro hacia sus propiedades rurales, escapando horrorizadas del mal gusto de esa forma de diversión que el mismo Entrudo proponía.

Era necesario entonces crear una alternativa interesante y elegante, como una forma de solución inteligente para estimular a las clases más adineradas a permanecer en la ciudad durante el carnaval. Fue así que en 1835 se organiza el primer *Baile de Máscaras*, que se tornaría en la nueva moda a realizarse en hoteles, clubes y teatros cariocas. En ellos se hizo característico el uso de disfraces lujosos y creativos con decoraciones muy elaboradas. El uso de máscaras durante el carnaval se vincula a los

rituales primitivos, de los cuales desciende la fiesta carnavalesca. La máscara está presente en todos los tipos de rituales mágicos y su uso en el carnaval deviene del deseo de asumir otra personalidad, y quien la usa logra liberarse de la censura y la represión impuesta por la sociedad durante todo el año. Su uso no se restringió solo a los grandes bailes llamados precisamente de máscaras en los primeros tiempos, después bailes de disfraces y más recientemente bailes de gala. Ellas ganaron las calles y por esconder las identidades de quienes las portaban, es que encubrían todo tipos de excesos. Tal hecho acabó con la prohibición del uso de las mismas por parte de la policía, ya que podían esconder bandidos. La prohibición de nada valió y el uso de las máscaras, resistió hasta hoy en día. Los disfraces más usados fueron, entre otros: diablos, esqueletos, muertos: así como los más románticos como el trío de pierrot, colombina y arlequín, que se convirtieron en las favoritas del público asistente. A parte de esas ropas fueron comunes en los salones los disfraces de dominó, príncipes, bailarinas, payasos, polichinelas y diversos personajes de la nobleza de la época.

El aspecto de procesión que tomaron ciertas formas carnavalescas tiene su origen en lo religioso, en rituales católicos de las liturgias en honra y veneración de santos, como acontecía también en los cultos africanos (Da Matta, 1983). De esta forma surgen los *Bloques o Cordones* a mediados del S.XIX, que en un principio sirvió para designar a cualquier agrupación de personas y que más tarde se referirían al cortejo formado por tocadores de bombos precedidos por personas disfrazadas de indios, con ruidos y coreografías apropiadas al traje. Es importante hacer notar que en este tipo de cortejo rudimentario, se hacía anunciar con un “pañó”, como era llamado en esa época el estandarte que precedía al grupo. A parte de los cordones de indios también existieron los de viejos, personas que usaban máscaras de papel desgarrado.

Los cordones sobrevivieron en el carnaval carioca hasta principios del S.XIX, cuando surgen los *Ranchos*, manifestaciones carnavalescas de origen popular. Durante las últimas décadas del S.XIX los Ranchos tuvieron una actuación discreta en el carnaval, que por su carácter popular, llamaban menos la atención que las grandes sociedades.

A principios del S.XX se inaugura la práctica de los hombres vestidos de mujer, sobre todo en los carnavales de las calles. También en esos años, exactamente en

el carnaval de 1907, cuando por primera vez pudo verse en Río de Janeiro un desfile de personas en una carroza abierta y es el automóvil que inaugura esta práctica que se extendería por más de veinte años. Los autos se cruzaban lanzándose serpentinas y saludándose alegremente. La novedad causó tal impacto, que a partir de allí no podía pensarse en carnaval sin curso (Valença, 1996). Cada año los ocupantes de los autos se perfeccionaban y comenzaron a planear sus disfraces en grupo, como una forma de dar una unidad visual. También decoraban sus autos con flores, serpentinas. En las bisagras se colocaban lanza perfumes, como una forma de saludar a los demás participantes del desfile que lo presenciaban como público. La mayoría de las personas no poseían automóviles, un lujo que se restringía a unos pocos, pero siendo así igualmente participaban del curso, formando hileras alrededor de los autos, danzando, cantando y arrojando flores a la platea.

Valença (1996) nos explica en su libro *Carnaval*, que de todas las manifestaciones populares del carnaval de las calles antiguas, ninguna se asemeja más al tipo de carnaval que hoy asistimos como las de los Ranchos. Tienen en su origen una marcada influencia de la cultura nordestina, incorporando a los desfiles elementos de las procesiones religiosas de tradición negra y de las manifestaciones folklóricas. En los comienzos del S.XX se introduciría un cambio radical en la estructura de los desfiles por parte de los Ranchos. Se rompió con la estructura procesional de carácter religioso y folklórico para dar paso a la elección de un tema, otorgándole una concepción alegórico-musical con la exhibición en el desfile de sus personajes. Esta estructura innovadora incorpora música presentando en vivo un teatro lírico ambulante. Los Ranchos conocen su esplendor durante las décadas del veinte y el treinta, convirtiéndose junto a las grandes sociedades, la mayor atracción del carnaval de la calle. Sus sedes se abrían durante el año para realizar fiestas y bailes. Grandes escultores y escenógrafos se encargaban de preparar sus carrozas para el desfile, que abordaban temas como la ópera de Aída, de Verdi o la Divina Comedia, de Dante Alighieri. El desfile se desarrollaba al sonido de una orquesta compuesta por instrumentos de soplo y percusión y las músicas eran ejecutadas por un maestro de canto, que entonaba la melodía encima de un coro. Todo el cortejo era iluminado por fuegos de bengala. A pesar de su origen popular, frecuentemente proletariado, los Ranchos consiguieron adhesión de intelectuales y de

políticos influyentes. La estructura del desfile de un Rancho se asemeja al de las Escuelas de Samba de hoy en día.

Durante los años treinta los desfiles se llevaban a cabo en las inmediaciones de la plaza Once, lugar hoy ocupado por el Sambódromo. Las primeras escuelas de samba fueron Mangueira y Portela. Se afirma que las escuelas de samba se constituyeron, desde sus inicios, en poderosas herramientas de inclusión social y de integración de las personas de raza negra en la sociedad (Valença, 1996 y Da Matta, 1983). Esto fue por un sencillo motivo, ellas eran constituidas exclusivamente por negros mulatos.

Es a partir de los años setenta cuando la clase media comenzó a abrir sus ojos y sus corazones hacia el fenómeno que surgía en las escuelas de samba. Los desfiles crecieron y la clase media, que pasó a apoyarlas, no se conformó con solo verlas pasar, querían también formar parte de ellas.

El objeto de inclusión, por lo tanto, pasó a ser de la clase media carioca. La comunidad negro-mestiza, privilegiada y mayoritaria en los desfiles por los siglos, comenzó a admitir los nuevos y extraños blancos de clase media, en el samba. Este fenómeno de adhesión del segmento social más rico al más pobre, propone un pacto social, una interinfluencia que hizo crecer el desfile.

Escuelas de Zamba

Las Escuelas de Samba se conformaron como asociaciones populares, recreativas y musicales con la finalidad principal de participar en el carnaval. Al margen de tener una finalidad estrictamente carnavalesca, también van a representar para sus componentes una forma de diversión, de reunión, de asociación, de actividades comunitarias que trascienden su mera participación durante el carnaval. Las Escuelas de Samba tenían desde su inicio, y tienen hasta hoy una política interna en la que participan miembros de la misma comunidad a la que pertenece la escuela. En las décadas del cuarenta y cincuenta adquieren una identidad propia adaptando elementos de los Bloques, Ranchos y las Grandes Sociedades, haciéndose respetar como entidades impares en el carnaval y en la cultura popular carioca.

Los primeros desfiles de carnaval llevados a cabo en la Plaza Once, eran simples y despojados, con una asistencia de público de entre doscientos y seiscientas personas. Era también en esa plaza donde se resolvían las diferencias entre las escuelas de samba con cuchillos, a palos, patadas o hasta con tiros.

A partir del año de 1962, los desfiles pasan a realizarse en una de las avenidas principales de Río de Janeiro, la Avenida Río Branco. Es de esta forma que comienza el irreversible proceso de comercialización del carnaval, con la venta de lugares para asistir al show (Da Matta, 1983).

Ya en los años setenta y ochenta los desfiles se llevaban a cabo en la Avenida Presidente Vargas. El suceso de los desfiles obligó a que de año a año se ampliaran los lugares destinados a los espectadores.

La construcción de la pasarela, el Sambódromo, en la Avenida Marqués de Sapucaí, comienza en los años ochenta y termina en mil novecientos ochenta y cuatro. Ubicado en pleno corazón histórico de Río de Janeiro, coronó la evolución que veníamos explicando. La pasarela o Sambódromo es una inmensa escultura arquitectónica en concreto armado proyectada por el arquitecto Oscar Niemeyer, consagrado en la construcción de Brasilia. Con una extensión de setecientos metros que pueden albergar más de setenta y cinco mil espectadores, esta monumental obra arquitectónica, configura un teatro a cielo abierto que consagra el desfile localizándose en un lugar central de la ciudad. Está ubicada cerca de la estación de Metro Praça Onze (Plaza Once). Al final del recorrido del desfile, se produce la desconcentración de las “escolas” en un sector denominado Praça da Apoteose (Plaza de la Apoteosis). Es la gran plaza situada al final del Sambódromo, que está marcada por grandes arcos, podría decirse que es la línea de meta del gran desfile del Carnaval Carioca.

El Sambódromo es el teatro o escenario donde las escuelas de samba presentan sus coloridas coreografías. Con su inauguración esta pasarela de samba significó el reconocimiento y la ampliación del extraordinario potencial turístico de los desfiles carnavalescos. Desfile en el carnaval siempre fue presentado en un lugar privilegiado, tornándose visible y admirado por toda la ciudad.

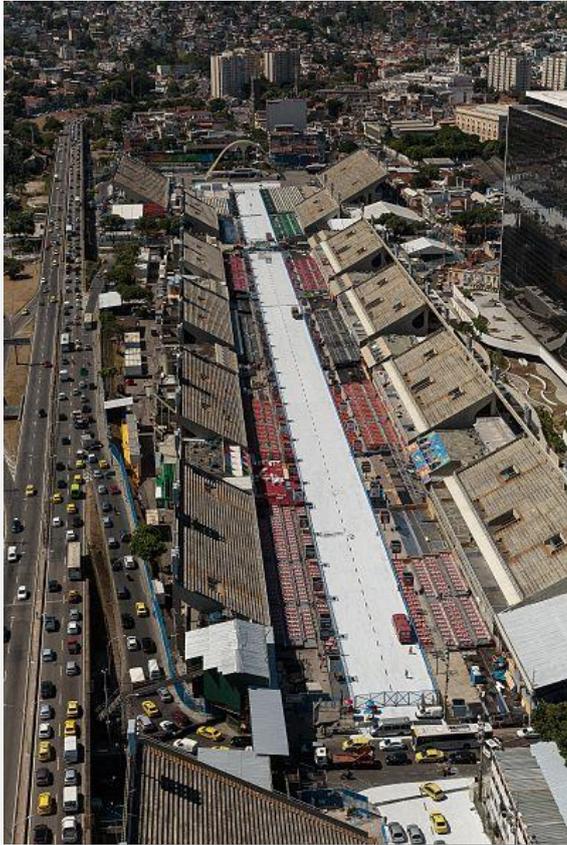


Imagen 1.1.

“Vista aérea del Sambódromo de la ciudad de Rio de Janeiro”

Diego Baravelli (2017)

Recuperado de

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Samb%C3%B3dromo_by_Diego_Baravelli.jpg

El Sambódromo está dividido en trece sectores con ubicaciones que van desde los lugares más caros o camarotes (lugares VIP), pasando por las frisas y terminando en los mas baratos o arquibancadas.

Los llamados "Camarotes" (palcos techados) son las posiciones más codiciadas y a su vez las de mayor valor. Son grandes espacios a manera de cuartos para diez y doce personas pero a veces se pueden unir. Todos ellos están climatizados y son las entradas más caras del Sambódromo, pero además el mejor servicio con barra libre de comida y bebida toda la noche, camarero y seguridad privada. La mayoría de las personalidades famosas ocupan estos sectores. También existen los llamados Camarotes Corporativos ideales para acciones de divulgación. Esos camarotes son disputados por empresas anfitrionas que asocian el evento del Carnaval de Rio con su marca. La capacidad en ellos varían entre los 18, 36, 54, 72, 90 y 108 lugares. Estos palcos están ubicados en un primer y un segundo nivel.

Para un grupo una buena opción es un Frisa o Palco Abierto. Las "Frisas" (palcos bajos) son espacios para 4 o 6 personas. Los asientos están al nivel de la calle y ofrecen una vista muy cercana. Cada sector impar tiene cuatro filas de "frisas",

dispuestas en cuatro niveles o filas de la A a la D a manera de escalera, para no entorpecer la visión de ninguna de ellas. estando disponibles en los Sectores del 2 a 13.

Las "Arquibancadas" son las denominadas gradas o tribunas de cemento que sirven de asiento. Corresponden a las entradas mas accesibles. Su ubicación alta da a los espectadores una idea más global de las escuelas y todo el desfile de Carnaval. Las Tribunas o graderíos disponen de asientos sin numerar y son más baratas que las entradas numeradas.

Todos los sectores tienen bares, puestos de comida y baños.



Imagen 1.2.

“Vista de los Sectores en el Sambódromo”

Recuperado de
<https://www.carnavale-brasil.com/rio/sambodromo/setores-sambodromo-carnaval.asp>

Inmediatamente después de la construcción del Sambódromo un grupo representativo de las diez Escuelas más importantes, deciden crear la LIESA³, Liga Independiente de Escuelas de Samba. La Liga organiza desde entonces, el desfile del grupo situado en el primer lugar del ranking del carnaval carioca. Hace 80 años acontecía el primer desfile de las Escuelas de samba de Río de Janeiro. Al consagrar la Avenida Marqués de Sapucaí, como espacio para el desarrollo de este mega-evento, se instaura la era de un carnaval profesional, un carnaval visto como negocio rentable, y por lo tanto gerenciado, artísticamente por LIESA y administrativamente por Riotur⁴.

³ LIESA es la Liga Independiente de las Escuelas de Samba del Grupo Especial de Rio de Janeiro.

⁴ Empresa encargada del Turismo en el Municipio de Rio de Janeiro.

Hoy en día en la pasarela, no está todo permitido, a partir de un reglamento que limita y ordena los desfiles de las Escuelas. La transgresión sí, pero de la creatividad ordenada y no de la fiesta desenfrenada como acontecía en los carnavales de antaño.

Estos desfiles son un raro ejemplo sociológico para cualquier país del mundo, ya que congregan un heterogéneo arco económico de la sociedad brasileira. Una sociedad tan desigual como la de Brasil que es capaz del milagro de encontrarlos fraternalmente en el desfile, dentro y fuera de él (Da Matta, 1983).

Con el correr del tiempo se configuró otra realidad en virtud de varios intereses entrecruzados: el turismo, la industria del arte del carnaval que emplea millones de personas, la televisión, los patrocinadores, la red organizacional de las propias escuelas, etc.

El show es mostrado para un público privilegiado de turistas, ya que el pueblo en general no tiene las condiciones económicas para disputar ingresos tan caros y codiciados. Hasta el día de hoy mucha gente reclama aquellos desfiles antiguos, en donde todos podían participar y el mismo Pueblo era el que dirigía todo.

El Carnaval Carioca como Espectáculo Teatral

El Espectáculo del Carnaval

El Carnaval por su carácter eminentemente popular en los tiempos de la Edad Media, no podía encuadrarse con una forma puramente artística del espectáculo de lo teatral, y por ello no fue admitido en el dominio de las artes ni por la crítica ni por los historiadores académicos. Por otra parte, en los ritos carnavalescos se observaba la presencia del elemento del juego y de las formas artísticas y animadas de las imágenes. Se trataba de manifestaciones que las clases populares hacían de la vida misma usando para ello durante sus representaciones elementos característicos del juego teatral, pero no por ello podía ser considerado como tal, colocándose entre el arte y la vida.

Queda claro que el carnaval, tal como era concebido en la Edad Media, nada tenía que ver con un espectáculo teatral en la opinión más difundida.

Ya Bajtin (1999) expresó: “[en] el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta, sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores; es decir, sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral.” Durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real.

Ahora bien, ¿cómo definir un Espectáculo Teatral?

Partimos de una premisa básica: Existe teatro cuando hay, por lo menos, un actor y un espectador. El teatro es la forma artística por excelencia, en donde convergen en él diversos lenguajes artísticos.

Durante mucho tiempo se asoció estrictamente al teatro con la literatura, ya que solo se analizaba el texto dramático como uno de sus componentes. Hoy sabemos que aparte de este, existen otros componentes que llamaremos **no verbales**. En la comunicación teatral los elementos verbales (texto) y los no verbales (música, escenografía, gestos, movimientos, etc.), se encuentran estrechamente vinculados. Cada uno por sí solo puede ganar autonomía, pudiendo sobredimensionarse de tal manera, hasta convertirse en un propio espectáculo.

Juan Antonio Hormigón (2008), describe el teatro como una organización de sistemas de signos complejos. En muchos espectáculos teatrales contemporáneos, los signos que integran el espacio visual como el vestuario, la escenografía, las proyecciones y la iluminación, ganan mayor preponderancia que los signos sonoros o acústicos como los gestos y la voz del actor. En estas propuestas muchas veces la palabra no está presente o pasa a segundo plano. Se habla entonces de teatro de la imagen en contraposición a un tradicional teatro de texto.

Pavis (2008) en su Diccionario del teatro se refiere a lo espectacular como lo que es percibido por el público, y que el grado de espectacularidad de una misma obra, depende de la puesta en escena y de la estética de la época. Refiere que en las puestas contemporáneas se enmarca el texto bajo una masa de signos visuales. En la historia del teatro se lo asocia a la representación visual.

De Marinis (2005), sugiere que pensemos en el espectáculo teatral no solo como resultado sino como proceso, con todas sus fases que conllevan a una producción, esto permite registrar los elementos constitutivos de la puesta. Dentro de estas fases aparecerían:

- ✓ Trabajo de mesa, reunión del autor, director, productor, actores y demás creadores del espectáculo.
- ✓ Ensayos.
- ✓ Diseño de planta escénica.
- ✓ Diseño de planta lumínica.
- ✓ Estructura del espectáculo.
- ✓ Estudio de la recepción centrada en el receptor.

La representación teatral es considerada por Ricardo Bartis (2003), como *“una performance volátil, una pura ocasión. Condensación de energía en un tiempo y un espacio muy precisos. Producir ese instante de magia indescriptible que acechamos.”*

Un espectáculo es un evento artístico en el cual el lugar de los actores y de los espectadores está diferenciado. Hay un espacio físico determinado. Lo teatral está dado por el vínculo espectáculo-espectador; un pacto, la participación entre emisores y receptores. Entre ellos, actores y público se genera una relación contractual en donde se manifiesta un doble carácter de lo teatral: es a la vez real y ficticio. Real en cuanto a la presencia material, el aquí y ahora y ficticio a la mera representación. La representación teatral sería, entonces, un discurso ficcional.

Según el diccionario de la Real Academia Española, ficción deriva del Latín *fictio*, *-ōnis*. que significa acción y efecto de fingir. Dentro de las posibles definiciones también aparece la idea de invención, cosa fingida, ilusión de la fantasía. Es una forma de discurso que hace referencia a personajes y cosas que solo existen en la imaginación de su autor y luego en la de los lectores-espectadores. En el discurso teatral el texto y la representación no son más que una ficción puesto que son inventados de arriba abajo y las aserciones que contienen no tienen valor de verdad.

Según Searle (citado por Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez, 2014), es un lenguaje no “serio”, es decir, que no compromete a quien lo profiere como lo haría un juicio o una proposición de lenguaje en la vida cotidiana. Es aquí en donde el autor explica que en la obra de ficción el autor simula la realización de actos de habla, lo cual deja ver el papel de la imaginación individual y social en los productos humanos. Este simular del texto ficcional, presupone que el autor relata haciendo uso de las convenciones de ficción y que el uso de estas convenciones no cambian el significado de las palabras empleadas en el discurso; pues las convenciones de ficción desempeñan la función de correas comunicativas que facilitan trasladar el discurso por fuera del mundo real.

Las formas de discurso ficcional aparece en un grado menor en espectáculos de presentación en donde se acentúa el aspecto productivo. En estas formas artísticas se privilegia el cuerpo del artista que se convierte en sujeto-objeto (ya no en personaje). Las formas de presentación se relacionan preferentemente con las nuevas tendencias teatrales, más relacionadas con la performance, donde a pesar de que la ficción aparece en forma parcial, no pueden dejar de considerarse expresiones teatrales.

Teniendo en cuenta todos los aspectos mencionados anteriormente:

¿Cuáles son aquellos elementos del análisis del espectáculo teatral que no se observaban en los carnavales de la Edad Media, por las cuales no puede considerarse un verdadero espectáculo teatral?

En los Rituales Carnavalescos de la Edad Media:

1) No aparecía un escenario propiamente dicho para la representación. El espacio donde se realizaba era de acceso público, espacios abiertos, de circulación masiva, generalmente en las calles y plazas. Eran verdaderas fiestas públicas. Se consideran como espacios abiertos y en palabras del mismo José Fernández Arenas (1988) “la que se ubica en espacios públicos, descubiertos, no cerrados y de libre tránsito, es decir, aquella que se expone en la vía pública”. El carnaval no tiene ninguna frontera espacial.

2) No había actores que representasen, ni espectadores que asistían al carnaval. El pueblo en su totalidad lo vivía y lo sentía. El carnaval estaba concebido para y por el pueblo. Bajtin (1999) expresaba: “Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval”. La fiesta se convertía en esta forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que durante esos días, penetraban en un reino utópico de la libertad, la igualdad, la universalidad y la abundancia.

3) No existía una paga o retribución económica por parte de los participantes.

4) El ciclo de celebración era amplio, llegando a una duración de tres meses en algunas zonas.

5) Los modelos estéticos estaban inspirados en lo popular, lo pagano y en las necesidades del propio pueblo. El material, la estética y la visualidad plástica eran más pobres, con un modelo más comunitario y artesanal.

6) Menor capacidad demográfica. Agrupamientos más reducidos. La cantidad de integrantes no superaban las centenas.

7) Se ignoraba la Escena. Para Pavis (2008) la escena que el público prevé, espera y exige y que el dramaturgo debe escribir obligatoriamente. En el carnaval medieval no había una historia a contar dramáticamente hablando, porque no había un autor.

Veamos ahora por qué se considera al Carnaval de Rio de Janeiro como un espectáculo teatral:

1) No es la calle el espacio de “representación”. Aparece un lugar fabricado cerrado de acceso restringido para tal fin. Este es el Sambódromo, un espacio construido a manera de los grandes teatros griegos, a cielo abierto en forma de anfiteatro con una avenida central a manera de escenario y gradas hacia los laterales, con lugares y sectores que se venden a distintos precios según su ubicación. Aparece entonces un espacio escénico propiamente dicho para la representación, en contraposición a los espacios abiertos como lo era la calle en los antiguos carnavales y con un acceso libre. En palabras de José Fernández Arenas (1988), el Sambódromo es considerado como un espacio cerrado ubicado en un espacio público, pero cuyo acceso no es tan libre como en el caso anterior. No se encuentra en un sitio de paso como son las calles, sino en un sitio al que hay que ir expresamente., es decir, lugares de uso general que no son la vía pública, y a los que se puede acceder libremente con previo pago.

2) Se distinguen la presencia de Actores, los participantes que desfilan y los espectadores, que compran los billetes para ingresar al desfile.

3) Hay un modelo que es consciente: el oficial institucionalizado. La Liga de Escuelas de samba de Rio de Janeiro (LIESA), organiza el evento. Mayores cotas de aculturación, estandarización y urbanización. Es un evento para el consumo, un producto turístico. Se promociona a nivel internacional. En esos días llegan a Río miles de personas de todas partes del mundo, que adquieren paquetes turísticos del carnaval.

4) Los modelos estéticos son inspirados en el exotismo y en la oferta de los medios de comunicación. Los materiales utilizados, la estética y la visualidad plástica son más ricos. El ingreso de artistas plásticos de formación

universitaria, incorpora lentamente elementos profesionales más industrializados. El propio carnavalesco es el profesional que va a instaurar dentro de la escuela el trabajo remunerado.

5) Más mediatizado (Ligas, Agrupaciones, Escuela de Samba, etc.) Se corresponde con un Modelo mediático de exportación. Sus imágenes son transmitidas en directo al mundo entero con la exportación de imágenes por satélite; millones de espectadores en todo el planeta observan este derroche de color, sensualidad, calor y desenfreno que entregan las *escolas de samba* en sus multiestelares desfiles. En Río de Janeiro el carnaval es más *espectacular*-en su relación actor/espectador- y todo lo que en él acontece está *superproducido*. Es aquí donde el *mercado* aparece: entre auspicios, derechos de transmisión por televisión y venta de entradas al desfile. Pero este espectacular evento -tan propio de la cultura que le dio origen, como extraño a muchas otras- fue, merced al proceso de *mediatización*, convirtiéndose en un producto *globalizado de consumo*, y sus estructuras y estilos fueron imitados por sociedades cuyos intereses oficiales privilegiaron la espectacularidad y las imposiciones de la industria cultural y turística, a la autenticidad y personalidad de determinadas festividades regionales.

6) Mayor control. Institucionalización. Reglamentado. Regulado. En el año de 1984 se funda la *Liga Independiente de las Escolas de Samba de Rio de Janeiro (LIESA)*, que es la principal asociación que congrega a las doce escuelas del grupo especial, teniendo como función la organización y el gerenciamiento de los desfiles del carnaval carioca. Dentro de la regulación del espectáculo se elaboran: el "*Libro de Reglamentos*", que establece la normalización de todo lo que suceda durante el desfile, previendo responsabilidades, obligaciones, penalidades y recomendaciones a las diferentes agremiaciones; y el "*Libro o Manual para los jueces*", que reúne los criterios que son adoptados para la evaluación de los diez requisitos del desfile: Alegorías y Aderezos, Batería, Conjunto, Comisión de Frente, Enredo, Evolución, Fantasías, Harmonía, Maestro de Sala y Porta Bandera y Samba Enredo.

7) Con una mayor capacidad demográfica. Agrupamientos más numerosos. La cantidad de integrantes que forman las Escuelas, superan los miles, entre tres y cuatro mil integrantes. El Sambódromo, espacio construido para el desarrollo de los carnavales, puede contener a más de setenta mil personas.

8) El ciclo de celebración es más reducido. El carnaval de Río dura solo cuatro días, frente al tiempo que duraban algunas formas rituales del Medioevo, que en las grandes ciudades llegaban a durar hasta tres meses durante el año, tal como nos indica Bajtin (1999).

9) Los concursos, los premios y la búsqueda de prestigio social motivan la rivalidad y la competencia entre los grupos, las asociaciones, Escuela de Samba, etc. Mediante la ostentación de lujosos disfraces (en el carnaval de Río se hablan de fantasías), y exóticas y no menos llamativas y fastuosos carros alegóricos (carrozas).

10) En este caso aparece la escena. Hay una historia a contar dramáticamente hablando, porque hay un autor, que es el carnavalesco. Este actuaría como un dramaturgo que debe escribir el enredo obligatoriamente.

Una forma de Teatro de Imagen.

Como ya habíamos señalado anteriormente (ver página 5), el Carnaval de Río de Janeiro forma parte de un espectáculo teatral de lenguajes artísticos integrados.

Hay un protagonismo de los lenguajes no verbales. La palabra pasa a un segundo plano, que se reemplaza aquí, al igual que en otras formas teatrales, por otros sistemas expresivos. Un lenguaje físico, destinado a ser captado por el público por los sentidos.

Cabe destacar el Carnaval de Río de Janeiro en la actualidad tiene una forma propia de codificación de los sistemas expresivos con los que opera. En él, al igual que

en los espectáculos llamados post-representacionales, hay una participación más activa del espectador, que se siente provocado desde lo que ve y oye.

Un aspecto que caracteriza al desfile en el Carnaval de Río, es la relevancia de las alegorías de una Escuela de Samba y por extensión de su “visual”. La noción de visual, como ya se explicó en un principio, se liga íntimamente a la de espectáculo. Ciertamente la visualidad del desfile enfatiza su carácter de espectacular. Se distingue entre actor y espectador por oposición a la idea de la fiesta, que unía a los participantes en una experiencia del mismo orden.

Las fantasías (disfraces) y las alegorías (carrozas), conforman los elementos de la dimensión plástica más importantes de un desfile. Ellas se definen por una dualidad: son para ser vividas, usadas, sentidas, mostradas y por otra parte miradas, apreciadas.

Las ideas genéricas de visual y de samba, sintetizan una tensión estructurante de la Escuela de Samba como tal. La noción de samba acentúa el aspecto festivo de un desfile, enfatiza su dimensión participativa obtenida a través de la música y del canto. Ver así, cantar y bailar es parte del Carnaval, es también una forma de experiencia sensorial. Experiencia del ver en el desfilante- actor, que salta para ser visto a medida que desfila y la del espectador, público que al asistir admira y también salta, constituyéndose así en un proceso de carácter colectivo.

Es así como el carnaval se constituye, en palabras de Da Matta (1983), como un momento en donde se puede totalizar un conjunto de gestos, actitudes e relaciones que son vividas y percibidas por todo el pueblo brasilero, que participa obviamente de manera activa y comprometida en el desfile carnavalesco y por lo tanto les permite sentir su propia continuidad en cuanto grupo social.

La primacía de lo visual se orienta por un modelo estético preciso: se refiere a una concepción de desfile, más dominante en las últimas décadas, cuando se privilegia el potencial comunicativo, importando más lo que se ve que lo que se lee.

La dimensión del espacio en el Sambódromo es tan grande, con más de 600 metros de largo con una capacidad de 75.000 personas que se distribuyen en 13 sectores a manera de gradas de estadio de fútbol, lo que se llega a observar no son los detalles ni

de las fantasías y ni de las Alegorías, sino una visión de conjunto, de toda la totalidad de una Escuela de Samba durante un desfile.

Estos elementos mencionados anteriormente, funcionan en el desfile de carnaval como un signo teatral que se compone de una serie de códigos. Según Pavis (2008), define como signo teatral a la unión de un significante y un significado; la unidad mas pequeña portadora de sentido que nos hace referencia a un objeto real o imaginario. Todos ellos conforman distintos sistemas sígnicos que intervienen y se integran en el todo del hecho carnavalesco. Un conjunto de signos relacionados entre sí de tal forma que un signo no puede aislarse artificialmente, pues siempre está en contacto con los otros. Esta característica da pie, a lo que se denomina en un estudio semiótico, como la relación sintáctica.

Cada uno de los elementos del Sistema Sígnico involucrados en un desfile, actúan como elementos expresivos no verbales que le dan sentido referencial de unidad dramática al mismo: el samba-enredo, los movimientos a través del canto y la danza, las fantasías y las alegorías.

Cada sistema se puede estudiar y analizar de forma aislada, pero el espectáculo es en su conjunto una interacción e integración de sistemas con diferentes códigos y distintas formas sintácticas. Sus elementos se integran en el circuito comunicativo donde intervienen multitud de factores tales como movimientos, sonidos, voces, luz, etc., que son seleccionados y organizados sintácticamente según a la clase o sistema sígnico a que pertenezcan.

El Carnaval de Rio de Janeiro, es al mismo tiempo fiesta y espectáculo, ya que en su configuración se encuentra presente dos maneras de participación estética y ritual, el “samba” y “el ver”. Visual y samba engloban y relacionan los diferentes géneros expresivos que componen un desfile. El samba que incluye formas abiertas de expresión, como la música, el canto, y la danza, ligados todos al aspecto festivo y participativo.

Lo visual está dado por las fantasías (vestuario, disfraces), por los carros alegóricos, y por las coreografías que se refieren a la dimensión plástica y espectacular

del desfile y se convierte también, en una invitación a los otros modos de participación: la admiración y el éxtasis.

Lo visual hace referencia a la tendencia de la adopción de los carros alegóricos suntuosos y de las fantasías deslumbrantes; mientras que el samba toma en cuenta el aspecto más participativo, por medio del cantar y el danzar en el devenir de la fiesta. La relación entre estos dos aspectos es lo que marca la vitalidad del desfile. Relevancia de la audición y del mirar para los espectadores.

Cavalcanti (2008) enfatiza esta relevancia de la audición y del mirar tanto para los que participan como artistas como para los que participan como espectadores. Hay una articulación ritual permanente entre la visión de alegorías y fantasías y lo que es suscitado por la musicalidad del samba.

Desde esta óptica de la visual del desfile con el oír de sus sambas, serán los responsables de la alternancia de diferentes estados fisiológicos y de estimular expresiones de sentimientos diversos. Esos contenidos diferentes se unen en la comprensión y apreciación sinestésica de lo que es cantado y mostrado en la avenida.

CAPÍTULO III

El Desfile del Carnaval Carioca

Concepción, Elementos y Organización

Cavalcanti (2008) define el desfile carnavalesco como “una competición en que las escuelas de samba rivalizan entre sí por medio de reglas reafirmadas consensualmente año a año”. Según la autora, el desfile puede ser caracterizado como “la disputa también festiva entre las escuelas de samba por el título de sus respectivos grupos y del Carnaval de la ciudad”.

El Carnavalesco es el profesional artístico contratado por la dirección de una Escuela de Samba, como responsable por la concepción y desarrollo del enredo que va a presentarse en el desfile; desde la concepción, hasta la construcción de las alegorías y fantasías. Es el que traduce el enredo en fantasías y alegorías portadoras de valor y de sentido. En algunos casos, los carnavalescos desarrollan el enredo a partir de un tema propuesto por la dirección de la escuela de samba. En otros, el mismo sugiere el tema a partir de una idea original que el mismo propone.

Muchos carnavalescos tienen formación con las artes plásticas, artes escénicas, teatro o danza. A veces no es solamente un solo carnavalesco el responsable por la escuela, sino un conjunto de varios carnavalescos que juntos deciden los caminos de la agremiación, se habla entonces, de una Comisión de Carnaval. Actualmente, esta no se dedica solo al carnaval, sino que también administra otros sectores de las escuelas de samba.

El carnaval de Rio de Janeiro se convierte en el punto de convergencia y sociabilidad de diversa amplitud. En ese espacio de interacción social, el carnavalesco funciona como mediador entre esos mundo socioculturales.

El carnavalesco actúa como la figura de un director. Es un intelectual con claras propuestas de actuación en una cultura popular. Él revela las historias que quieren contar las escuelas de samba. Él es el responsable por la concepción estético-artística de una escuela de samba para su presentación carnavalesca. Usualmente es la misma persona el que piensa el enredo, que deberá contar la historia a ser desfilada. Escribe la sinopsis, diseña las fantasías, los aderezos y los carros alegóricos.

Enredo

El *Enredo* es la pieza fundamental que desencadena el complejo macro texto audiovisual del desfile de las escuelas de samba. Para Farías (2007) es el hilo conductor de todo el desenvolvimiento del desfile y es a partir de él, que todos los lenguajes artísticos interligados, se materializan en la transmisión del mensaje propuesto por una agremiación, de la cual se destaca la figura fundamental del carnavalesco, constituido por diversas partes: sonidos, imágenes, gestos, danzas, performances.

La definición del enredo es el primer paso para la elaboración de todos los ítems del desfile. Se entiende por enredo al tema abordado por una escuela de samba. Generalmente se constituye de la narración de una historia, que puede ser un hecho, un concepto, una crítica, datos biográficos, etc.

Todo enredo posee un tema central que va a ser desarrollado en varios subtemas o enfoques del tema principal, contando una historia de comienzo a fin de un desfile, en una sucesión de acontecimientos. Se presenta con la comisión de frente, se sintetiza en el carro abre alas, se amplía en el medio del desfile con los otros carros alegóricos y en las alas a través de sus fantasías, y finaliza en el mensaje del último carro alegórico y las últimas alas.

El desarrollo del enredo en forma de argumento se le da el nombre de sinopsis, que se referiría a la explicación del enredo en forma de argumento, siendo el resumen del tema a ser tratado por la escuela en el desfile.

Según el Manual de Juzgamiento de LIESA (2014) el enredo es una creación y presentación artística, en forma de construcción narrativa y/o descriptiva, de un tema o concepto.

Para María Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2008), reconocida profesora e investigadora carioca sobre temas del carnaval, el enredo es el requisito fundador del desfile como modalidad carnavalesca, que define la historia presentada por medio de la danza, de la música y del lenguaje plástico.

El periodista Haroldo Costa (2001) señaló que un enredo es para una escuela de samba como el guión de un filme o el libreto de una ópera, y que la riqueza y los

detalles del tema propuesto tienen que estar allí presentes en forma clara. Es la piedra fundamental en el desfile de una escuela.

Según el Diccionario de la Lengua Portuguesa (2011), la palabra enredo significa intriga, trama; línea de acción de una obra de ficción.

Desde un punto de vista literario, el enredo presupone una trama narrativa que encadena acciones. Corresponde a la sucesión de acontecimientos que componen la acción de una obra de ficción. La palabra enredo es derivada del verbo enredar, que significa literalmente prender en la red, entrelazar. En una obra literaria, enredar es usado en un sentido figurado, designando el acto de juntar o ligar las acciones de la historia en una secuencia lógica de espacio y tiempo.

Desde un punto de vista semiótico, es la esencia de significados visuales a ser leídos y desde el punto de vista de los jueces, es el tema o concepto del que va a tratar la escuela para su presentación en la avenida.

Todo enredo carga un contenido cultural, producido por la misma sociedad en la que estamos inmersos. Los desfiles del carnaval de Rio funcionan como una especie de “espejo del pueblo brasileiro”, ya que permiten mostrar dejando de manifiesto, aquellas características del mismo pueblo del Brasil. Todo ello es contado a través de los enredos que revelan o dejan al descubierto cuestiones en cuanto a su identidad, idiosincracia, particularidades históricas, etc.

Son símbolos que ilustran significados de lo que pasa en la sociedad actual brasilera y los pensamientos de sus miembros activos, y en muchos casos haciendo fuertes críticas a la situación social. Toda este cúmulo de información cultural, social y económica serán mas o menos decodificada por el público receptor que asista a este espectáculo, completando así el circuito artístico: Artista, Obra de Arte y Espectador.

Samba-Enredo

El samba-enredo o simplemente samba de enredo, es la música compuesta específicamente para acompañar el desfile carnavalesco de una escuela de samba. Constituye la materialización del enredo de la escuela en un tema musical con base de samba como estilo musical.

En el siglo pasado, no había música del tipo carnavalesca. Solo a partir del año de 1930, se fijaron como canciones propias del carnaval: el samba, las marchas y la batucada.

El *samba* es un género musical surgido en el Brasil de raíces africanas, principalmente en Angola y considerado el estilo musical y un símbolo de la identidad nacional. Es una de las principales manifestaciones de la cultura popular brasileña (Galvao 2009). En América Latina y Brasil se utiliza como masculino (el samba), mientras que en España se utiliza como femenino (la samba).

El samba se desarrolló como una forma distintiva de música en los inicios del siglo XX en Río de Janeiro (entonces capital del Brasil), bajo la fuerte influencia de los inmigrantes africanos que se habían trasladado del estado brasileño de Bahía, a unos 1600 km aproximadamente de distancia con la Capital. El título "Escuela de samba" ("Escola do Samba" en Portugués), se originó durante el periodo de formación de este género.

La música, dentro del espectáculo de Carnaval cumple varias funciones dramáticas. Es el elemento fundamental que estructura el desfile. Expresa sentimientos de los personajes, marca el comienzo y finalización del desfile, crea la atmósfera festiva, interviene directamente en el curso de los sucesos y acontecimientos haciendo claro el enredo, tema o la historia a contar.

La propia temporalidad musical, envuelve, ordena y regula la creación dramática. Mantiene al público en tensión. El ritual se hace presente en el misterio del cuerpo y la voz cantada, poseída por la música, que se entrega al baile, a lo prohibido y a lo sagrado. Se revela una liberación.

Al igual que sucede en la comedia musical, en el Carnaval de Rio de Janeiro, la música del Samba-Enredo a través de su composición sonora, está orientada tanto a duplicar la espectacularidad que propone el vestuario y la coreografía ; como a reforzar el clímax, exaltando los núcleos textuales del enredo.

Inmerso en una confluencia de signos no verbales que llega a la saturación, en lo que dura el desfile (noventa minutos), repitiéndose el tema musical una centena de veces; el espectador participa con todos sus sentidos. Se hunde en un fluir casi hipnótico conducido por la batucada y cada uno de los elementos musicales, sumadas a las voces de los intérpretes más las de los desfilantes.

De la misma manera que sucede en las Comedias musicales *Trastoy y Zayas* de Lima (2006), nos indican que la música anula el distanciamiento crítico del espectador, potenciando el efecto de inmediatez que llega inclusive a manifestarse como sensación en su propio cuerpo con balanceos y movimientos rítmicos en su propio cuerpo. Es un espectáculo organizado de manera musical. La música y el canto aparece de principio a fin, convirtiendo al mismo en una verdadera partitura musical.

“La escenificación es comparada con una composición en el espacio y el tiempo, con una partitura que reagrupa los materiales, con una interpretación individual por parte de los actores”. En nuestro caso estaríamos refiriéndonos a los actores- desfilantes (Pavis 2008).

Las relaciones entre la música y el desarrollo del desfile tienden a armonizarse en su complementariedad. No son elementos contradictorios, son partes integrantes de la producción escénica global, formando parte de una ficción como de una realidad ilustrativa.

La música crea mundos virtuales, marcos emocionales para toda la representación del enredo. Esta atmósfera emocional ilumina los gestos y la interpretación de los actores-desfilantes.

Organigrama del desfile

El organigrama es el ordenamiento de todos los sectores de una escuela para su presentación el día del desfile. Este organigrama organiza la narrativa del enredo. En él, el carnavalesco determina en qué posición irán todos los ítems que componen una escuela. Sirve de guía para los componentes de *Harmonía* (personas encargadas de coordinar la evolución de la escuela en la avenida), en el momento de montar la escuela

durante la concentración y que mostrará la secuencia de un desfile. La formación de una escuela determinada por un carnavalesco varía de una a otra, de acuerdo con la narrativa del enredo.

Para Farías (2007) esta guía del desfile es de suma importancia, porque a partir de él, el carnavalesco puede:

- ✓ Relacionar los sectores de la escuela en función del espacio físico.
- ✓ Promover el diálogo entre las alas y la secuencia de los subtemas.
- ✓ Organizar aquellos elementos de significación de los subtemas del enredo.
- ✓ Ayuda a la formación y la disposición de sus elementos.
- ✓ Da viabilidad a la narrativa del enredo.
- ✓ Prever el conjunto policromático de la escuela a través de la disposición de las alas en la pista del desfile, trabajando con los colores fijos y con tonalidades armonizantes y contrastantes, teniendo en vista que la utilización adecuada de los colores de acuerdo con el pasaje del enredo, ayudarán al significado general y a la decodificación del enredo por parte de los espectadores.

El organigrama debe prever la posición estratégica de los siguientes elementos de la escuela:

- **Comisión de frente:** Es el primer sector de una escuela. Grupo formado por entre diez y quince personas, que aparecen para saludar al público y presentar la escuela a los jueces. Debe ser impactante, con fantasías singulares y coreografías muy elaboradas.

Hoy por hoy y atendiendo al crecimiento y a la divulgación del espectáculo, las comisiones se modernizaron usando todos los recursos posibles para impresionar y

captar más la atención de los espectadores y los jurados que ven y evalúan su desarrollo. Estas comisiones “presentan una lectura del enredo en forma de pequeños espectáculos que son muy esperados y apreciados” (Carlinhos de Jesús, coreógrafo de la Comisión de Frente de Mangueira, 2007. Citado por Barros, 2013).

Las coreografías son exhaustivamente ensayadas, por cerca de cuatro meses antes del desfile. Para orientar los pasos de los componentes de la comisión de frente, las escuelas de samba contratan bailarines o profesores de danza que asumirán el cargo de coreógrafo del grupo.



Imagen 1.3. Comisión de Frente

“No todo lo que se ve, es lo que parece ser”, Tijuca 2010

Alziro Xavier/G1 (2010) Recuperado de <http://g1.globo.com/Carnaval2010/0,,MUL1498873-17812,00-UNIDOS+DA+TIJUCA+MOSTRA+QUE+MERECEU+O+TITULO.html>

- **Carro Abre Alas:** Es la alegoría o carroza que abre camino para la escuela y presenta el tema escogido para el desfile. Se acostumbra que traigan

siempre como destaque, el símbolo de la escuela con el nombre de la agremiación, no siendo ese un requisito obligatorio.



Imagen 2.3. Carro Abre Alas “Boxes de los Competidores”, Tijuca 2014

Harris Emma (2014) Recuperado de <http://darkroom.baltimoresun.com/2014/03/march-4-daily-brief-mardi-gras-battle-of-the-oranges-and-ready-to-wear-fashions/topshots-brazil-carnival-rio-parade-unidos-da-tijuca-2/>

- **Alegorías:** Son los carros alegóricos que representan los puntos importantes del enredo. Traen gigantes esculturas con mucho brillo y luces. Cada carro alegórico se ubica entre medio de cuatro o cinco alas, más o menos. Siempre se mantiene una proporción de acuerdo a la cantidad de alas que una escuela tenga. En el capítulo referido a los carros alegóricos ampliaremos más este punto.



Imagen 3.3. “El Hombre en la Luna”, Tijuca 2013

Cucurullo, Fabián (2013) Recuperado de su archivo personal

• **Destaques:** Son los trajes de fantasía o disfraces más lujosos de una escuela, que vienen en los carros alegóricos representando elementos particulares del enredo. También existen los llamados destaques de piso, que viene al frente o en el medio de algunas de las alas.



**Imagen 4.3. Destaque
“Águila Real”, Vila Isabel
2009**

Moraes, Ricardo (2009)

Recuperado de

<https://forum.outerspace.com.br/index.php?threads/%C3%89-canarval-imagens.79622/>

• **Alas:** Son los grupos de personas que usan el mismo modelo de fantasía, disfraz o vestuario y que narran varios ítems del enredo, desfilando entre los carros alegóricos. Un ala puede estar compuesta por un total de entre cien y doscientos desfilantes. El carnavalesco debe estar atento no solo a la función narrativa de las fantasías, sino también a la función cromática del conjunto de cada ala en relación a las que vienen inmediatamente anterior y posterior a ella. Todas las escuelas poseen y mantienen las alas de la comunidad, conocidas también, como el piso de la escuela, ya que son compuestas por integrantes de la misma comunidad donde la escuela se encuentra ubicada que defienden la agremiación con mucha garra y orgullo. Los componentes de estas alas ganan su fantasía debiendo cumplir con ciertas obligaciones: frecuencia a los ensayos técnicos, ser morador de la región, devolver la fantasía inmediatamente después del desfile, etc. También existen las llamadas alas comerciales, formadas por personas, en su mayoría turistas extranjeros, que pagan su espacio para desfilan, comprando su fantasía.



Imagen 5.3. Ala 22 “Pinguinos”, Viradouro 2008

Tubino Fabio (2008) Recuperado de
http://fabiotubino.blogspot.com.ar/2008_02_13_archive.html

• ***Ala de las Bahianas:*** Es una de las alas más tradicionales y se encuentra formada por las mujeres más ancianas de la escuela. Ellas danzan haciendo girar sus inmensas polleras, principalmente en los refranes del samba-enredo. Obligatoriamente debe estar formada por un mínimo de cien componentes.



Imagen 6.3. Ala de las Bahianas número 3 “Iglú”, Viradouro 2008

Recuperado de http://liesa.globo.com/2008/por/21-aovivo/AoVivo2008/06_viradouro/fotos/DSC_5737.jpg

• ***Ala de los compositores:*** Es un ala formada por los antiguos y nuevos compositores de los sambas de enredo de la escuela. Dependiendo de la agremiación este ala puede venir junta al ala de la vieja guardia o cerrando el desfile.



Imagen 7.3. Compositores Ala 32, Tijuca 2010

Aquino, Marco (2010)
Recuperado de su archivo personal

- **Vieja Guardia:** Trae a los sambistas más ancianos de la escuela y que generalmente cierran el desfile. Los participantes se visten con fantasías muy elegantes y destacando los colores representativos de la escuela. Actualmente algunas agremiaciones prefieren posicionar este ala en otros sectores del desfile y hasta formando parte de algunos de los carros alegóricos.



Imagen 8.3. Vieja Guardia, Tijuca 2014

Recuperado de <http://liesa.globo.com/>

- **Batería:** La batería de una escuela de samba es una inmensa orquesta montada solo con instrumentos de percusión. Cada músico tiene su lugar para que el sonido se escuche equilibrado. El número de componentes, el tipo de instrumento y la posición de cada batuquero, depende del estilo de la agremiación. Se la conoce como el "alma de la escuela", la batería se transformó en un modelo para exportación.

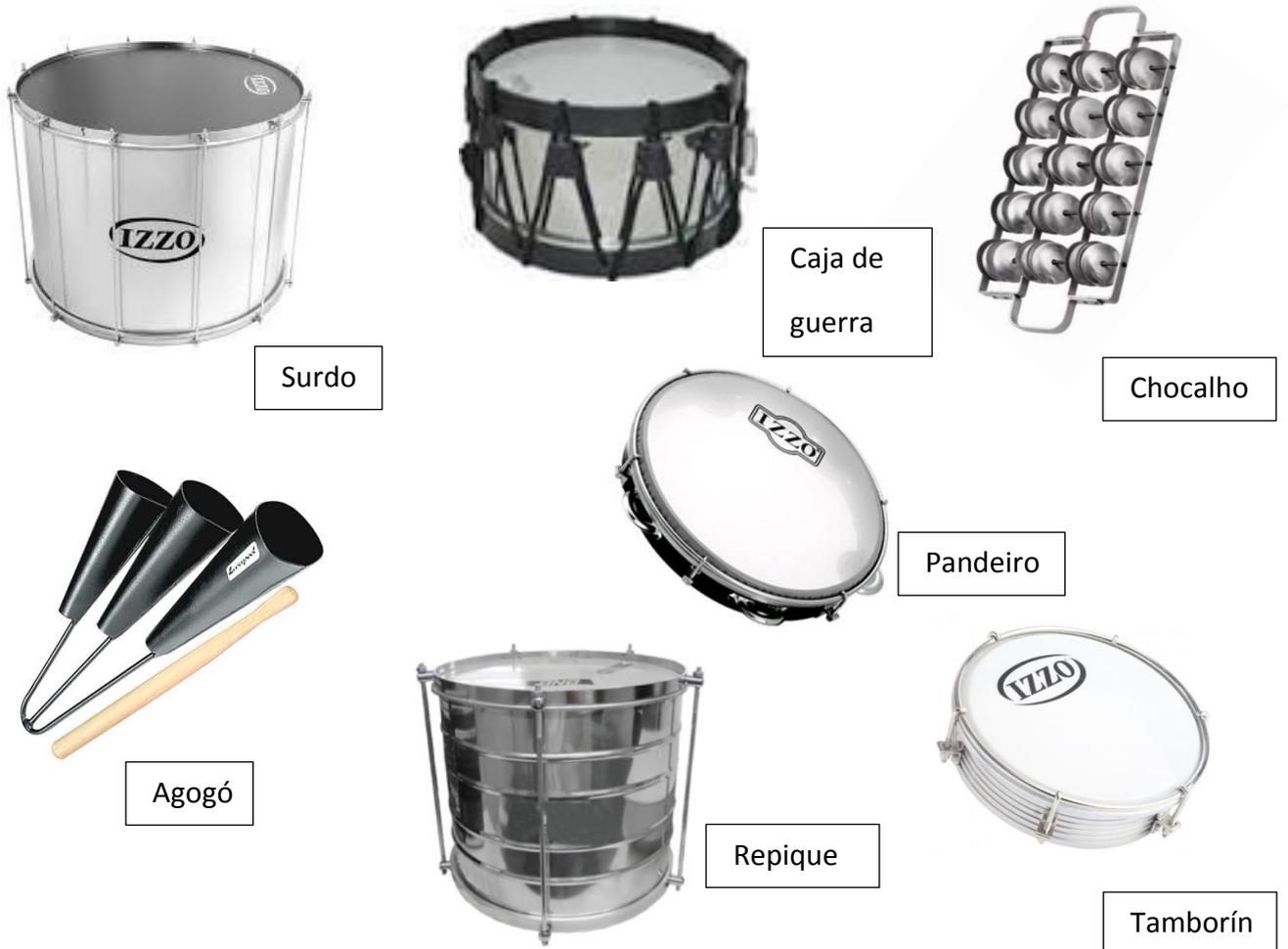
Compuesta por aproximadamente unos trescientos ritmistas. Ellos se organizan según el instrumento que ejecutan. Los utilizados son: pandeiro, tamborín, agogó, chocalho, repique, caja de guerra y surdo. Esta orquesta de instrumentos de percusión es comandada por el Maestro de Batería y por sus auxiliares, los directores de batería.



Imagen 9.3.
Bateria Ala 17
“Mecânicos”,
Tijuca 2014

Recuperado de
<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/unidos-da-tijuca-campea-do-carnaval-carioca-em-2014-11793570.html>

Imagen 10 .3. Instrumentos de la Bateria



- **Pasistas:** Grupo formado por hombres y mujeres que tienen la función de sambar. Generalmente se ubican delante de la batería, que es el lugar donde más pueden lucir la danza.



Imagen 11.3.
Pasistas Ala 16
“En los
Escenarios de la
Mafia”, Tijuca
2010

Aquino, Marco
(2010) Recuperado
de su archivo
personal

- **Maestro de Sala y Porta Bandera:** Se encuentra conformada por una pareja de hombre y mujer, que conducen la bandera o el estandarte como símbolo de la escuela, que representa su historia, sus fundamentos. Ellos no samban, se desplazan girando por la avenida durante el desfile con gestos elegantes y suaves. Una escuela generalmente puede tener hasta más de dos parejas. Esta Danza que realizan se remonta al Siglo XIX, en donde ya existía en manifestaciones carnavalescas antes del surgimiento de las escuelas de samba. La función del Maestro de Sala es el guardián del símbolo y protege a su compañera. Él corteja a la Porta Banderas durante toda la presentación, a través de gestos y posturas elegantes, que demuestran la reverencia hacia su dama, pero siempre respetando y protegiendo la Bandera. Es la Porta Bandera quien conduce y presenta el estandarte con gestos graciosos y con total reverencia también. La elegancia está presente en toda la exhibición de la pareja, con una actitud altiva.

Imagen 12.3.
Segunda Pareja de
Mtro. Sala y Porta
Bandera “Las
Cabezas van a
rodar”, Viradouro
2008



Recuperado de http://liesa.globo.com/2008/por/21-aovivo/AoVivo2008/06_viradouro/fotos/DSC_5925.jpg



Imagen 13.3.
Primera Pareja
de Mtro. Sala y
Porta Bandera
“La Danza
Encantada”,
Tijuca 2013

Recuperado de <http://www.jb.com.br/carnaval-2013/noticias/2013/02/11/paulo-barros-ignora-falhas-em-carros-e-elogia-desfile-da-tijuca/>

Cada escuela de samba adopta un propio criterio para la disposición de estos elementos en la avenida durante el desfile. Depende mucho de las características de la agremiación.

Hasta aquí nos hemos referido al desfile del carnaval y a cada uno de los elementos que componen la estructura del mismo. En esta estructura nada queda librado al azar. Cada escuela de samba debe cumplir con una cierta cantidad de reglas determinadas por la organización del carnaval LIESA. Hay estructuras de presentación, una evolución del desfile, una interacción de todos los bailarines como si fueran un cuerpo viviente en el que todos suman como si fueran una célula más.

El enredo es el principal hilo conductor de un desfile de la escuela de samba, constituido por diversas partes: sonidos, imágenes, gestos, danzas, performances. Para Cavalcanti (1994) el enredo es “cuestión fundadora del desfile como modalidad carnavalesca, que define la historia presentada por medio de la danza, de la música y de la lenguaje plástica.” Se muestra al enredo como “el hilo conductor de la producción y de la montaje de un desfile carnavalesco en la avenida.”

El desfile es el momento más esperado del año, la final de una larga “pretemporada”.

La Competencia Festiva

El carnaval es una época especial, de contenido social claramente definido. En ella el tiempo de la vida rutinaria es interrumpida por algunos días, en los cuales los habitantes de Rio de Janeiro aprovechan para disfrazarse, saltar en las calles, participar de los bailes y las fiestas privadas. Algunos otros se exhiben y compiten en alguno de los desfiles o simplemente descansan o trabajan para el carnaval para retornar renovados a sus quehaceres habituales. Dentro de este tiempo festivo acontecen el desfile: la disputa también festiva entre las escuelas de samba por el título de campeona de sus grupos de las series correspondientes. Como expresa María Laura Viveiros de Castro Cavalcanti en su libro *Carnaval Carioca, de los bastidores al desfile* (1994):

“Como en toda competición, el desfile revela con claridad la ambivalencia intrínseca a la recíproca: relacionarse es confrontarse...”

Los desfiles del Carnaval de Río de Janeiro se celebran anualmente en la popularmente conocida como Sambódromo de la Marquês de Sapucaí, Passarela Professor Darcy Ribeiro, en su denominación oficial en portugués. Se llevan a cabo durante los cinco días en los festejos que dura el carnaval, de viernes al martes siguiente (denominado Martes Gordo), un día anterior al miércoles de cenizas. Varias asociaciones o Escuelas de Samba de disputan el título de campeona del carnaval. Los puntajes obtenidos se extraen con un sistema de puntuación, que se explicará mas adelante. Para ello un grupo de jurados daran un puntaje a partir de valoraciones realizadas , divididos entre varios elementos o requisitos previamente estipulados por el organizador de la Liga del evento.

Las Divisiones de las escuelas de samba para la competencia en los desfiles se clasifican de la siguiente manera:

- Las doce Escuelas de Samba más importantes de Río, conocidas como el Grupo Especial, desfilan el domingo y lunes de carnaval, seis escuelas cada noche. Todas las “escolas” de samba llevan a cabo la mejor representación posible pero sólo una puede recibir el título de Campeona, un honor muy especial. Cuando se conocen los resultados el Miércoles de Ceniza, las seis escuelas de samba que obtengan los mayores puntajes tienen una oportunidad más de desfilan en el Sambódromo al sábado siguiente, en el denominado Desfile de las Campeonas. La ausencia de la tensión de la competición no disminuye la energía consumida en esta noche especial. Para muchos, esta es la mejor manera de despedir a su escuela de samba preferida hasta el año siguiente. Cada año la escuela del Grupo Especial que obtiene la puntuación más baja en el desfile baja de categoría y pasa a formar parte de la Serie A. Las entradas son bastante más baratas que las del evento principal del domingo y el lunes de Carnaval. LIESA es la Liga que organiza y administra los desfiles de este grupo.

- El Desfile de la Escuelas del Grupo de Acesso o Serie A está integrado por las escuelas de samba (alrededor de doce), que competirán por obtener la puntuación más alta de su grupo y así ascender al Grupo Especial para el concurso del año siguiente. Este evento tiene lugar los días viernes y sábado de Carnaval. Aunque estas escuelas no dispongan del mismo patrocinio que las del Grupo Especial, tienen un gran apoyo y sus actuaciones son igual de cuidadas. La LIERJ o Liga de las Escolas de Samba de Rio de Janeiro, es la principal asociación que organiza los desfiles del Grupo de Acesso o serie A del carnaval do Rio de Janeiro.

- Fundada en el dos mil trece la LIESB, Liga Independiente de las Escolas de Samba de Brasil, organiza los carnavales de las escuelas de samba correspondientes a las Series B, C y D del Carnaval de Rio de Janeiro. El desfile de las mismas se realiza en la Avenida Intendente Magalhães, en el barrio de Campinho zona norte de la ciudad. Los días de los desfiles son el Domingo para la serie D, el lunes para la C y el finalmente el martes para la B. La campeona de cada una de las series gana el derecho de ascender en orden a su antecesora y a su vez la última colocada desciende a la serie

- Debajo de ellos, los aspirantes a la escuela de Samba, que se llaman bloques de trama, administradas por el GRES, Gremio Recreativo Escola de Samba.

- En las Escuelas de samba para niños se forman los futuros participantes de las escuelas de samba para próximos desfiles. Están formadas por niños de cada comunidad y son ramas de las escuelas más grandes de adultos. Siguen el mismo procedimiento de planificación y organización de éstas últimas. Animar al público en la ceremonia de inauguración del Carnaval desde hace más de treinta años. La entrada al Sambódromo es gratis esta noche pero el espectáculo no es menor en calidad que el evento principal, dado que posee todos los ingredientes

de las principales escuelas de samba: disfraces, carrozas, etc. Todo el espectáculo lo organizan los niños, con una participación de más de dos mil, bajo supervisión adulta. Este desfile se realiza el martes de carnaval. Es una oportunidad para acudir con toda la familia y conocer las bases históricas del carnaval carioca. LIESA es la Liga que organiza y administra los desfiles de este grupo también.

Sistema de Puntuación

Cada escuela dispone de ochenta minutos como máximo para su presentación (una hora y veinte minutos) y durante ese tiempo, los jueces les otorgan puntuaciones que van de 1 a 10 en cada una de las diez categorías siguientes:

1. **Enredo:** Es el tema o motivo principal que elige cada escuela y en el cual debe basarse toda su presentación. Históricamente, los enredos o temas más famosos han hecho alusión o rendido tributo a artistas brasileños famosos, a celebraciones importantes para la ciudad o han buscado destacar elementos de la identidad cultural. En cuanto al enredo, lo importante para los jueces es que cada parte de la presentación se corresponda o represente el tema elegido.
2. **Samba do Enredo:** Por supuesto, sobra decir que el **samba** es la melodía base del Carnaval carioca, pero samba no es sólo música sino también letra y es requisito que el samba compuesto para la presentación cuente la historia de la trama o enredo. Los jueces puntúan tanto la melodía como la letra y no es raro que las sambas do enredo se conviertan en éxitos populares.
3. **Bateria:** Es la sección de percusión de cada escuela y está formada por varios instrumentos, además de los famosos tambores, entre ellos el *repique*, la *caixa* y el *surdo*, un bombo brasileño que muchos consideran el corazón de la batería.

4. **Harmonia:** Durante el desfile, los jueces evalúan el ritmo y el canto que la escuela mantiene durante todo momento, por lo que es muy importante que quienes desfilan conozcan bien la letra del samba y mantengan un ritmo armónico mientras se desplazan por el Sambódromo.
5. **Evolución:** Se refiere a la forma cómo el tema progresa o evoluciona durante el desfile. Los jueces buscan vivacidad y energía continua durante la toda presentación.
6. **Conjunto:** Aquí los jueces evalúan la impresión general que tienen de cada escuela, que debe funcionar como un grupo de trabajo bien coordinado para mostrar su tema.
7. **Alegorías y Aderezos:** Son los carros alegóricos con sus correspondientes adornos, que muestran los elementos principales del enredo o tema elegido. Sobre las alegorías van generalmente varios bailarines y personajes que son conocidos como “destaques”. Sobre la parte frontal del carro alegórico se suele mostrar el nombre de la escuela y se deben cumplir con los límites de tamaño (alto, ancho y altura) establecidos. Aunque aquí puede parecer que lo que importa son los efectos visuales y lo impresionante de las decoraciones, lo verdaderamente importante para el jurado es que se trate de creaciones originales que tengan relación o cuenten la historia del enredo.
8. **Fantasías:** Son los disfraces que visten los miembros de cada escuela, muchas veces enormes trajes con plumas y tocados casi imposibles. Las fantasías también deben corresponderse con el tema o enredo y varían dependiendo de la sección o ala de la escuela. Es posible que personas ajenas a la escuela puedan participar del desfile luciendo una de sus fantasías, siempre que lo soliciten con tiempo y asistas por lo menos a unos días de ensayo.
9. **Comisión de Frente:** La Comisión del frente es el grupo de personas, por lo general de 10 a 15, que abre el desfile y que es la encargada de presentar el tema,

son algo así como el primer resumen del enredo y su uniformidad y coreografía deben ser perfectas.

10. **Maestro de Sala y Porta Bandera:** Es la pareja que lleva la bandera que identifica a la escuela. El porta-bandeira, tradicionalmente una mujer, lleva la bandera mientras el mestre-sala, tradicionalmente un hombre, desfila a su lado, llamando la atención sobre ella y rindiendo homenaje a la bandera.

Da Matta (1983) con respecto a los desfiles, observa que en su marcha hay una visión de movimiento y de dinamismo. Los grupos carnavalescos desfilan danzando, con cada participante realizando un gesto diferente del otro, dentro de un conjunto de pasos convencionales. Continúa explicando el desfile carnavalesco reúne un poco de todo, remitiéndose a los varios subuniversos simbólicos de la sociedad brasilera; es un desfile polisémico: la diversidad en la uniformidad, la homogeneidad en la diferencia, el pecado en lo religioso, etc.

CAPÍTULO IV

El Diseño Escénico en el Carnaval de Rio de Janeiro.

Los Carros Alegóricos: Las Grandes Escenografías móviles del Carnaval.

Un ala puede ser divertida con fantasías livianas y personas entusiasmadas; puede ser coreografiada y hasta puede emocionar, como pasa casi siempre con el ala de las bahianas, la de los niños o la de la tercera edad. Pero la verdad es que las alas, y estamos hablando que son más de treinta en cada escuela de samba, no acostumbran a salir en las fotos de los diarios y las revistas al día siguiente de un desfile.

Invariablemente es uno de los Carros Alegóricos o simplemente Alegorías, que gana el destaque principal y los elogios de los espectadores y críticos. Según el artículo 26 del Manual de Regulamiento de los desfiles de las escuelas del grupo especial de LIESA (2015), una escuela de samba del grupo especial deberá desfilar con un mínimo de cinco y hasta un máximo de siete Alegorías.

Estas se constituyen como la parte más importante del desfile, siendo su pasaje el momento más emocionante y bello del espectáculo. Actualmente se acostumbra a que estas sean muy grandes, coloridas, llenas de brillo y desde hace poco tiempo, realicen movimientos impensables treinta años atrás, con tecnología de punta en relación a luces y sonido.

El pasaje de un Carro Alegórico es también el momento en el que se puede saber más acerca del enredo. Es allí donde se resume un sector del desfile, una parte de la historia que la escuela está contando. Ellas tienen una lectura más fácil que las fantasías de las alas.

De todos los elementos que componen un desfile del carnaval en Rio de Janeiro en la actualidad las que más modificaciones estéticas han sufrido a lo largo de los años fueron las Alegorías. Han pasado por sucesivas y grandes transformaciones

estructurales y estéticas, de pequeñas estructuras a manera de tableros con ruedas que se movían con camellos, hasta el modelo actual que se mueve con un motor.

Según José Ferrater Mora en su Diccionario de Filosofía (1999), explica que la palabra alegoría viene del griego *allegoria*, formada de *allos* que significa otro; *ágora* que equivale a asamblea, plaza pública, mercado, discurso y el sufijo *ia* igual a cualidad. En retórica, se refiere a explicar un concepto abstracto por medio de varias metáforas continuadas. Se trata de un recurso retórico (metafórico) por el que se pretende dar a un texto (o a una imagen, o a una obra), un significado distinto del que parece tener de forma evidente e inmediata.

Montreal y Haggard (1992), se refieren a la alegoría en tanto obra o figura literaria que permite representar una idea abstracta a través de otras formas, ya sean humanas, animales o de objetos. Pero la alegoría no se limita a una única figura literaria, sino que en ocasiones conlleva un procedimiento retórico mayor por el que se manifiesta un sistema de imágenes metafóricas. Este sistema puede dar lugar a obras enteras, permitiendo la transmisión de conocimientos a través de razonamientos por analogía. En el ámbito de las artes visuales, una alegoría es una representación de ideas abstractas por medio de figuras individuales, grupos de figuras o atributos.

Según el Manual de Juzgamientos de los desfiles de LIESA (2015) se entiende por Alegoría a cualquier estructura que contenga ruedas en contacto con el suelo de la pista del desfile, con excepción de los elementos que vienen con la comisión de frente, estando prohibida la utilización de animales vivos de cualquier especie encima de ella, e inclusive para su misma tracción. Es un concepto sencillo para lo que realmente es una Alegoría hoy en nuestros días. La expresión "cualquier estructura..." desmerece la importancia y la grandeza en que se convirtieron estos grandes escenarios móviles en los últimos años.

El carnavalesco puede hacer uso también de Mini Alegorías conocidas como "Tripiés" o "Elementos Escenográficos". Según el Reglamento específico para las Escuelas de Samba del Grupo Especial de LIESA (2015) en su artículo VII se permiten hasta un máximo de tres Elementos Escenográficos motorizados o empujados por equipos propios, con hasta un máximo de dos componentes sobre cada uno de ellos, con

excepción de los elementos escenográficos utilizados en la Comisión de Frente. Si presentan más integrantes en su estructura, pasaría a ser una Alegoría y de esta manera se pasaría de la cantidad mínima exigida para un desfile.

Los Carros Alegóricos cuentan la mayor parte del enredo de una escuela de samba y son símbolos que articulan significados, el Enredo se desarrolla en actos que son los diferentes sectores del desfile, divididos en alas y separadas por las Alegorías, es decir, que cada alegoría representa un acto de ese enredo.

Cada Carro Alegórico forma parte de una síntesis de un sector en el que se divide la organización del desfile y formaliza los planos en que se desarrolla el enredo por las alas. Las Alegorías o Carros Alegóricos son pensados como espacios escenográficos que sirven para reforzar las ideas de los elementos de los subtemas presentado en las alas de cada sector.

La caracterización de las fantasías de cada una de las alas más las utilizadas por los personajes que van encima junto con las Alegorías, cumplen la función de representar plásticamente, en su manifestación visual, el paso en el desarrollo del enredo. A propósito de esto, Cavalcanti (1994) afirma que las Alegorías y demás aderezos ilustran plásticamente el contenido de un enredo.

El Carro Abre Alas es la primera Alegoría que se presenta en un desfile y por opción de una escuela de samba, puede contener el símbolo de la agremiación o no más

el nombre de la misma, siendo importante que los mismos este integrado en los elementos plásticos del carro y sobretodo en la temática del enredo abordado.



Imagen 1.4. Abre Alas “Tijuca en los caminos de la Imaginación”, Unidos de Tijuca 2005

Recuperado de
<https://escoladesambadoriodejaneiro.blogspot.com.ar/2016/03/tijuca-2005.html>

Como el desfile precisa tener una continuidad, las alas inmediatamente anteriores a los Carros Alegóricos, o sea al frente de estos, deben establecer las significaciones recurrentes del subtema propuesto en el sector por medio de sus fantasías, el cual se termina de reforzar con los puntos más importantes del enredo en el Carro Alegórico.

Cuando se piensa en la concepción de una Alegoría es importante que el carnavalesco tenga en cuenta la coherencia en función del enredo. La concepción no solo impone la creatividad y manipulación de los elementos plásticos, sino también la coherencia entre estos y el mensaje visual del tema para el cual fue realizado. De esta manera es como el enredo, propuesta de la historia que se va a contar puesta en palabras, se transforma en lenguaje plástico-visual en las fantasías y en las Alegorías.

Los Carros son las Alegorías del enredo, idealizados a través de los tópicos que orientan la narrativa. Ya habíamos adelantado que estamos dentro de la primacía de lo visual. Estas Alegorías terminan por “hablar” mucho más que el enunciado verbal que solo harían suponer. El conjunto de los elementos visuales remite simultáneamente a tantos sentidos posibles, que verlas en el desfile es extasiarse, abrir los ojos y dar la bienvenida a la perplejidad delante de la imposibilidad de descifrarlas totalmente, ese es su poderoso encanto.

Diversos investigadores y críticos del arte, entre ellos Hiram Araujo (2003) y Eneida de Moraes (1987), mencionaron a las escuelas de samba como manifestaciones barrocas. Esta idea procura dar cuenta de la supremacía de lo visual en el desfile.

¿Cuáles son estas características barrocas presentes aquí? A saber:

- ✓ Substitución de lo absoluto por lo relativo.
- ✓ La valorización del incompleto en formas que parecen poder continuar en todas las partes que traspandan de sí mismas.
- ✓ Todo lo firme y lo estable entra en conmoción.
- ✓ Tendencia a presentar la obra como algo transitorio, en el cual el espectador tiene la suerte de participar del momento.

Hauser (1969 citado en Cavalcanti, 1994), añade:

“La intención artística del Barroco es cinematográfica; el estímulo a lo nuevo, a lo difícil, a lo complicado. El afán de despertar en el que contempla el sentimiento de lo inagotable, incomprensible, de la intimidad de la representación, tendencia que predomina en todo el arte Barroco”.

Teniendo como referencial explícito el tema de un enredo, las Alegorías carnavalescas echan mano de una infinidad de elementos que remiten simultáneamente a muchos otros e imprevistos sentidos. Estas Alegorías funcionan, desde el punto de vista del análisis de los objetos en escena, como un complejo texto que remite a un referente figurable (Anne Uberfeld, 1989).

Son los elementos materiales de la representación carnavalesca. Por ende, los Carros Alegóricos son **Dispositivos Escenoarquitectónicos Móviles**, que permiten al espectador reconocer los diferentes vaivenes de la trama dramática narrada en el enredo.

Pavis (2008) los considera dispositivos capaces de iluminar el “texto” y la acción humana, de dibujar una situación de enunciación. Joan Abellán (1985 citado en Trastoy y Zayas de Lima, 2006), los denomina interlocutores mudos, pues para el público son portadores de signos y exponentes sociales. Es la armonización de diferentes materiales escénicos en la que se busca una enunciación, lo más productiva posible, para leer el enredo de la escuela, constituyéndose como un elemento dinámico y polifuncional del desfile.

Las Fantasías: Elementos de Transformación y Caracterización de los Personajes Alegóricos.

Junto con las Alegorías las fantasías forman parte de diseño escénico del desfile de carnaval. Felipe Ferreira (2005), sobre el origen de las fantasías en el carnaval carioca, nos revela que fue a partir de mediados del Siglo XX, que las fantasías antes limitadas solo a figuras de bahianas, duques, barones, príncipes y damas antiguas, se transformaron en elementos importantes de los enredos.

Habíamos adelantado en el capítulo I que en un principio, para expandirse mejor en los bailes de carnaval o en las calles durante el carnaval, se adoptaron las fantasías o disfraces en el idioma español (Caro Baroja, 1979).

Las fantasías se definen como el vestuario utilizado por los componentes o *desfilantes-actores* de una escuela de samba, que ilustran las diferentes fases de un enredo. Recordemos que el enredo es el tema central, motivo o la historia que va a ser presentada por la escuela. El mismo se divide en partes que es representado en las fantasías y en las Alegorías, como ya habíamos explicado anteriormente. Todo depende del enredo y todo surge del perfecto encadenamiento de los elementos musicales, coreográficos y plásticos de la escuela. Es de esta manera que funciona todo este conjunto como un elemento dramático que ilustra teatralmente al mismo.

La palabra fantasía es un término que en portugués tiene un doble sentido, ya que se refiere a las ilusiones e idealizaciones de la realidad en cuanto a las costumbres o modas usadas solamente en el carnaval. Las fantasías distinguen y revelan, representando un deseo escondido y hace una síntesis entre la persona fantaseada y los papeles que representa y aquellos que le gustaría desempeñar.

Las fantasías carnavalescas, tal como lo expresa Da Matta (1983), crean un campo social de encuentro, de mediación y de polisemia social, porque al margen de las diferencias e incompatibilidades que esos papeles representados, todos los desfilantes-actores están para divertirse, unirse y suspender las fronteras que nos individualizan.

El término de fantasía se refiere a la posibilidad de variación en las interpretaciones dentro de un mismo tipo. Es esa posibilidad de variación que ayuda a

interpretar el término fantasía, como algo relacionado también al imaginario y a sus universos de significación correspondientes.

A su paso las fantasías dan concepción al desfile, expandiendo al máximo la red de relaciones de un carnaval. Relaciona toda una escuela y sitúa la posición relativa de cada uno en el conjunto del desfile, articulando los espacios importantes de la confección de un carnaval. Envuelve a todos trayéndolos de forma más o menos consciente para dentro del enredo.

Las fantasías, como vestuario carnavalesco, expresan visualmente la articulación de los diversos elementos asociados al personaje que representan. La dinámica de esa visualidad se establece en sus usos, siendo características en todas las fantasías del carnaval en general, como expresa Da Matta (1983).

Las fantasías tienen la función primordial de traer informaciones con significados que expliquen el enredo abordado, aunque a veces esa función no quede del todo clara para el público que participa del desfile, y todavía más si se trata de temas complejos y abstractos.

Separadas del desfile de una escuela de samba, no poseen un significado preciso, visto que el mismo está depositado en el conjunto de los elementos sgnicos que configura el enredo. Son estos vestuarios, que junto con el maquillaje y el peinado, los responsables de transformar en su caracterización total a los componentes que desfilan, en *Personajes Alegóricos*. Se definen como tal a la encarnación de elementos abstractos

o cosas, que no son personas. Son personajes simbólicos, a los que se les dan las características de aquellas cosas a las que representan (Garrido Gallardo, 2009).



Imagen 2.4. Ala Triángulo de las bermudas,

Unidos de Tijuca 2010 Recuperado de <http://gresunidosdatijuca.blogspot.com.ar/2009/12/fantasia-comercial-triangulo-das.html>



Imagen 3.4. Ala Tiburón, Unidos de Tijuca 2011

Recuperado de <http://atrombada.blogspot.com.ar/2011/03/esquindo-lele-chegou-hora-de.html>

Las fantasías junto con las Alegorías constituyen, dentro del análisis de los sistemas signícos del campo de lo no verbal (Trastoy y Zayas de Lima, P., 2006), los recursos significantes más importantes en el desarrollo de la historia o enredo dentro del desfile en las noches del carnaval.

La Fantasía es el primer elemento que impresiona en una escuela de samba. Se emplean vestuarios determinados que pueden cumplir diferentes funciones, y en la mayoría de los casos, contribuyen a rediseñar un espacio no específicamente teatral, alterando su cotidianeidad y otorgándole estatuto ficcional.

Los distintos personajes alegóricos que se construyen a partir de la caracterización con el uso de las fantasías, pueden ser en forma mimética, convencional o como se da en la mayoría de los casos, de manera estilizada (Trastoy y Zayas de Lima, 2006).

Entendemos por Fantasía Mimética a todo vestuario que imita o reproduce, intentando copiar con gran exactitud, un hecho o una “cosa”.

El vestuario Convencional alude a aquel vinculado a un convenio: es decir a un acuerdo o un pacto. El concepto también puede referirse a aquello establecido por

tradición en virtud de precedentes o de costumbres y que es reconocido por una mayoría. Es el vestuario menos original o expresivo de todos.

En el caso de los Vestuarios Estilizados hay una inspiración en un hecho u objeto; en su estilo, forma o carácter y se que se reelabora, transformándolo o recreándolo de manera creativa y alejándolo de la convencionalidad.

Imagen 4.4. Fantasía Mimética Ala Dinosaurio Tijuca 2011

Magaraia George (2011) Recuperado de
<http://carnaval.ig.com.br/rio/terror-da-tijuca-empolga-a-sapuca-i-mas-peca-em-evolucao/n1238139728507.html>



Imagen 5.4. Fantasía Convencional. Desembarque Real en Tijuca 2012

Recuperdo de
<http://brasilviagemfantastica.blogspot.com.ar/2012/02/escola-de-samba-campea-do-rio-de.html>

Imagen 6.4. Fantasía Estilizada Destaque de Alegoría Tijuca 2012

Recuperado de
<http://brasilviagemfantastica.blogspot.com.ar/2012/02/escola-de-samba-campea-do-rio-de.html>



Al igual que sucede en el teatro oriental, en el Carnaval de Rio las fantasías intervienen en la puesta en escena adquiriendo un valor de escenografía en movimiento junto con los Carros Alegóricos.

Entre la fantasía y el desfilante se genera un efecto de poder y energía que él desarrolla, potenciado y reavivado por las metamorfosis del traje, en una relación de mutación recíproca entre actor-cuerpo, actor-traje. Esto ayuda al cuerpo del actor a dilatarlo y a ocultarlo al mismo tiempo, transformándolo continuamente (Barba 1988 citado en Trastoy y Zayas de Lima, 2006).

Llama poderosamente la atención la voluminosidad de estos trajes utilizados durante las presentaciones de Carnaval en los desfiles. En general poseen gran suntuosidad de ornamentos, y son elaborados con materiales muy diversos, desde los más tradicionales a los más vanguardistas y originales. Muchos de estos suelen ser muy pesados, tanto debido a la gran cantidad de accesorios o aderezos que suelen incluir, como a los tejidos que se utilizan en su confección, que en la mayoría de los casos son de materiales que contienen muchas capas de tela.

Por lo dicho anteriormente observamos que el vestuario carnavalesco acentúa una de las hipertrofias de las que plantea Barthes (1964 citado en Trastoy y Zayas de Lima, 2006), que es el *excesivo esteticismo*, que obviamente cumple entre otras funciones, la de deslumbrar al espectador. Esto exige que el desfilante-actor se someta a un entrenamiento duro, basado en los contraimpulsos para mantenerse de pie, bajo el calor agobiante de Rio de Janeiro.

María Julia Bertotto (2012 citada en Trastoy y Zayas de Lima, 2006), se refiere a este tipo de vestuario en su funcionamiento como fuente de información y significación dinámica, que se transforma a sí mismo en una obra de arte, en un elemento escultural dramático y cinético. Este valor semiológico de las fantasías como vestuario trasciende lo artesanal de su fabricación para constituirse en material dramático, productor de teatralidad; ayuda a la construcción de un personaje, guía la lectura del enredo, manipula la atención de los espectadores; es, en resumen, *f fuente de información y significación dinámica*.

El vestuario aquí se convierte en principal centro de atracción, en donde se ostenta el lujo de mucho de ellos. Son trajes que se ven, llaman la atención. Hay una potencialización visual de los materiales, tanto para el desfilante-actor como para el receptor. Es así como se convierte en un signo perceptible para el espectador, que está integrado a la representación, funcionando como *decorado ambulante*.

En muchos casos aparece la cosificación de las personas a partir del vestuario. Según Susan Sontag (1984 citada en Trastoy y Zayas de Lima, 2006): “Allí las personas suelen aparecer como objetos; son encerradas...” Se habla de una objetualización del vestuario, vestuario-objeto, que al tiempo de cubrir el cuerpo del actor, permite que este desaparezca, según las necesidades de la historia del enredo.



Imagen 7.4.
Comisión de
Frente , los
bailarines
vestidos de
Acordeón ,
Tijuca 2012

Recuperado de <http://brasilviagemfantastica.blogspot.com.ar/2012/02/escola-de-samba-campeado-rio-de.html>

Imagen 8.4. Ala Cohete, Tijuca
2013

Aquino Edson (2013) Recuperado de su
archivo personal



Se observan también elementos de travestismo, representado por el cambio de género a través del vestuario, maquillaje y demás ornamentos personales. El travestismo adquiere un valor lúdico como en el Music-hall. Hombres transformados en mujeres, como a manera de una caricaturización burda del género femenino.



**Imagen 9.4. Elemento Escenográfico “¡Cuidado, él te va a agarrar! Tiburón”,
Unidos de Tijuca 2011**

Recuperado de <http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/wp-content/uploads/2014/04/tijuca2011c.jpg>

Otro de los elementos fundamentales en el análisis del vestuario, es el que se refiere a la “vestimenta del rostro” o el maquillaje. Se trata de exagerar una presencia. Se emplean variadas técnicas y formas. Los últimos años se vio una tendencia del body art, que consiste en maquillar una parte o el cuerpo entero. Pueden aparecer también el uso de antifaces y máscaras, que permiten identificar los personajes por parte del público y también como estilización y amplificación de las características de los personajes.



**Imagen 10.4. Producción de
maquillaje “Kama sutra”,
viradouro 2008**

Araujo Patricia (2008)

Recuperado de
<http://figurinandocompatricia.blogspot.com.ar/2008/02/carnaval-2008-maquagem-viradouro-de.html>

Etapas en la producción de Alegorías y Fantasías: Del diseño a la materialización.

El diseño y la confección de las Alegorías y de las Fantasías suponen un trabajo de características artesanales, constituyéndose en sí misma cada una como una obra de arte. Son formas de arte colectivo que envuelve en su confección al carnavalesco y su equipo de especialistas y ayudantes (Cavalcanti, 2008).

El proceso de producción obedece a una secuencia de etapas que acontecen dentro de la Ciudad del samba⁵ y la clara distinción de los espacios destinados a esas especialidades, es lo que evidencia claramente la dimensión de la confección del carnaval. Según Becker (1977 citado por Cavalcanti, 1988), el arte es siempre una acción colectiva en el que diferentes individuos desempeñan papeles específicos complementarios, provistos de tensión y conflictos.

Una vez que los temas son escogidos por el carnavalesco, director artístico y general de una escuela de samba y autor del enredo; él junto con su equipo creativo diseñan los bocetos de las fantasías y los proyectos gráficos de los Carros Alegóricos. No todos los carnavalescos poseen el don del diseño para las fantasías y para los Carros Alegóricos. Actualmente, hasta aquellos que saben hacerlo, cuentan con la asistencia de auxiliares y diseñadores profesionales. El carnavalesco orienta el diseño en relación a la idea del figurín o boceto en el caso de las fantasías y el de las maquetas en el caso de las Alegorías que tiene en mente para que los auxiliares puedan diseñarlos. Muchos carnavalescos cuando escogen el enredo ya tienen en la mente sugerencias de Alegorías y fantasías.

⁵ La Ciudad del Samba es un predio construido especialmente por la Municipalidad de Rio de Janeiro, para albergar los galpones de las doce escuelas del grupo Especial, que funcionan como las fabrica de los sueños, por ser allí donde se realizan las Alegorías y las principales Fantasías para un desfile

Para el diseño de las Alegorías los carnavalescos pueden trabajar con maquetas de madera, telgopor o con las actuales maquetas virtuales, para las cuales utilizan programas específicos de diseños asistidos por un computador.



Imagen 11.4. Bocetos varios de Alegorías y Fantasías.

Al componer el diseño artístico del Carro Alegórico, el carnavalesco y su equipo ya tienen una visión aproximada de la alegoría en la avenida el día del desfile. En este diseño se especifican los tipos de estructuras que lo integrarán como torres, ganchos, escaleras, rampas, tipos de materiales que se utilizarán, etc.; y son introducidos los recursos escénicos como aderezos, esculturas, destaques y composiciones. Muchas veces para dar viabilidad a la concepción de los carros las ideas iniciales son adaptadas a las condiciones encontradas para su ejecución, buscando la viabilidad del proyecto.

Las escuelas de samba contratan equipos específicos de profesionales para el desarrollo en esta etapa, para cada una de las Alegorías, según los requerimientos en cada caso. Todo este proceso puede llevar, desde su inicio hasta su finalización entre dos y tres meses.

Una Alegoría nace con el chasis de un ómnibus o camión. La estructura del carro hecha en hierro es montada sobre bases de estos grandes camiones que poseen una gran cantidad de ruedas para generar un movimiento equilibrado. Esta base de hierro realizada por cuenta de los herreros y soldadores, hace crecer hacia cada uno de sus lados la Alegoría, partiendo de la realización de los cálculos necesarios para saber cuanto peso va a soportar dicha estructura durante el desfile.

Según el Reglamento específico para las Escuelas de Samba del Grupo Especial de LIESA (2015) en su artículo veintisiete punto VIII se especifican las medidas de las Alegorías entre ocho metros y medio metros fijos o diez metros desmontables de largo. La altura no podrá ser superior a la de la Torre de Televisión existente entre los Sectores once y trece de la avenida de los desfiles. En el artículo veintiséis punto VII del mismo documento, se menciona la posibilidad de permitir a una escuela de samba el acoplar varios carros entre sí, convirtiéndolos en una “*Superalegoría*” pero en apenas uno de sus Carros Alegóricos.



Imagen 12.4. Superalegoría Abre Alas “Rio se Civiliza: La Belle Époque Tropical”

Vila Isabel 2009. (Tres Carros Alegóricos acoplados)

Rios (2016) Edición personal Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=cKLeDos9THA>

Se elaboran de esta manera todas las partes bajas con la distribución física de los elementos que compondrán la base. Toda esa estructura primaria se cubre con maderas, goma, espuma, telas y todo aquello que la mente del creativo carnavalesco exija. También es importante que se piense en el lugar que ocupará el generador que alimentará de la energía eléctrica, necesaria para los efectos de luces y movimientos.

Imagen 13.4. Recubrimiento del chasis con madera y goma.



Rios Esteban (2011) Recuperado de su archivo personal



Sobre la base de madera se yerguen grandes esculturas fabricadas en telgopor y/o fibra de vidrio. Todas las esculturas que se utilizarán son realizadas aparte y colocadas a último momento. Las esculturas son el elemento expresivo central de los carros, y apenas después de su posicionamiento se inicia la decoración, con los más diversos materiales: tejidos, plásticos, acetatos, pinturas, espejos, etc.



Imagen 14.4. Esculturas sobre la Alegoría “Espectáculos de Opera: Aida”, Vila Isabel 2009.

Selusava Photographer (2009) Recuperado de <https://ar.pinterest.com/pin/335166397240900837/> y de <https://www.flickr.com/photos/selusava/3310325828>

Se observa en la composición de la Alegoría columnas con jeroglíficos y dos esculturas del Dios Anubis, entre otras.

En lo alto de las Alegorías, en los llamados “*Queijos*” (espacios en alto con una tarima de base), vienen los destaques principales de la agremiación. Se acostumbran a dividirse en central alto, central bajo, lateral derecho y lateral izquierdo, considerados como los puestos más codiciados. Los demás personajes que se presentan en los carros alegóricos son denominados composiciones. Cabe destacar, que por cuestiones de seguridad, en todos los casos los Carros Alegóricos poseen cinturones y barrales, para protección de caídas de los actores desfilantes.



Imagen 15.4. Queijos en la Alegoría “Piezas del Teatro: El Teatro Griego inspira las Tragedias Cariocas”, Vila Isabel 2009

Selusava Photographer (2009) Recuperado de
<https://www.flickr.com/photos/selusava/3311943776>

En la última fase se instalan los mecanismos ya previstos para su movimiento, como así también los elementos sonoros y de iluminación. Finalmente son embaladas para protegerlas del polvo hasta el momento del desfile utilizando grandes coberturas para tal fin.

En el caso de las fantasías el proceso de producción sufre modificaciones. Una vez realizados los bocetos de los figurines, se continúa con la etapa de confección de los prototipos, un traje o vestuario que servirá de modelo para la reproducción en serie y a gran escala de cada fantasía perteneciente a cada una de las alas.

Los prototipos de las fantasías son presentadas a los presidentes de las alas (de la comunidad o de las comerciales), y son ellos los responsables de la confección en serie de las ropas en sus propios talleres de costuras o los que ellos elijan, de acuerdo al modelo presentado por el carnavalesco. Las fantasías de las alas de la comunidad se confeccionan en talleres de la misma escuela.

De esta forma las fantasías de las alas y de las composiciones de los Carros Alegóricos, son reproducidas a centenas de componentes que los integran en ateliers de la propia escuela o tercerizados por los directores de las alas para su posterior comercialización. Las trajes de los destaques, exclusivas e individuales, son confeccionadas en general por el componente que las usará con recursos propios.



**Imagen 16.4 *Fantasia de Ala,*
Ala Corre Caminos, Unidos de
Tijuca, 2014**

Recuperado de
[https://commons.wikimedia.org/wiki/
/File:Desfile_Unidos_da_Tijuca_2014_\(906192\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desfile_Unidos_da_Tijuca_2014_(906192).jpg)

**Imagen 17.4 *Fantasia de Composición*
de Carro Alegórico, Alegoría “Grand
Prix”, Unidos de Tijuca 2014**

Selusava (2014) Recuperado de
[http://picssr.com/photos/selusava/page175?n
sid=35699605@N00](http://picssr.com/photos/selusava/page175?n_sid=35699605@N00)



Imagen 18.4 *Fantasia de Destaque*

**Alegoría “Llegada”, Unidos de
Tijuca 2014**

Moraes Carlos (2014) Recuperado de
[http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/
unidos-da-tijuca-e-campea-no-rio/275915](http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/unidos-da-tijuca-e-campea-no-rio/275915)



Las fantasías no son diseñadas solo teniendo en cuenta un criterio estético. Sus funciones principales es la de ilustrar el enredo, por lo tanto todos los elementos de mano, sombreros, zapatos, espaldares, colores y estampas de las mismas, tienen la función de traer informaciones para ilustrar el tema.

Todos los bocetos tanto de las alas de la comunidad, como así también las de las alas comerciales y los destaques, son elaborados por el carnavalesco y su equipo de auxiliares.

La Evolución de los Carros Alegóricos a través del tiempo

En el desarrollo de las Alegorías durante la época de los desfiles llevados a cabo en el Sambódromo, podemos distinguir tres grandes momentos, que a continuación explicaremos muy someramente:

La Era de Joãosinho Trinta

Joãosinho Trinta (1933-2011), artista plástico que desarrolló por primera vez, la concepción de Carros alegóricos de grandes dimensiones con movimientos y destaques. Ya en el año de mil novecientos setenta y cuatro, en el desfile de la Escola do Samba (Escuela de Samba) Salgueiro, decide la colocación de los destaques (personajes que sobresalen por encima de una Alegoría con los trajes más bellos, lujosos y por lo general los más caros), arriba de los carros que por hasta ese entonces desfilaban en el piso. Considerado el mayor carnavalesco de la historia del carnaval carioca. Esto no se debía solo algo relativo a lo estético, ya que Joãosinho observó que los destaques con sus trajes extremadamente pesados, atrasaban todo el desfile.

Una de las marcas características de este carnavalesco fue el lujo y la riqueza en la avenida. Criticado por tener esa postura, y de la célebre frase: "*Al pueblo le gusta el lujo; a quien le gusta la miseria es a un intelectual*" (Barros 2013).

Las alegorías que antes hacían segundos papeles, comienzan a competir con los sambistas por el protagonismo en la fiesta. Los carros crecieron en largo, ancho y

altura, y debieron ser reforzados estructuralmente para poder sustentar el peso de los componentes que en ellos iban. La novedad agradó al público y a los jurados. Los más conservadores, denominados defensores del samba de raíz, lo miraron raro ya que temían que las Alegorías con esculturas cada vez mayores, ganasen mayor protagonismo que los mismos sambistas que debían ser los verdaderos dueños del espectáculo. En esos mismos años, explica el investigador Hiram Araújo (2003), el aspecto visual empieza a imperar, y se observa un compromiso mayor de las escuelas con el espectáculo. Siempre se refirió al carnaval como una ópera popular, donde las Alegorías son al mismo tiempo escenario y el propio acto, con una concepción de Carros Alegóricos de estilo barroco de gran visualidad e impacto, tal como se podía observar en las escenografías de las óperas de la época.

Joãnsinho se había formado como bailarín clásico en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, siendo parte estable del ballet durante más de veinticinco años. Es así como los carros fueron cada vez más ingeniosos y formaron el escenario perfecto para el canto y la danza. La inauguración del Sambódromo a mediados de los años ochenta, fue el motivo para apostar en los carros mucho más grandes y principalmente más altos, ya que las tribunas de hasta quince metros de altura (tamaño de un edificio de cinco pisos), dejaban al público distante, obligo a verticalizar los Carros. El estilo de Joãnsinho sería adoptado más tarde por todas las escuelas de samba y el carnaval de Río nunca más sería el mismo.

La Era de Renato Lage:

Renato Rui de Souza Lage, más conocido como Renato Lage, nació en la Ciudad de Rio de Janeiro el 21 de mayo de 1949. Es un importante escenógrafo y carnavalesco brasilero. Fue llamado por la prensa especializada como el carnavalesco Hight Tech o el maestro de la modernidad. La arquitectura de “Hight Tech” o de alta tecnología, es una emergente de los 70 años, es una arquitectura como su nombre indica, muy centrada en el uso de materiales de tecnología avanzada. Es el encargado de la incorporación de luces de Neón a las Alegorías al inicio de los años noventa, como una forma de iluminación escenográfica. Renato Lage comenzó en el mundo del carnaval en el año de 1978, como auxiliar de barracón y jefe de Alegorías, del entonces carnavalesco

Fernando Pamplona, desarrollando los bocetos de las fantasías y Alegorías para este, llamando la atención de los medios y del público en general, por el exquisito buen gusto.

La Era de Paulo Barros:

Paulo Roberto Barros Braga nació en la Ciudad de Nilópolis (Estado do Rio de Janeiro), el 14 de mayo de 1962. Es un famoso carnalesco brasilero, que innovó en el carnaval carioca, haciendo desfiles diferentes desde su aparición en la escuela de samba Unidos de Tijuca con su primer gran trabajo del A.D.N.

Paulo Roberto Barros Braga estudió arquitectura y trabajó como comisario a bordo de VARIG⁶ durante catorce años.

Es a partir de su llegada al grupo especial de las escuelas de samba en el año dos mil cuatro, que las Alegorías o Carros Vivos (humanos) se plasmarían como un sello particular en la vida de este artista y mudarían el concepto del desfile de carnaval como hasta ese momento era conocido. Es aquí donde comienza a escribirse una nueva historia del carnaval carioca.



Imagen 19.4 Carro Alegórico “ADN”, en Unidos de Tijuca 2004

Mendes, Silvio (2010)
Recuperado
<https://viveraciencia.wordpress.com/2010/02/15/samb/er>

⁶ Era la Aerolínea más grande de Brasil. Quiebra en el 2006 y fue adquirida por la actual GOL en el 2007.

A manera de Conclusión:

Hasta aquí en este capítulo estuvimos refiriéndonos, en una primera parte, a las características de los Carros Alegóricos o simplemente Alegorías como parte del diseño escenográfico del desfile en el carnaval de Rio de Janeiro, definiéndolas como las grandes escenografías móviles.

En una segunda parte hablamos de las Fantasías como los elementos de transformación y caracterización de los Personajes Alegóricos del carnaval carioca. Analizamos sus características en el diseño así como la clasificación de las mismas.

Se detallaron también las diferentes etapas en la producción de las Alegorías y de las Fantasías, partiendo desde el diseño hasta su materialización y puesta en escena.

Para finalizar contamos tres momentos en la historia del Diseño Escénico en el carnaval carioca, nombrando aquellas particularidades que hacen a las estéticas de tres de los más grandes referentes: Joãzinho Trinta con sus Alegorías Barrocas, Renato Lage y la incorporación de tecnología LED y Paulo Barros con la novedad de las Alegorías Vivas.

En los siguientes capítulos nos adentraremos directamente al estudio en particular de la propuesta en el diseño escenográfico de Paulo Barros. Analizaremos su participación en el Carnaval de Rio de Janeiro como creativo, con la inclusión de formas no tradicionales en su propuesta del diseño escénico, con una gran capacidad de creación, gestión, realización y un gran poder de innovación.

CAPITULO V

Paulo Barros: Aproximación a una nueva Estética

Carnavalesca

Una Nueva Mirada de Paulo Barros al Carnaval Carioca.

“Aún amo lo que hago. Soy la misma persona perseverante y comprometida con el trabajo. Mi equipo y yo también, porque nadie hace nada solo. Tengo un equipo cohesionado y sé lo que quiero decir.”.

Paulo Barros, 2013.

En este capítulo describiremos y analizaremos las principales características que presenta el diseño escenográfico realizado por Paulo Barros y los nuevos aportes que produjo al Carnaval de Rio de Janeiro. Este creativo generó un cambio significativo al concepto artístico de los desfiles, otorgándole un sello particular con un gran poder de innovación y creatividad, convirtiéndolo en un revolucionario del carnaval.

Como principales objetivos, se intentará buscar características comunes del diseño escénico que se repitan en la mayoría de los Carros Alegóricos creados por Barros a lo largo de estos once años como Carnavalesco. Se describirán características de algunos de sus carros alegóricos que más impactaron en el diseño propuesto por este artista. Al final se buscará proponer un modelo de análisis para las creaciones escenográficas de él para acercarnos a una posible estética carnavalesca.

El amor por el carnaval que Paulo Barros posee comenzó desde pequeño. Asistía por la televisión todos los desfiles. Sus padres lo disfrazaban y lo llevaban a los baile de carnaval. Teniendo él quince años de edad, en el año mil novecientos setenta y ocho, Farid un ex-presidente de la escuela de samba Beija Flor y muy amigo de su tío Edson Braga y de su padre, lo invita a participar de un desfile de carnaval por primera vez., En esas épocas los talleres de Beija Flor quedaban muy cerca de la casa de Barros en Nilopolis, su ciudad natal. Fué así que cuando se acercaban los días del desfile,

Farid invitaba al tío y a otros amigos de él a ayudar en los preparativos del carnaval de la escuela. De esta manera, desde adolescente, comenzó a familiarizarse con las actividades propias de la realización del desfile.

Hacia los finales de la década de los ochenta llega a la escuela Beija Flor y Junto al carnavalesco Joãozinho Trinta, aprende desde muy cerca, como era la forma de construir un desfile en una escuela de samba. La idea era principalmente nutrirse con todo aquello que tenía que ver con la construcción y armado de las Alegorías, cortando, pegando cosas, etc. Comenzó también a diseñar Fantasías, aprender el proceso de ejecución de una pieza, armar sombreros, colocar plumas, etc. Es así como Trinta pasa a ser un referente muy importante y una gran fuente de enseñanza e inspiración en la vida personal y profesional de Barros.

“Yo no tenía una función definida. Hacía de todo y estaba aca para aprender viendo a João trabajar. Él tenía explosiones de creatividad que obligaban a cambiar todo de una hora para otra. Aprendí a confiar en esas visiones. Mis dudas sobre João, pasaron a ser mis verdades. Hoy yo entiendo exactamente como funcionaba su cabeza”. (Barros, 2013)

Paulo Barros comienza su participación oficial en el carnaval de Rio de Janeiro, durante el año de mil novecientos noventa y tres en la escuela de samba Vizinha Faladeira de la Serie B con el enredo "Un niño", y se desempeña como diseñador de vestuarios. Al año siguiente debutó como carnavalesco, en la misma agremiación, con el enredo "Soy rey, soy reina, en la corte de Vizinha", consagrando a la escuela como vice-campeona de la Serie. En esa misma escuela se quedaría hasta el año mil novecientos noventa y cinco.

La forma de trabajo en grupos en cuanto a los procesos de organización y administración Paulo Barros ya lo traía de la época en que ejercía como comisario a bordo durante los 17 años que trabajó en la empresa aérea Varig, hasta su salida en el año de mil novecientos noventa y seis. En cada viaje se contaba con equipos de hasta catorce personas que trabajaban en forma coordinada y hoy en día el carnaval es eso:

“Un equipo de trescientas personas en un engranaje que tiene que funcionar”. (Barros, 2013)

Durante tres años desde mil novecientos noventa y nueve hasta el año dos mil uno, se desarrolla como carnavalesco en Arranco, una Escuela de Samba del Grupo de Acceso. Fué allí que para la realización de las Alegorías y las fantasías usa material de reciclado que obtenía de la basura que Mangueira y de Grande Rio, dos Escuelas del Grupo Especial, descartaba al finalizar sus respectivos desfiles.

En el año dos mil cuatro, llega al grupo Especial con la Agremiación Unidos de Tijuca, y se desempeña como carnavalesco de la misma. Ese año obtiene el vicecampeonato con el enredo "El sueño de la creación y la creación del sueño: el arte de la ciencia en el tiempo de lo imposible".

Es allí donde causó una gran sensación con el quinto carro alegórico denominado oficialmente como “Creación de la Vida”, conocido y popularizado por el público en general como ADN. En el mismo año Paulo tuvo una pequeña participación en Estácio de Sá en donde junto con otros carnavalescos logra ganar su primer título con la reedición del enredo ¿Quién es usted? por el Grupo de Acesso A.

En su primer año en la Escuela Viradouro, en el dos mil ocho, llevó a toda la Batería encima de un carro alegórico, y también causó polémica con la Alegoría del Holocausto.

Para el año dos mil nueve, compartió la dirección y el diseño con Paulo Menezes el desfile de la Escuela Renacer de Jacarepaguá, donde sorprendió con un espectáculo que hablaba sobre el transporte, llevando a la misma al segundo puesto del grupo a acceso. Ese mismo año en Vila Isabel junto a Alex de Souza mostró la historia del Teatro Municipal de Río de Janeiro, siendo aclamada la escuela como una de las favoritas para el título, sin embargo terminó en cuarto lugar.

En el dos mil diez, volvió a ser carnavalesco de Unidos de Tijuca, escuela que lo habría consagrado como uno de los mas creativos carnavalescos de Brasil, y por segunda vez vuelve a ser carnavalesco de la escuela Renacer de Jacarepagua del Grupo A. Ese año termina conquistando su primer título en el grupo especial de Rio de Janeiro con un desfile brillante e inolvidable con el enredo “Es Secreto”. En ella se quedaría durante los próximos cuatro años.

La Creación de un Sueño

El ADN significó uno de los momentos más importantes del trabajo del carnavalesco en una escuela de samba. A partir de entonces se consagraría como una nueva figura en el mundo del carnaval carioca, pues habría de otorgarle un sello personal hasta nuestros días. Era una alegoría conformada por una pirámide de hierro, en la que se posicionaban ciento veintisiete componentes, con cuerpos pintados de azul que realizaban la misma coreografía con que el carro, en referencia a la secuencia de los genes de una molécula del ADN, recibía movimiento y vida.



Imagen 1.5. Alegoría “ADN”, Unidos de Tijuca 2004

Recuperado de <http://taisantosconsultoria.blogspot.com.ar/2012/02/no-momento-so-da-ele.html>

El gobernador de la ciudad de Rio de Janeiro en ese momento, Cesar Maia (2004 citado por Barros, 2013), expresó:

“... fue lo mejor del carnaval. Emocionó al público con bailarines que formaban una pirámide humana, todos pintados de azul de la cabeza hasta los pies, vestidos solo con sungas los hombres y bombachas las mujeres. La Escuela Unidos de Tijuca dio un show de creatividad en la avenida con la dramatización de sus componentes, que comenzaron a ensayar desde noviembre y a partir de diciembre en el mismo carro. Nada de plumas y paillette⁷, fueron las alegoría humanas desarrolladas por Paulo Barros”.

En el barracón⁸, los trabajadores llamaban “el monstruo de hierro” a la Alegoría, pues la veían con cierta desconfianza. Pero en la Avenida el carro de ADN se transformó en una guirnalda en la concepción plástica de los desfiles, que extrapoló el carnaval y pasó a influenciar lo que hoy es visto en la Sapucaí⁹.

Edson Ferreira Soares (2014), un componente que participó como personaje en el ADN, comentaba al respecto en una entrevista realizada para esta tesis:

“Durante el año dos mil cuatro, Tijuca¹⁰ era una escuela pequeña, en relación a otras escuelas. Fui invitado por un amigo para desfilas y me ubicaron en el Carro del ADN. Era una Alegoría con un trabajo bastante artesanal. Fue una innovación e intentaban, con mucho riesgo, un Carro Alegórico básicamente con personas, algo que hasta ese momento nunca se había hecho. Esta Alegoría salía de la tendencia de las otras escuelas que seguían más preocupados con la estética y Paulo Barros más interesado en la manifestación de las personas. Hasta hoy el ADN es considerado la gran representación de un Carro Alegórico que tiene personas.”

Rápidamente la crítica bautizó a este tipo de carros alegóricos como *Alegorías Humanas*. Su creador Paulo Barros prefiere usar el concepto de “clúster” o, para ser más elegante el de “assemblage”, término en francés que significa montaje. También aparece como el arte de reunir objetos diversos para contar historias. El término fue incorporado a las artes en 1953, acuñado por el pintor y grabador francés Jean Dubuffet (1901-

⁷ El Paillette es un tipo de tejido adornado con lentejuelas o pequeñas piezas brillantes que van cosidas sobre él, y que le dan una textura y un brillo diferente.

⁸ Espacio a manera de galpón que se encuentra en la Ciudad del Samba en donde se realizan la Alegorías y las Fantasías.

⁹ Nombre de la Avenida que cruza a lo largo del Sambódromo.

¹⁰ Es la denominación que los seguidores en general llaman a la Escuela de Unidos de Tijuca.

1985) para hacer referencia a trabajos que, según él, "van más allá de simples collages". El principio que orienta la lectura del assemblages es la "estética de la acumulación": todo y cualquier tipo de material puede ser incorporado a la obra de arte.

“Es como pegar los objetos unos sobre otros y es preciso encontrar soluciones descubriendo como encajar las piezas o substituyendo los materiales. Este es el concepto que hasta hoy sigue siendo mi gran referente y fuente de inspiración”, comenta Paulo Barros (2013). Esta particularidad, que es el sello característico como marca registrada de este artista, lo ampliaremos y profundizaremos en el siguiente capítulo.

Desde ese momento, Paulo Barros propuso una nueva estética de hacer carnaval con un diseño escenográfico muy personal. Consiguió imponer un nuevo estilo, que fue aceptado por el público y la crítica en general. Con un desfile de gran impacto visual y con muchos pasajes de gran creatividad e ingenio, logró en corto de tiempo hacer visible a una escuela como es la de Unidos de Tijuca, que a pesar de ser muy tradicional en Rio de Janeiro y con una gran presencia de su comunidad, no figuraba entre las favoritas del carnaval carioca. De esta manera pudo rescatar la autoestima de toda la agremiación al otorgarle tres campeonatos en los últimos años.

La aparición de este artista representó la gran novedad; un sello, una marca registrada, un estilo que se consagró en el Sambódromo, con una propuesta diferente siempre buscando sorprender a los espectadores y jurados sin medir en esfuerzos y creatividad. Su aspecto de innovación artística en los desfiles, apuntó a una nueva forma de pensar y hacer carnaval con soluciones creativas, originales y con poco dinero.

Por tratarse de una narrativa que cuenta una historia y registra un hecho, los temas de los enredos son muy variados. Según la clasificación de Farías (2007) podemos distinguir muchos estilos, entre los que se destacan, los siguientes tipos de enredo:

- ✓ *histórico*, que representan temas comprometidos con la historia oficial de Brasil o sobre algún hecho histórico recuperado en las investigaciones del carnavalesco.

- ✓ *literario*, narra sobre los grandes escritores de la literatura brasilera y sus obras.
- ✓ *folklórico*, relata sobre las expresiones y manifestaciones de la cultura popular de Brasil.
- ✓ *de homenaje a personalidades o conocidos también como biográfico*, expone sobre la vida de una persona famosa que se destaca o destacó en la sociedad brasilera.
- ✓ *geográfico*, representan lugares, barrios, ciudades, regiones, puntos turísticos de Brasil y del resto del mundo, así como también otros países.
- ✓ *metalingüístico*, cuentan sobre el propio carnaval y de sus elementos constituyentes: su historia, sus personajes más destacados, sus desfiles, etc.
- ✓ *de compromiso o crítica social*, son denominados también enredos ciudadanos. Tienen la función de enunciar conflictos sociales actuales. Son considerados políticamente correctos, de crítica y de preocupación con el bienestar de la sociedad y cuestiones que hacen a acontecimientos y problemas del pueblo brasilero.
- ✓ *sobre objetos*, son los que exponen a la historia y los usos de un determinado objeto, así como su importancia para la humanidad.
- ✓ *deportivos*, hacen referencias a homenajes de equipos de fútbol o alusión a otras manifestaciones deportivas.
- ✓ *de temática infantil*, retrata el universo de los niños, sus héroes, personajes de los cuentos, juegos, etc. Todo lo que se relacione al mundo infantil.
- ✓ *de temática afro-brasilera*, representa y exalta la cultura de la raza negra. Es una de las temáticas preferidas del Carnaval de Río, ya que retoma los orígenes de esta raza precursora del Samba y del propio carnaval brasilero.
- ✓ *abstracto o conceptual*.

El tipo de enredo que Paulo Barros busca desarrollar en la mayoría de los casos, corresponde al último de los tipos mencionados, el abstracto o conceptual. En este estilo de enredo el tema a tratar es bastante amplio y se trabaja bajo la forma de un concepto genérico, cuya abstracción extrapola varios significados.

Antes de la aparición de Paulo Barros en los desfiles de las escuelas del grupo especial, los primeros puestos en las puntuaciones de los jurados, eran llevados por las escuelas de samba que realizaban un diseño de carnaval en forma Barroca y tradicional.

En varias entrevistas él hizo muchas críticas a los criterios utilizados por algunos jueces y se lo interrogó sobre la conveniencia de “mudanzas estéticas” en el carnaval, afirmando que su resultado pondría en riesgo transformaciones en el lenguaje carnavalesco. Planteó también que los resultados de las puntuaciones de esos jueces, al fin de cuentas no premiarían la innovación y la diferencia.

Durante los primeros años de desfiles, Barros fue muy criticado por ello. Al mismo tiempo el destacó siempre la importancia del elemento sonoro como componente fundamental de la alegría carnavalesca. Decía que el carnaval estaba tornándose chato, aburrido. Con su aparición él intentaba colocar un nuevo lenguaje, e independientemente del estilo que sea, traer de vuelta la alegría a los desfiles de carnaval.

Algunos carnavalescos de esa época criticaron duramente el uso de la teatralización en las alegorías, a lo que el artista respondía que esto era aprobado ampliamente por el público. Las duras críticas que sufrió su estética por aquellos años, se debía al hecho que nadie había utilizado ese recurso teatral antes.

Es a partir del desfile del dos mil cuatro, que se comienza a discutir en el mundo carnavalesco con posiciones antagónicas, de una nueva estética y el surgimiento y consolidación posterior de un estilo innovador de Paulo Barros. En palabras del mismo Paulo Barros (2013): *“yo siempre digo que me considero un transformador de los desfiles carnavalescos por haber introducido una nueva fórmula al espectáculo”*.

En el año dos mil diez y de vuelta a Unidos de Tijuca, escuela con la que estrenó su ingreso como carnavalesco en el grupo especial, Paulo Barros logra conquistar el campeonato. Es en ese año que vuelve con su marca registrada, *las alegorías vivas* y los carros conceptos, sumados a la osadía, creatividad y originalidad. Adepto a materiales inusitados, pinturas y coreografías, siempre en busca de novedades nuevas que puedan llamar la atención de los espectadores.

Paulo Barros es conocido en el ambiente del carnaval como el diseñador vanguardista con tendencia innovadora y experimental en su arte, que toca en las estructuras tradicionales de los desfiles. Barros se define como un diseñador que hace arte para el pueblo.

Definir una Estética Carnavalesca

Paulo Barros propone una nueva estética carnavalesca, con una identidad propia.

Para Pavis (2008), la Estética o la Poética Teatral formula las leyes de composición y de funcionamiento del texto y del escenario. Más específicamente la Estética Descriptiva o estructural describe las formas teatrales y las clasifica según distintos criterios.

La estética teatral es la rama de filosofía que estudia específicamente las manifestaciones teatrales desde el punto de vista de lo sensorial, lo sensible, lo que percibimos a partir de lo que vemos, de lo que escuchamos (la música, la palabra), pero en el caso del teatro, también de lo que “leemos”.

En las últimas décadas, la estética teatral ha retomado su espacio como rama de la filosofía que genera análisis, crítica y pensamiento en torno a las poéticas, propuestas y nuevas construcciones teatrales. La teoría estética, consecuentemente, ha ofrecido un contexto amplio de discusión donde se posicionaron paradigmas orientados a categorizar y definir los mecanismos tanto innovadores como clásicos.

Por esta razón, los debates resultantes pretendían establecer si las diferentes propuestas se oponen a lo moderno, a lo clásico, a lo dramático, o a lo posdramático. En otras palabras, estas discusiones entre marcos teóricos divergentes e innovadores, posibilitó tanto a espectadores como críticos, una forma también innovadora de disfrutar las obras teatrales. En ese sentido la estética teatral nos da un piso a partir del cual generar una discusión en torno al teatro de hoy y de ayer. Estos mismos mecanismos de análisis se pueden aplicar al desfile de carnaval, ya que, desde el principio, nuestro

planteo hablamos del hecho carnavalesco en Rio de Janeiro y específicamente del que se desarrolla dentro del Sambódromo, como un espectáculo de índole puramente teatral en la actualidad, con sus particularidades que fueron descritos en los primeros capítulos.

A lo largo de estos once años como carnavalesco en escuelas de samba del grupo especial, se pueden analizar ciertas características en todos los desfiles con una propuesta personal de su creador, y cómo en su conjunto pueden formar parte de una misma tendencia, es decir de una *estética específica*. Es así como podemos observar ciertos patrones que se repiten como una regularidad de constantes en los desfiles producidos por Paulo Barros, que nos permitirían acercarnos a una nueva estética carnavalesca con procedimientos propios.

**Desfiles llevados a cabo por Paulo Barros en las Escuelas del Grupo
Especial de Rio de Janeiro entre los años del 2004 hasta el 2014**

Año	Escuela	Colocación	Enredo
2004	U. de Tijuca	Vice-Campeona	El sueño de la creación y la creación de un sueño: El arte de la ciencia en el tiempo de lo imposible.
2005	U. de Tijuca	Vice-Campeona	Entró por un lado y salió por el otro... ¡Quien quiera que invente otro!
2006	U. de Tijuca	6º lugar	Oigo todo lo que veo. Voy viendo todo lo que oigo.
2007	Viradouro	5º lugar	Viradouro cambia el juego.
2008	Viradouro	7º lugar	¡Se me ponen los pelos de punta!
2009	Vila Isabel	4º lugar	En este escenario de la fiesta, Vila anuncia: Teatro Municipal, la centenaria maravilla.
2010	<i>U. de Tijuca</i>	<i>Campeona</i>	<i>¡Es Secreto!</i>
2011	U. de Tijuca	Vice-Campeona	Esta noche llevaré su alma.
2012	<i>U. de Tijuca</i>	<i>Campeona</i>	<i>El día en que toda la realeza desembarcó en la avenida, para coronar al rey Luiz del Sertão¹¹.</i>
2013	U. de Tijuca	3º lugar	¡Cayó un rayo! El Dios Thor pide pasaje para entrar en la avenida y mostrar Alemania encantada.
2014	<i>U. de Tijuca</i>	<i>Campeona</i>	<i>¡Acelera, Tijuca!</i>

Adaptado de Barros, P. (2013) *Sem segredo: Estratégia, inovação e criatividade* (p. 38 y 39). Brasil: Casa da Palavra.

¹¹ Significa Desierto en Portugués y corresponde a una gran región semiárida del Nordeste del Brasil.

**Características que se repiten como regularidades en el Diseño
escénico de los Carros Alegóricos y las Fantasías de Paulo Barros
(Años 2004-2014)**

Estas son algunas de las características más frecuentes en el diseño de los Carros Alegóricos y las Fantasías de Paulo Barros

❖ *1.- Carros Alegóricos Humanos llamados también de Alegorías Vivas, con el uso de las coreografías y la teatralización en casi todos ellos:*

Las personas que desfilan en estos carros, compuestos en su gran mayoría por más de cien integrantes, forman parte de coreografías con movimientos que le dan vida gracias a cierta teatralización. Esta particularidad propia del diseño escénico, a manera de marca registrada de Paulo Barros, será ampliada con mayor grado de profundidad en el Capítulo VI.

Ejemplo:

- 127 personas en la “Creación de la Vida” (ADN) Tijuca 2004.
- 254 personas en el Carro Abre alas “Tijuca en los caminos de la Imaginación” en Tijuca 2005. En ese año el carro Abre Alas las personas ejecutaban coreografías perfectas, provocando diversos efectos visuales.
- “Resumen de la Opera”, Gramófono con un disco de vinilo y montado y desmontado por 80 componentes en tres veces, a manos de los miembros del carro, en Tijuca 2006.
- 220 componentes en “Opera de la calle” Tijuca 2006.
- Abre Alas “Dados” con 58 personas en los dados y 22 personas en las ruletas en Viradouro 2007.
- 300 personas en Carro de los “Juegos Olímpicos” en Viradouro 2007.
- 170 personas en “¿Dónde está Wally?”, Viradouro 2007.
- 157 personas en “Las Rosas no hablan” en Viradouro 2008.
- 157 personas en “Tira Abajo” en Vila Isabel 2009.

- 500 personas en “Aida” en Vila Isabel 2009.
- 208 personas en “Avatar” en Tijuca 2011.
- 130 personas en “La Montaña de los gorilas” en Tijuca 2011.
- Alrededor de 200 personas en “De barro se hace la vida” en Tijuca 2012.
- 79 personas como pájaros en “Fiesta de coronación” en Tijuca 2012.
- 170 integrantes en “El Navío Fantasma” en Tijuca 2012.



Imagen 2.5. “Avatar”, Unidos de Tijuca 2011 en Tijuca 2013

Cucurulo Fabián (2011) Recuperado de su archivo personal.



Imagen 3.5. “El Navío Fantasma”, Unidos de Tijuca 2013

Cucurulo, Fabián (2011) Recuperado de su archivo personal.

2.-) *Uso de materiales baratos o de reutilización e inusitados*, en muchos casos reciclados, poniendo de este modo más énfasis en el aspecto creativo.

- 300 mil sorbetes de gaseosa en “Viajes Extraordinarios”, Tijuca 2004.
- 14000 botellas de plástico en “Ficción Futurista”, Tijuca 2004.
- 100 mil bolas de telgopor en “Tijuca en los caminos de la Imaginación”, 2005 Tijuca.
- “Hombre de Lata” hecho integramente con ollas de aluminio, 2005 Tijuca.
- “Navío fantasma” un barco de hierro recubierto totalmente con pedazos de tela de diferentes tipos en Tijuca 2013.



Imagen 4.5. “Hombre de lata”, Unidos de Tijuca 2005

Recuperado de <http://estacaodesamba.blogspot.com.ar/2013/10/tijuca-2005.html>

3.-) Carros muy lujosos y con una terminación excepcional en los detalles.

- “Viajes extraordinarios” en Tijuca 2004.
- Abre Alas “Resumen de la ópera” en Tijuca 2006.
- “Espectáculo de ballet” (El Lago de los Cisnes) en Vila Isabel 2009.
- “El Sueño de la construcción del Teatro Municipal” en Vila Isabel 2009.
- “Castillo de Cartas” en Viradouro 2007.
- “Biblioteca de Alexandria” en Tijuca 2010.
- “La Barca de Caronte” en Tijuca 2011.
- “Mercado Popular del Nordeste” en Tijuca 2012.
- “Reino de Odín” en Tijuca 2013.
- “Curva Peligrosa” en Tijuca 2014.



Imagen 5.5. “Castillo de Cartas”, Viradouro 2007

Recuperado <http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/03/24262/>



Imagen 6.5. “La Barca de Caronte”, Unidos de Tijuca 2011

Cucurulo, Fabián (2011) Recuperado de su archivo personal.

4.-) Primacía de lo visual y de fácil lectura.

Se utilizan Grandes Carros Alegóricos en largo y altura, con lo que se busca generar un gran impacto visual. LIESA (2015), en su Manual de juzgamiento de los desfiles especifica que una Alegoría podrá llegar hasta los diez metros de altura y de largo máximo, pudiéndose ensamblar varios carros entre sí para formar uno solo. También se especifican en los mismos manuales, que se pretende que todas las Alegorías sean representaciones de fácil entendimiento visual. Paulo Barros busca que el público pueda entender y reconocer elementos del enredo, o tema a tratar por una Escola, de manera muy rápida y sencilla.

El desarrollo de todos los aspectos, que corresponden al diseño de las Alegorías es gigantesco aquí. Esto es así para que pueda ser observado y apreciado tanto por el que está en un lugar destacado del Sambódromo como por el que se encuentra en un sector con menos visibilidad.

Los Carros Alegóricos con dos caras hacia los laterales busca potenciar el impacto visual, siendo ésta una de las características más, que se resalta del artista estudiado. Es una forma de abrirse hacia las tribunas, para que pueda ser apreciado por el público con muchos mas detalles que en el frente. De esta manera no hay exclusión del espectador en el espacio, sino una participación más activa al aumentar la proximidad física.

Por ejemplo:

- “Ajedrez” de 43 metros con más de 300 ritmistas en Viradouro 2007.
- Abre Alas “Desembarque de la realeza” de 40 metros en Tijuca 2012.
- Abre Alas “Barca de Caronte”, de sesenta metros de largo con 102 personas vertidas con ropas blancas que utilizaban grandes títeres en forma de fantasmas en Tijuca 2011.

- Abre Alas “Teatro Municipal”, tres carros acoplados de 60 metros en Vila Isabel 2009.
- Abre Alas “Reino de Odín”, dos carros acoplados de 30 metros de largo en Tijuca 2013.



Imagen 7.5. “Ajedrez”, Viradouro 2007

Mocidade Lucas (2007) Recuperado de
<https://www.flogao.com.br/carnavalcarioca21/119426725>

5.-) Carro o Tripié de forma piramidal: o de formas cónica con varios pisos.

- “Creación de la vida” (ADN) en Tijuca 2004.
- “Castillo de Drácula” en Tijuca 2006.
- “Transformers” (Elemento Escenográfico) en Tijuca 2011.
- Sector trasero en el carro “De barro se hace la vida” con Muñecas de tela, en Tijuca 2012.
- “Celebración” (Chops de Cerveza) en Tijuca 2013.
- “Rebasada Loca” en Tijuca 2014.



Imagen 8.5. “Castillo de Drácula”, Unidos de Tijuca 2006

Jorge Sidnei Louro 2005

Recuperado de
https://www.flogao.com.br/sidnei_jorgejr/33155266

**Imagen 9.5. “Transformers”,
Unidos de Tijuca 2011**

Recuperado de
https://www.google.com.ar/search?rlz=1C1GIWA_enAR676AR676&biw=1164&bih=570&tbm=isch&sa=1&ei=I7qhWrn2IYG0wQTp5pjIAQ&q=tijuca+2011&oq=tijuca+2011&gs_l=psy-ab.3..0i30k1j0i5i30k1.12728.12728.0.13211.1.1.0.0.0.19.19.1.1.0...0...1c.1.64.psy-ab..0.1.19....0.H934Q2Z7sd8#imgrc=3gnwYFGgrqjQYM:



6.-) Referencias a grandes films de Hollywood o series conocidas. Escenas de películas con efectos especiales, con el uso de un lenguaje lúdico, con tendencia a lo infantil.

Uso de efectos especiales visuales, sonoros y motorizados. Alegorías cinematográficas hollywoodiense.

- “Energía” con 65 componentes caracterizados de Frankenstein en Tijuca 2004.
- “El Planeta de los Simios” en Tijuca 2005.
- “ET” en Tijuca 2006.
- “Pintball”, nave recordando la guerra de las galaxias y a sus personajes, en Viradouro 2007.
- “Haciendo la cabeza”. Este carro hizo referencia al fil El joven manos de tijeras, en Viradouro 2008.
- “Harry Potter” en Tijuca 2011
- “Indiana Jones” en Tijuca 2011.
- “Tiburón” (Elemento Escenográfico) en Tijuca 2011.



**Imagen
10.5.
“ET”,
Unidos
de Tijuca
2006**

Raymondht Junior (2006) Recuperado de
<http://blogdoraymondh.blogspot.com.ar/2011/06/blog-post.html>



Imagen 11.5. “Harry Potter”, Unidos de Tijuca 2011

Cucurulo, Fabián (2011) Recuperado de su archivo personal

7.-) Carros con pisos, de forma casi cúbica a manera de un gran caserón.

- “¿Dónde está Wally?” en Viradouro 2007.
- “Haciendo la cabeza” en Viradouro 2008.
- “Tira Abajo” Primer sector del carro Abre Alas “Teatro Municipal” con tres pisos y 20 cuartos diferentes, en Vila Isabel 2009.
- “Biblioteca de Alexandria” en Tijuca 2010.
- “Mercado Popular del Nordeste” en Tijuca 2012.
- “Boxes de competidores” en Tijuca 2014.



Imagen 12.5. “Tira Abajo”, Vila Isabel 2009

Selusava Pothographer (2009) Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/selusava/3332975555>



Imagen 13.5. “Mercado Popular del Nordeste”, Unidos de Tijuca 2012

Recuperado de <http://www.guiadaboa.com.br/253-desfile-da-unidos-da-tijuca-2017/details.html>

8.-) *Uso de un elemento en grandes cantidades como parte de la ornamentación o decoración del Carro Alegórico. Usar el elemento para hablar del mismo elemento:*

- “La máquina del tiempo” con 1200 relojes en Tijuca 2004.
- “OZ” (Tripie del hombre de lata) con 15000 cacerolas y utensillos de cocina en general, de 9 metros de altura en Tijuca 2005.
- “Discoteca” con 3000 discos de vinilo en la base y revestido en las paredes con 700 capas de discos, en Tijuca 2006.
- “Mamá yo quiero” (Tripie) con 3000 chupetes en Tijuca 2006.
- “Opera de la calle” con 120 mil CD decoran la base en Tijuca 2006.
- “Los juegos Olímpicos” con más de 100 pelotas de diferentes deportes en Viradouro 2007.
- “Castillo de Cartas” revestido totalmente con más de 170000 naipes originales en Viradouro 2007.
- “Nacimiento” con 6000 muñecos bebotes de plástico en Viradouro 2008.
- “Los Jardines suspendidos de Babilonia” con 5000 plantas naturales en Tijuca 2010.
- “Mercado popular del nordeste” con centenas de piezas originales, frutas frescas compradas en el mismo mercado que se estaba representando en Tijuca 2012.
- “Boxes de los competidores” con más de 200 cascos de piloto en Tijuca 2014.
- “Llegada” con más 100 Ruedas de autos en Tijuca 2014.

Imagen 14.5.

“Nacimiento”, Viradouro 2008

Recuperdo de
<http://www.galeriadosamba.com.br/galeria/desfile-2008-da-viradouro/0206/1/>



Imagen 15.5.

**“Los Jardines
suspendidos de
Babilonia”, Unidos de
Tijuca 2010**

Barbosa, Clemir (2010)
Recuperado de su archivo
personal

Imagen 16.5.

**“Boxes de los competidores”, Unidos
de Tijuca 2014**

Recuperado de
<https://mundiesfere1000tur.wordpress.com/2014/03/06/carnaval-rio-2014-unidos-da-tijuca-es-campeon-y-gana-el-estandarte-de-oro-con-mucha-samba-al-pie/>



9.-) Carros controvertidos, que generan polémica.



Imagen 17.5.

“Holocausto” con esculturas de cuerpos apilados en un campo de concentración.

Este carro fue prohibido y en su lugar se cubrió con un paño blanco llamándose “Libertad de expresión” en Viradouro 2008.

Recuperado de <https://eldefectobarroco.wordpress.com/2008/02/03/carnaval-y-holocausto-o-por-que-la-fiesta-no-debe-ser-politica/>



Imagen 18.5. “El Banquete” mesa con comidas y cucarachas que subían a devorarla, en Viradouro 2008.

Recuperado de <http://figurinandocompatricia.blogspot.com.ar/2008/02/carnaval-2008-maquagem-viradouro-de.html>

10.-) Uso de personajes semidesnudos o desnudos en sus carros:

Otro elemento de importancia aparece con los desnudos. Hay una revalorización del desnudo, una mirada erótica del cuerpo. Una afirmación del cuerpo a partir del deleite de la exhibición como una celebración (Richard Schecher, 1988 citado en Trastoy y Zayas de Lima 2006).

De la Revista se toman las ideas del cuerpo exhibido, pero también tematizado. La alternancia de números musicales y coreografiados; el brillo de las piedras, los coloridos ornamentos de plumas que tienden a realzar la belleza de los cuerpos, tanto femeninos como masculinos, glorificando una semidesnudez y en otra desnudez, que se exhibe sin pudor a los espectadores. En muchos casos estos cuerpos están pintados a manera de un body painting.

Por ejemplo:

- “Creación de la Vida” (ADN) 127 componentes encima de él, en Tijuca 2004.
- “Purgatorio” (150 componentes) en Tijuca 2005.
- “Kamasutra” en Viradouro 2008.
- “Piezas del Teatro” (más de 100 personas) en Vila Isabel 2009.
- “Celebración” (cerveza) con 60 tulipas (una persona por tulipa) en Tijuca 2013.

Imagen 19.5.

**“Kamasutra”, Viradouro
2008**

Tubino Fabio (2008) Recuperado
de
http://fabiotubino.blogspot.com.ar/2008_02_13_archive.html

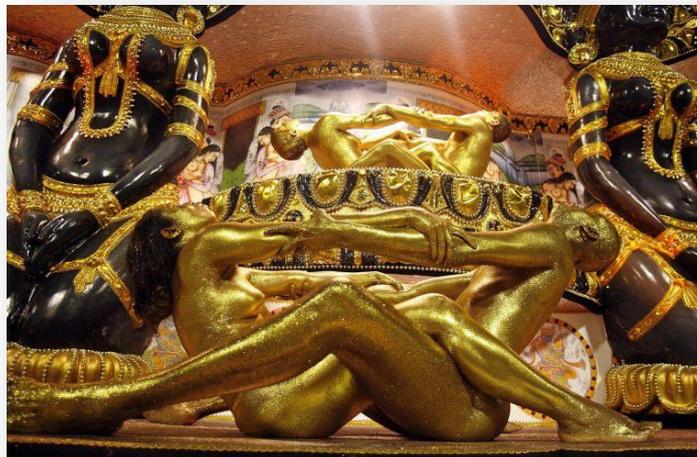




Imagen 20.5. “Celebración” Unidos de Tijuca 2013

Pereira, Marco Antonio (2013) Recuperado de su archivo personal.

11.-) Carros con personas que suben y bajan de las alegorías en movimiento, realizando coreografías en una secuencia de tiempo:

- “Ajedrez” con 300 personas en Viradouro 2007.
- “Juegos Olímpicos” con 300 personas en Viradouro 2007.
- “I Ching” con 138 chicas en Viradouro 2007.
- “El Banquete” donde los componente vestían un vestuario de cucarachas donde subían y bajaban de la mesa para devorar la comida en Viradouro 2008.
- “Espectáculos de la Ópera” (Aida) con 400 personas en Vila Isabel 2009.
- “Salón Asirius” con 120 personas en Vila Isabel 2009.
- “Desembarque Real”, Tijuca 2012



Imagen 22.5. “Desembarque Real” en Unidos de Tijuca 2012

Recuperado de <http://www.onthegroundtravel.com/adventures/unidos-da-tijuca-wins-2012-rio-carnival-photos>

12.-) Uso de objetos reales como esculturas a manera de instalación.

- “Castillo de Drácula” con 50 cajones mortuorios en Tijuca 2005.
- “ET” con 24 bicicletas en Tijuca 2006
- “Autos Negros” 21 autos negros en Tijuca 2006.
- “Haciendo la cabeza” con más de 40 secadores de pelo de pie en Viradouro 2008.
- “Misa del vaquero” con 16 carritos en forma de caballo con personas encima característicos de los juegos mecánicos llamados danza loca. Tijuca 2012.



Imagen 23.5. “Haciendo la cabeza”, Viradouro 2008

Tubino Fabio (2008) Recuperado de
http://fabiotubino.blogspot.com.ar/2008_02_13_archive.html

13.-) Carros con una estructura en forma de rampa o base plana que se mueve:

- “Frío” con una rampa a manera de pista de esquí con 26 toneladas de hielo en Viradouro 2008.
- “En el silencio de la noche” (superhéroes) en Tijuca 2010.
- “Harry Potter” en Tijuca 2011.
- “Playmobil” Tobogán de agua que caen a una pileta Tijuca.2013.



**Imagen
24.5.
“Frío”,
Viradouro
2008**

Recuperado de
http://4.bp.blogspot.com/_q7gAJm5rgEs/R6if0Ot5ncI/AAAAAAAAAQo/u2a_3WKgZx8/s1600-h/eski+viradouro.jpg



**Imagen 25.5.
“Playmobil”,
Unidos de
Tijuca 2013**

Recuperado <http://vivendocarnavais.blogspot.com.ar/2013/03/desfile-unidos-da-tijuca-2013.html>

14.-) Uso de objetos por parte de los desfilantes-actores a manera de utilería menor o elementos escénicos, que van a formar parte de las coreografías y por ende de la escenografía.

- “Tijuca en los Caminos de la Imaginación” con 500 porras blancas y negras; 254 sombrillas y unas 500 banderitas azules y amarillas en Tijuca 2005.
- “Resumen de la Ópera”. Los integrantes que eran ochenta tenían en su poder unas láminas con estilos musicales, fotografías de cantantes brasileños y el sello de la escuela, que iban intercambiando en una secuencia previamente ensayada, en Vila Isabel 2009
- “Espectáculo de Ballet” (El Lago de los Cisnes). En un principio en la alegoría se veían bailarinas de danza clásica bailando sobre una estructura con desniveles y en otro momento las mismas bailarinas suben unas estructuras planas cubiertas de plumas que en su conjunto forman el cuerpo de un cisne. En ese momento también sube una estructura con el cuello y la cabeza del animal. Esto se arma y desarma varias veces durante el desfile. Vila Isabel, 2009.
- “Su mirada voy evitar”. A primera vista la alegoría, no parece tener significado o imagen definida, pero en un momento se transforma. Se transforma en el pavo con el uso de unos paraguas y unas placas pintadas, en Tijuca 2010. (Ver Imagen 27.5.)



Imagen 26.5. “Su mirada voy evitar”, Unidos de Tijuca 2010

Freire Beatriz y Antan Léo (2010) Recuperado de
<http://www.carnavalize.com/2017/06/do-setor-1-apoteose-e-segredo-unidos-da.html>

15.-) Carros Alegóricos con riesgo. Los desfilantes actores por algún motivo están expuestos a sufrir un daño, tener un resultado negativo o a atreverse a realizar algo sabiendo que puede existir algún tipo de peligro.

- “Frío”, una pista de esquí con 26 toneladas de hielo triturado y esquiadores profesionales sobre ella en Viradouro 2008.
- “Exorcista” con 28 personas crucificadas boca para abajo en Viradouro 2008.
- “En el silencio de la noche” (superhéroes) en Tijuca 2010.
- “Harry Potter” en Tijuca 2011.
- “De barro se hace la vida” en Tijuca 2012.
- “Misa de vaquero” en Tijuca 2012.
- “Playmobil” Con un tobogán de 30 metros de largo y 8 metros de altura, en donde los 30 integrantes se tiran a una piletta en pleno desfile, en Tijuca 2013.



Imagen 27.5.

“Exorcista”,

Viradouro 2008

Recuperado de

<http://historiaemprojetos.blogspot.com.ar/2008/02/polmica-da-viradouro.html>

<http://historiaemprojetos.blogspot.com.ar/2008/02/polmica-da-viradouro.html>

Imagen 28.5.

“De barro se hace la vida”,

Tijuca 2012

Marengo Daniel (2012)

Recuperado de

<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/6640-unidos-da-tijuca#foto-127754>

<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/6640-unidos-da-tijuca#foto-127754>



16.-) Carros Alegóricos que pueden estar armados con diversos objetos en forma de una gran pista rectangular, a manera de un gran escenario, con varios cambios de escenas en un tiempo cíclico:

- “Discoteca”. Los componentes caracterizados de distintas figuras de la música, realizan coreografías (Elvis Presley, Michael Jackson y Toni Tornado) en Tijuca 2006.
- “I Ching”. La alegoría se transforma en un escenario en donde las bailarinas se posicionan para crear la fabulosa

ilusión de ser una única diosa con múltiples brazos y formar una máscara china. En cada lateral, hay una torre, típicas pagodas orientales, de donde salen dragones chinos en Viradouro 2007.

- “Juegos Olímpico”. La alegoría, concebida como un espacio polideportivo, se transforma en cuadra, piscina, pista. Un lugar multidimensional, donde los artistas realizan diversos deportes (Vóley, Fútbol, Esgrima, Básquet y Nado Sincronizado, etc.) en Viradouro 2007.
- “Espectáculos de Ópera” (Aída) 400 personas con cuatro cambios de escena con más de 100 personas por escena (momias, navegadores, esclavos egipcios y escarabajos) en Vila Isabel 2009.
- “Fiesta Junina”. Los integrantes bailan danzas típicas del Nordeste y las parejas entran y salen, en Tijuca 2012.



Imagen 29.5.
“Espectáculos de
Ópera” (Aída), Vila
Isabel 2009

Escarabajos

Selusava Photographer (2009)

Recuperado de

<https://www.flickr.com/photos/selusava/3310325828>

Esclavos

Selusava Photographer (2009)

Recuperado de

[https://ar.pinterest.com/pin/3351](https://ar.pinterest.com/pin/335166397240900837/)

[66397240900837/](https://ar.pinterest.com/pin/335166397240900837/)



Navegadores

Recuperado de

[https://www.youtu](https://www.youtube.com/watch?v=y5o59cRtQgc)

[be.com/watch?v=y](https://www.youtube.com/watch?v=y5o59cRtQgc)

17.-) Carros Alegóricos que se montan en la avenida durante el desfile en tiempo real. Los componentes con su propio cuerpo o con aderezos arman la Alegoría.

- “La construcción de un sueño, el Teatro Municipal”. Los componentes arman la fachada de la entrada del Teatro Municipal con partes que cada uno lleva entre sus manos, en Vila Isabel 2009.

- “Espectáculo de Ballet” (El Lago de los Cisnes). Cada integrante (del total de los 80), posee una parte del cisne que en la hora se ensambla y forma el cuerpo total del animal, en Vila Isabel 2009.
- “Su mirada voy evitar”. A primera vista la alegoría, no parece tener significado o imagen definida, pero en un momento se transforma. Se transforma en el pavo con el uso de unos paraguas y unas placas pintadas, en Tijuca 2010.



Imagen 30.5.
“Espectáculo
de Ballet”

(El Lago de los Cisnes), Vila Isabel 2009

Vacile Damián (2013) Recuperadas de <https://www.rfi.ro/social-61604-ncepe-carnavalul-de-la-rio>

18.-) Alas Dinámicas con el uso de Elementos Escenográficos:

La escenografía es parte de la puesta en escena e involucra a los actores y crea el ambiente donde el encuentro entre actores y público va a acontecer. Puede entenderse a los elementos escenográficos como aquellos construidos o elegidos directamente en función de la escena y que permiten la transformación del espacio real en el espacio ficcional, por parte de las acciones de los actores. La acción del tiempo-espacio asistido por parte del público se convierten en dramático, vincular el mundo físico con el mundo imaginario de la creación, que se materializa también a través de la forma los actores posicionan antes de la escena y llevar a cabo sus acciones.

El papel que cumplen estos Elementos Escenográficos dentro del desfile, según Calmet (2003), son:

- 1) Situar el lugar y momento en el cual se desarrolla la acción.
- 2) Ofrecer a los actores los elementos necesarios para facilitar su influencia en el público.
- 3) Colocar al público en un estado de receptividad y en las mejores condiciones a la comprensión del mensaje que se quiere comunicar.

Los Elementos Escenográficos son aquellos elementos visuales que conforman una escenificación, sean corpóreos (decorado, accesorios), la iluminación o la caracterización de los personajes (vestuario, maquillaje, peluquería); ya sea la escenificación destinada a representación en vivo (teatro, danza), cinematográfica, audiovisual, expositiva o destinada a otros acontecimientos. Estos componen el mundo creado en un montaje. Son fundamentales para la comunicación entre los actores y la imaginación de los espectadores, haciéndolos acompañar y crear vínculos emocionales con los acontecimientos.

La creación de la escenografía en el espacio vacío de un escenario es un proceso de transformación; los elementos son propuestos de acuerdo con las alteraciones sugeridas por los movimientos de los actores en la escena. Esos mismos desplazamientos también van a alterar el espacio y otorgarle significado; el uso define al lugar.

Las transformaciones del espacio surgen no solamente en el proceso de creación de una escenografía, sino también ocurren durante la representación a la vista del público, cuando los actores construyen una función para un determinado espacio, otorgándole un nuevo significado a ese elemento.

La imaginación del público no trabaja sola. La acción hace que el tiempo-espacio asistido por el público, tanto el concreto, como físico y el imaginado, se torne dramático, uniendo el mundo físico al mundo imaginario de la creación. Una escenografía se completa, por lo tanto, con la acción en el tiempo de la pieza teatral. Los elementos escenográficos, por lo tanto, más del hecho de ser colocados para ser vistos, se materializa también por medio de la forma con que los actores se posicionan en la escena ejerciendo sus acciones.

- Ala 7: Un regalo de los griegos. “Caballo de Troya”: El Elemento Escenográfico es el Caballo de Troya. Tijuca 2010.
- Ala 17: El secreto de la Cosa Nostra. “Packard 1930”: El Elemento Escenográfico está representado por ese tipo de auto característico de los mafiosos. En la ficción o en la vida real, esos criminosos se meten en cualquier tipo de negocio ilícito y se infiltran en las esferas del poder. Tijuca 2010.
- Ala 4: Transformers. “Transformers”: La escultura representa un gigantesco robot del filme. Alrededor de la base del elemento escenográfico, están los integrantes del ejército de esas inusitadas máquinas que tienen el poder de transformarse. Tijuca 2011.
- Ala 8: Hook. La vuelta del capitán Garfio. “Cocodrilo Tic-Tac”: El Elemento Escenográfico está representado por la escultura de un gran cocodrilo con una boca grande bien abierta y los dientes afilados. Encima de él, la figura del Capitán Garfio representado por un destaque, simulando que el animal se lo quiere comer. Tijuca 2011.

- Ala 10: Priscila, la reina del desierto. “Ómnibus Priscila”: El Elemento Escenográfico es un ómnibus real que representa e célebre ómnibus que lleva las divertidas *drag queens* en su viaje por el desierto australiano. Tijuca 2011.
- Ala 17: El nombre de la Rosa. “Hoguera de la Inquisición”: El elemento escenográfico muestra una hoguera donde muchos juzgados heréticos fueron quemados vivos por las cortes de la Inquisición. Tijuca 2011.
- Ala 22: Tiburón. “Cuidado, él te va a agarrar!”: El Elemento Escenográfico muestra un local en la costa del mar y el peligro inminente del próximo nadador comido por el tiburón. Tijuca 2011.
- Ala 14: Padre Cícero. “Me guía en la Fe”: El Elemento Escenográfico representa la figura del Padre Cícero guiando la comitiva real por la caatinga. Tijuca 2012.
- Ala 27 “Selva Negra”: Los componentes fantaseados de cereza, llevan cada uno una porción de torta que arman y desarman en la avenida durante el desfile. Tijuca 2013.
- Ala 21 “Fuscón Negro” Los integrantes cada uno con partes del auto que montan y desmontan durante el desfile. Tijuca 2013.
- Ala 15: Meteoro. El elemento escenográfico representa el “Mach 5”, un auto de tecnología avanzada, dirigido por el joven piloto del dibujo animado *Meteoro*. Tijuca 2014.
- Ala 24: Remador. “Rema, Rema, Remador”: En el elemento escenográfico, los remadores repiten el movimiento cadenciado y fuerte que hace que el barco se deslice velozmente sobre el agua. Tijuca 2014.

Imagen 31.5.

“Caballo de Troya”,

Unidos de Tijuca 2010

Recuperado de
<http://www.pedromigao.com.br/urodetolo/2014/04/sambodromo-em-30-atos-tijuca-revela-segredos-e-finalmente-vai-alem/>



Imagen 32.5.

“Selva Negra”,

Unidos de Tijuca 2013

Rosenblatt Vincent (2013)

Recuperado de
<https://vincentrosenblatt.photoshelter.com/image/I0000mb1eBZ.fpcQ>



Imagen 33.5.

“Rema, Rema, Remador”,

Unidos de Tijuca 2014

Harris Emma (2014) Recuperado de
<http://darkroom.baltimoresun.com/2014/03/march-4-daily-brief-mardi-gras-battle-of-the-oranges-and-ready-to-wear-fashions/topshots-brazil-carnival-rio-parade-unidos-da-tijuca/>



19.-) Destakes en las Alegorías referidos a personajes relacionados con el enredo:

Estas fantasías poseen un acabamiento espectacular y remiten con claridad al personaje representado. Sus indumentarias son confeccionadas en relación con las características del vestuario del personaje representado, con un acabamiento excepcional, sin tantas plumas y con fantasías miméticas

- Albert Einstein en “La Máquina del Tiempo”, en Tijuca 2004.
- Drácula en el “Castillo de Drácula”, en Tijuca 2005.
- Fredy Mercuri en “Discoteca”, en Tijuca 2006.
- Darth Vader en “Pintbal”, en Viradouro 2007.
- Cucaracha en “El banquete”, en Viradouro 2008.
- Águila Real en “La construcción de un sueño: el edificio del Teatro Municipal de Rio de Janeiro”, en Vila Isabel 2009.
- Alejandro el grande en “Un jardín en secreto”, en Tijuca 2010.
- El tesoro perdido en “Indiana Jones”, en Tijuca 2011.
- Luiz Gonzaga en “Fiesta de coronación”, en Tijuca 2012.
- Duende Loco en “Bosque Encantado”, en Tijuca 2013.
- Ayrton Senna en “Podio”, en Tijuca 2014.



Imagen 34.5. “La Máquina del Tiempo”, Tijuca 2004

Recuperado de
<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2016/perdeu-titulo-ganhou-historia-18454713>

Imagen 35.5.



“Podio, Tijuca 2014

Recuperado de

https://www.google.com.ar/search?rlz=1C1GIWA_enAR676AR676&biw=1164&bih=525&tbm=isch&sa=1&ei=86ChWqCdI8OE5wLtxImgCA&q=tijuca+2014&oq=tijuca+2014&gs_l=ps

y-

ab.3..0i5i30k1j0i24k1.18307950.18307950.0.18308536.1.1.0.0.0.0.66.66.1.1.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.1.65....0.O2ZCdFnevN4#imgrc=JXRlcvY

O83BpeM:

20.-) Maestros de Sala y Porta Banderas caracterizados como personajes que hacen al tema del enredo.

En un desfile las Escuelas suelen presentar hasta tres parejas de Maestro Sala y Porta Banderas, siendo el único que se puntúa como requisito la primera, que va delante de todo antes o después del carro Abre Alas. Muchas de estas están fabricadas con materiales de uso no habitual. Estos personajes que representan potencian o refuerzan las ideas del carro alegórico que antecede a ellos. Según el Manual de Juez del desfile de LIESA 2014.

- Segunda Pareja que representan “Sherlock Holmes y ADN” en Tijuca 2004. La investigación Policial es representada en el vestuario del Maestro de sala por el ícono Sherlock Holmes y la Porta-Bandera representando las moléculas del ADN.
- Primera Pareja que representan “Don Quijote y los molinos de viento” en Tijuca 2005. Él representa a Don Quijote de la

Mancha y ella el molino de viento que gira y conduce el estandarte de la escuela.

- Segunda Pareja que representan “Los Simios” en Tijuca 2005. Ambos representan la evolución y humanización de los simios que se apropian de las manifestaciones culturales del hombre.
- Primera Pareja que representan “Mozart y el Cd” en Tijuca 2006. Representan el encuentro de Mozart que buscó la popularización de su obra con la tecnología que torna posible su difusión a millares de personas.
- Primera Pareja que representan “Preparación del juego: Gire la Ruleta” en Viradouro 2007. El Maestro de Sala es el crupiê, y ella representa a la ruleta que gira.
- Segunda Pareja que representan “Juego de la Vejez” en Viradouro 2007. Caracterizados de viejitos.
- Segunda Pareja que representan “Las Cabezas van a rodar” en Viradouro 2008. La Porta Bandera es el verdugo, que exhibe orgullosamente su víctima guillotizada que es el Maestro de Sala.
- Primera Pareja “Belle Époque” en Vila Isabel 2009. Ellos traen una fantasía que remite al espíritu de la *Belle Époque*. El traje femenino representa una lámpara estilo Art

Nouveau. Por su parte la fantasía de él representa un traje masculino típico de la época.

- Segunda Pareja “Los Náufragos” en Tijuca 2010. Él como pirata de los mares y ella representando los cascos de embarcaciones naufragadas y olvidadas.
- Segunda Pareja “Más allá de la muerte” en Tijuca 2011. Imhotep, un sacerdote del antiguo Egipto, es embalsamado vivo por enamorarse de la concubina del Faraón.
- Primera Pareja “Esculturas de Vitalino” en Tijuca 2012. Los trajes representan los muñecos de barro, un arte característico del ceramista Maestro Vitalino (1909-1963).
- Segunda Pareja “Divino sabor” en Tijuca 2013. El vestuario de ambos están inspirados en barras de chocolate.



Imagen 36.5. Primera Pareja “Esculturas de Vitalino” en Tijuca 2012

Recuperado de
<https://www.google.com.ar/search?biw=1164&bih=570&tbm=isch&sa=1&ei=WbahWp-UMoG2wASa7bigCA&q=+tijuca+2012&oq=+tijuca+2012&gs>



Imagen 37.5.
Primera Pareja
“Belle Époque” en
Vila Isabel 2009

Recuperado de
http://liesa.globo.com/2009/por/21AoVivo/AoVivo2009/vila/fotos/IMG_06.jpg

21.-) Batería con integrantes caracterizados de personajes con vestuarios leves y cómodos, que les permites a los ritmistas ejecutar los instrumentos con total comodidad. El tocado generalmente es de tamaño considerable pero liviano, buscando llamar más la atención:

Por ejemplo:

- Tijuca 2004 “Científico”. Representando la imagen de un cientista, con un cerebro de grandes proporciones, es el modelo del vestuario de la Batería de la Escuela.
- Tijuca 2005 “Aventurero de la Ilusión”. Representa a Don Quijote de la Mancha que simboliza la capacidad de conquistar los sueños venciendo la realidad de un mundo en desencanto.
- Tijuca 2006 “Mozart”. Con trajes de época utilizados en los bailes de los salones de la corte, los componentes venían caracterizados de Mozart.
- Viradouro 2007 “Ajedrez: Ejércitos de la emoción”. Los ritmistas estaban caracterizados de fichas de ajedrez blancas y negras.

- Viradouro 2008 “Huracán de la Copa”. El vestuario nos remite al del equipo de la selección mexicana de fútbol de los años setenta.
- Vila Isabel “Indio de Frac”. La fantasía es un homenaje a uno de los mayores compositores brasileños, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), conocido con sobrenombre de Indio de Frac, célebre por utilizar instrumentos indígenas en conciertos de ópera.
- Tijuca 2010 “El Secreto de la Cosa Nostra”. Los ritmistas caracterizados con trajes típicos de la mafia italiana.
- Tijuca 2011 “Acomodadores de cine”. El vestuario recuerda la figura de los antiguos acomodadores de cine. Él nos indicaba el lugar para aquellas personas que llegaban después que las luces se apagaban.
- Tijuca 2012 “Volante”. Representa una tropa de soldados regionales del nordeste brasileño.
- Tijuca 2013 “Los Músicos de Bremen”. En la historia de los músicos de Bremen, de los hermanos Grimm, que se hizo famoso en Brasil, cuatro animales (burro, perro, gato y Gallo) huyen de los malos tratos de sus propietarios y deciden montar un conjunto musical.
- Tijuca 2014 “Mecánicos”. Con trajes típicos de los mecánicos que se encuentran en las carreras automovilísticas de Fórmula 1.

Imagen 38.5.



“El Secreto de la Cosa Nostra”, Unidos de Tijuca 2010

Freire Beatriz y Antan Léo (2010) Recuperado de <http://www.carnavalize.com/2017/06/dosetor-1-apoteose-e-segredo-unidos-da.html>



Imagen 39.5.

**“Acomodadores de cine”,
Unidos de Tijuca 2011**

Recuperado de
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GRES_Unidos_da_Tijuca_2011_bateria.jpg

Imagen 40.5.

**“Volante”, Unidos de Tijuca
2012**

Recuperado de
<http://morganalanussy.blogspot.com.ar/2012/02/carnaval-unidos-da-tijuca-e-grande.html>



**Imagen 41.5. “Los Músicos
de Bremen”, Unidos de
Tijuca 2013**

Teixeira Marco Antonio (2013)
Recuerado de
<https://carnaval.uol.com.br/2013/album/2013/02/11/veja-o-desfile-da-unidos-da-tijuca-no-rio.htm#fotoNav=2>



22.-) Uso de figuras escultóricas, mayores y/o menores en grandes cantidades como parte de la decoración u ornamentación de la Alegoría:

- “Purgatorio” en Tijuca 2005.
- “ET” con 50 figuras recordando al personaje del film en Tijuca 2006.
- “I Ching” con 15 esculturas de Buda en Viradouro 2007.
- “Biblioteca de Alejandría” con 14 esculturas mayores griegas en Tijuca 2010.
- “Harry Potter” con más de 60 esculturas de Lechuzas llevando cartas entre sus picos en Tijuca 2011.
- “Mercado Popular del Nordeste” con 20 esculturas menores que representan las figuras de barro realizadas por el Maestro Vitalino en Tijuca 2012.
- “Playmobil” con 120 figuras que representan los populares muñecos de plástico de playmobil de fibra de vidrio en Tijuca 2013.
- “El Bosque Encantado” con alrededor de 20 Gnomos en Tijuca 2013.
- “Curva peligrosa” con alrededor de 60 esculturas menores de guepardos en el frente de la Alegoría en Tijuca 2014.
- “Podio” con más de 100 esculturas de premios de Fórmula I en Tijuca 2014.
- “Autos Locos” con 15 esculturas menores del perro Patán, compañero de Pierre Nodoyuna en Tijuca 2014.



Imagen 42.5. “Biblioteca de Alejandría”, Unidos de Tijuca, 2010

Recuperado de <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/10/conheca-e-ouca-os-sambas-enredo-do-grupo-especial-do-carnaval-do-rio.html>



Imagen 43.5. “Playmobil”, Unidos de Tijuca 2013

Recuperado de <http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/05/sambodromo-em-30-atos-2013-a-vitoria-do-samba-enredo/>



Imagen 44.5. “Autos Locos”, Unidos de Tijuca 2014

Recuperado de <http://liesa.globo.com/>

A modo de Conclusión:

Hemos tratado de pensar en una Estética Carnavalesca que defina las características del diseño escénico de Paulo Barros. Para ello en un comienzo nos referimos a la Estética o la Poética Teatral, retomando las palabras de Pavis (2008), como aquella que formula las leyes de composición y de funcionamiento del texto dramático y del escenario de las manifestaciones teatrales desde el punto de vista de lo sensorial, lo sensible, lo que percibimos a partir de lo que vemos, de lo que escuchamos (la música, la palabra), pero en el caso del teatro, también de lo que “leemos”.

Hasta aquí pudimos observar como la historia del carnaval fue transformada por la llegada de Paulo Barros al escenario carioca. Los grandes Carros Alegóricos que Joãozinho Trinta había ideado hacia la década de los setenta, en donde las plumas y el brillo eran los representantes mas importantes como una forma de ostentación y lujo, dan paso a una nueva estructura de carros alegóricos en donde el aspecto visual viene mas de la mano de las formas y los colores que del brillo. Es de esta manera que cambian así los paradigmas conocidos del diseño escénico de los desfiles del carnaval de Río de Janeiro.

Barros profundiza en sus ideas de diseño la cultura pop, revalorizando lo mejor de las propuestas de los otros carnavalescos. De trinta la idea de las gigantescas alegorías, de Renato Lage el uso de la tecnología pero todo esto con un nuevo concepto, Carros Alegóricos mas abstractos, en casi todos ellos, con un centenar de personas haciendo parte de la fachada de ella, ayudando a formar gran parte de la Alegoría: “Un baile de disfraces en un salón móvil” (Barros, 2013).

Los seres humanos se vuelven esculturas gestuales en todas sus Alegorías. Se disuelve el concepto de acción en beneficio de un acontecimiento en continua metamorfosis, el espacio de la acción emerge como un paisaje de distintos estados de luz, de objetos y figuras apareciendo y desapareciendo en un paisaje en continua transformación (Wilson citado por Lehmann, 2013).

Es así como a partir de Paulo Barros las Alegorías Vivas ganan un nuevo espacio en los desfiles del carnaval, siendo copiadas hasta hoy por otros carnavalescos.

Se ha realizado un trabajo exhaustivo de recopilación de datos y en cada caso se colocaron ejemplos de varios de los desfiles, así como también se han incorporado algunas imágenes que apoyan visualmente lo ejemplificado. A lo largo de todo el desarrollo del capítulo se han observado aquellas regularidades que aparecen en la mayoría de los trabajos realizados por Paulo Barros. Estas regularidades aparecen como constantes repitiéndose a lo largo de estos once años de desfile en su participación como Carnavalesco de Escuelas de Samba del grupo Especial. Estas características se observan fundamentalmente tanto en la concepción, así como también en el diseño de los Carros Alegóricos y las Fantasías.

- ✓ Carros Alegóricos Humanos o Vivos, con el uso de coreografías y la teatralización en todos ellos o en casi su mayoría.
- ✓ Uso de materiales baratos, inusitados y de reutilización de otros descartables.
- ✓ Terminaciones con un gran acabamiento de detalles otorgándoles un aspecto lujoso.
- ✓ Primacía de lo visual y de fácil lectura.
- ✓ Alegorías en forma piramidal.
- ✓ Referencias a filmes de Hollywood.
- ✓ Carros Alegóricos de forma cúbica a manera de un gran caserón.
- ✓ Uso de personajes alegóricos semidesnudos.

- ✓ Personajes alegóricos que suben y bajan de las Alegorías en movimiento en una secuencia de tiempo.

- ✓ Uso de objetos reales como esculturas a manera de instalación.
- ✓ Carros con una estructura a manera de rampa, en la cual personajes alegóricos se desplazan.

- ✓ Uso de un elemento en grandes cantidades como parte de la ornamentación o decoración del Carro Alegórico. Usar el elemento para hablar del mismo elemento.

- ✓ Uso de objetos por parte de los desfilantes-actores a manera de utilería menor o elementos escénicos, que van a formar parte de las coreografías y por ende de la escenografía.

- ✓ Carros Alegóricos con personajes alegóricos que a través de sus acciones manifiestan un cierto grado de riesgo. Los desfilantes actores por algún motivo están expuestos a sufrir un daño, tener un resultado negativo o a atreverse a realizar algo sabiendo que puede existir algún tipo de peligro.

- ✓ Armado de Alegorías con diversos objetos en forma de una pista rectangular, a manera de un gran escenario, con varios cambios de escenas en un tiempo cíclico.

- ✓ Los componentes con su propio cuerpo o con aderezos arman la Alegoría en la avenida durante el desfile en tiempo real.

- ✓ Alas Dinámicas con el uso de Elementos Escenográficos.
- ✓ Maestros de Sala y Porta Banderas caracterizados como personajes Alegóricos que hacen al tema del enredo.
- ✓ Batería con integrantes caracterizados de personajes alegóricos con vestuarios leves y cómodos, que les permites a los ritmistas ejecutar los instrumentos con total comodidad. El tocado generalmente es de tamaño considerable pero liviano, buscando llamar más la atención.
- ✓ Uso de figuras escultóricas, mayores y/o menores en grandes cantidades como parte de la decoración u ornamentación de la Alegoría.

En este sentido el trabajo de Diseño Escénico planteado por Barros coincide con Robert Wilson al insistir en que el texto (Enredo), tiene imágenes para ser imaginadas, que él puede lograr hacer las imágenes vistas.

Toma personajes, objetos y situaciones que no tienen nada en común, ni siquiera unan historia y los hace unirse para crear poesía en el espacio carnavalesco.

Para Wilson (citado por Lehmann, 2013), el texto no es más que música para las obras. Para él al igual que para Paulo Barros el montaje teatral, en nuestro caso el mismo Desfile de Carnaval, no debe tener como eje principal la ideología sino la yuxtaposición de las imágenes.

En ese sentido afirma Barros (2013), que el teatro no es algo que se comprenda, es algo que se tiene que experimentar. Lo necesario es darle estímulos a la audiencia para que sea quien mezcle y sienta, es decir, lo importante no es el cómo se hagan las cosas, si no lo que ellas hagan sentir al espectador.

CAPITULO VI

Paulo Barros en el carnaval de Rio de Janeiro: Estilo, Sello autoral e Individualidad Artística.

Las Alegorías Humanas

Los Carros Alegóricos Humanos, llamados también de Alegorías Vivas constituyen la característica que define el estilo del diseño escénico de Paulo Barros. No existen Alegorías en la concepción de Paulo Barros sin figurinistas, sin la persona que sea parte integrante, para poder pasar el contenido del enredo. El diseño escénico que propone el carnavalesco, quien oficia como director de carnaval de la escuela de samba se completa con el enredo, que es la propuesta del tema en palabras, transformado en lenguaje plástico y visual a través de las fantasías, los aderezos y los carros alegóricos

Como ya habíamos explicado en el Capítulo IV, una Alegoría es una representación visual capaz de contar o transmitir conocimientos y que ofrece conexión directa con los hechos de la trama. En un desfile tradicional las personas que desfilan en la parte superior de una Alegoría se consideran “composición”¹². En una Alegoría Viva las personas que desfilan en ella son la representación alegórica del acto o sector del enredo. Si el Carro Alegórico del ADN del desfile de Unidos de Tijuca del año 2004 hubiera entrado a la avenida sin “Desfilantes-Actores”, hubiese desfilado solo un conglomerado de hierro, una estructura metálica sin ningún significado que pudiese ser relacionado con la historia que en ese momento el enredo quería representar. En ese caso, la Escuela de Samba hubiera sido penalizada por la falta de un Carro Alegórico.

“En el año dos mil cuatro principalmente, cuando salí con el carro del ADN (alegoría de Unidos de Tijuca), las personas se reían en mi cara, hasta los empujadores tenían vergüenza del carro. Dentro del barracón nadie creía en mí y nunca dudé, tenía la certeza de lo que estaba haciendo. Las personas que miraban en la concentración murmuraban que la escola iba a descender. Después que Tijuca desfiló, pasó a ser la favorita y terminó en segundo lugar, sorprendiendo a todos. Yo

¹² Corresponde a las Fantasías más elaboradas. Estos desfilantes se limitan solo a llevar estos vestuarios.

comencé a percibir lo que estaba aconteciendo conmigo cuando terminó el desfile. abrí Al día siguiente abrí el diario y fué aquel suceso todo. Sabía lo que estaba haciendo, pero no lo que iba a causar". (Barros, 2013)

A partir de aquel momento la vida del artista ya estaba cambiando. Fotos, entrevistas, revistas y diarios, todos querían oír al más nuevo ícono del carnaval: Paulo Barros.

En las entrevistas realizadas a algunos participantes de su equipo de coreografía, todos coincidieron en afirmar que los propios desfilantes y/o componentes dejan de ser accesorios en las Alegorías de Paulo Barros para formar, con su propio cuerpo y movimiento, la Alegoría en sí. Las Alegorías sufren transformaciones a lo largo de un mismo desfile. En un determinado momento representan una idea, ya en otro cambian para otra cosa, de acuerdo a las informaciones y significados de la trama a contar.

Según el artista, una Alegoría humana presenta personas en lugar de las esculturas, muy características de una alegoría con una tendencia más barroca. Son los componentes que dan volumen y la forma de su cuerpo para crear estas esculturas en determinados momentos del desfile. Él pretende crear ilusiones visuales, que solo pueden develarse de cerca. Algunos llaman a este tipo de Alegorías como "*Carros Conceptos*".



Imagen 1.6.

“Del barro se hace la vida”, Tijuca 2012

Recuperado de
<http://brasilviagemfantastica.blogspot.com.ar/2012/02/escola-de-samba-campeado-rio-de.html>

Roberta Nogueira (2009) una de las coreógrafas principales del equipo de Barros y que trabaja con él desde el año 2003, explica en su tesis de Licenciatura, que en aquella época del año dos mil cuatro, la prensa clasificó a las Alegorías Vivas en tres tipos:

a) Las móviles: donde los bailarines bailan desde el principio hasta el final del desfile;

b) Las inmóviles o *sui generis*: donde los bailarines desfilan sin aparentes movimientos;

c) Una mezcla de los dos: cuando los bailarines desfilan pudiendo bailar o bien estando en inmovilidad.

En palabras de Paulo Barros (2013) refiriéndose al ADN, expresó: *“Los ciento veintisiete individuos componen un solo cuerpo, produciendo una pirámide humana, algo nunca visto en espectáculo de este género.”*

Como puede observarse en la clasificación antes mencionada, para Paulo Barros el desfile que él imagina y diseña, el foco o el punto de atención está puesto en los componentes, los desfilantes de la escuela que son los verdaderos artistas. Ellos no solo integran las alas sino que también le dan vida y movimiento prácticamente a casi todos los carros alegóricos de la escuela. Para él, el carnaval no puede ser obvio y repetitivo. Él pretende siempre otorgarle un nuevo lenguaje a la narrativa del desfile.

En una representación como la de una Alegoría Viva, según la concepción de Paulo Barros, todos los desfilantes-actores son como uno solo y es regla de permanencia que para sobrevivir en este ambiente, todos tengan los mismos derechos y deberes, independientemente de dónde van a danzar y actuar: en el frente, atrás, o dentro de la Alegoría. Quien no entienda esta regla de sobrevivencia, de cohesión y solidaridad, no permanece (Roberta Nogueira, 2009).

Las personas que desfilan en ellos, en casi todos los casos más de cien, hacen parte del recubrimiento del mismo Carro Alegórico. Con sus cuerpos materializan la fachada de la Alegoría. Ya habíamos adelantado en el desarrollo del capítulo IV que las

fantasías, junto con el maquillaje y el peinado son los responsables de transformar en su caracterización total a estos desfilantes-actores en *Personajes Alegóricos*.



Imagen 2.6. “Energía”, Tijuca 2004

Recuperado de <http://liesa.globo.com/>

Los Personajes Alegóricos

Los *Personajes Alegóricos* son la encarnación de elementos abstractos o cosas, que no son personas. Recordemos también que estos son personajes simbólicos, a los que se les dan las características de aquellas cosas a las que representan (Garrido Gallardo, 2009). Tienen la función primordial de traer informaciones con significados que expliquen el enredo abordado, aunque a veces esa función no quede del todo clara para el público que participa del desfile, y todavía más si se trata de temas complejos y abstractos. Separadas del desfile de una escuela de samba, no poseen un significado preciso, visto que el mismo está depositado en el conjunto de los elementos sígnicos que configura el enredo. A todo esto debemos sumarle la incorporación de coreografías con

distintos tipos de movimientos que le otorgan la característica de vida al Carro, con el agregado de la Teatralización en casi todas ellas.

Cada componente es dueño de un pequeño espacio y ejecuta sus movimientos en función de los otros, sin perder contacto con el espacio del componente más cercano, haciendo así una prolongación de su espacio-cuerpo.

"Aunque invisible, el espacio y el aire adquieren distintas texturas. Se convierten en densas o borrosas, tonificante o irrespirables. Como si las cosas recubriesen con un contenedor similar a la piel: el espacio del cuerpo es la piel que se extiende en el espacio, la piel hecha espacio. Por lo tanto la proximidad extrema de las cosas y del cuerpo" (Gil y Cáceres 2008).

Por ejemplo, la Alegoría Viva de la *Tragedia Griega* del 2009 en la Escuela Vila Isabel, ilustra bien este concepto del espacio del cuerpo. La piel de todos se prolonga más allá de sus cuerpos tomando al Carro como el de un manto. El color del Carro semejante al color de los cuerpos y del vestuario, ayudan en esta sensación de prolongamiento y de continuidad. Carro y cuerpo se funden en un único signo, una sinergia entre la estructura del Carro y de los cuerpos estatuas.



Imagen 3.6.
“Teatro
Griego”, Vila
Isabel 2009

Recuperado de
<https://www.pinterest.es/pin/47780446017261522/>

“Aparece entonces esta idea de un sistema que tiene que funcionar de forma perfecta y sincronizada. Todos ya se conocen y saben lo que esperar el uno del otro. Cada uno sabe lo que hacer y cómo hacerlo. Ahora es solo esperar que el desfile sea lo más perfecto posible, independientemente del resultado final” (Roberta Nogueira, 2009).

Como ya se ha comentado, una Alegoría es una representación de algo a través de un otro. En una Alegoría Viva esta representación se hace por seres humanos y el desafío para el carnavalesco y su grupo de coreógrafos es ser lo más minucioso posible a la realidad o idea que ella va a representar.

“Una forma de Teatro que integra la figura humana como elemento de una estructura espacial semejante a la de un paisaje” (Wilson citado por Lehman, 2013).

Cuando los “bailarines”, desfilantes-actores que actúan en ese momento como intérpretes se acomodan en las Alegorías Vivas, todos tienen la nítida consciencia de que el Carro ahora también posee cuerpo, es parte del todo. Por lo tanto todos los movimientos hechos son una extensión del Carro Alegórico y cada gesto traduce el significado del acto que la Alegoría está reproduciendo.

“Es el momento de entender cómo hacer que aquella estructura de hierro y madera se transforme en movimientos, energía, brillo, belleza, seducción y de significados para los espectadores. Es el momento de ser signo, no más cuerpo” (Barros, 2013).

En palabras de Pavis (2008), es un signo que remite al objeto denotado en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto.

Para Santaella (2005) el signo funciona como mediador entre el objeto y el efecto que él está apto a producir en una mente porque el signo, de alguna manera, representa el objeto. En esas formas, que buscan reproducir el aspecto exterior de las cosas, los elementos visuales son puestos al servicio de la vocación mimética, o sea, producir la ilusión de que la imagen figurada es igual o semejante al objeto real.



Imagen 4.6. Alegoría “Fiesta de la coronación”, Tijuca 2012

Recuperado de <http://brasilviagemfantastica.blogspot.com.ar/2012/02/escola-de-samba-campea-do-rio-de.html>

Tomando en cuenta el lenguaje corporal, según lo plantea Trastoy y Zayas de Lima (2006), el cuerpo del desfilante-actor en el Carnaval de Rio de Janeiro, adquiere o toma características de algunas modalidades escénicas:

- Del Mimo se trabaja a partir de los gestos del rostro y de las manos, que a manera de pantomima adquieren gran relevancia de manera un poco exagerada. Tomando la clasificación de Lecoq (Tomado de Trastoy y Zayas de Lima 2006), se estaría hablando de un Mimo Plástico, ya que lo que importa es la abstracción del movimiento sobre la fábula. Decroux lo considera como mimo corpóreo, que apunta más a la estilización, con marcada tendencia hacia la abstracción.



Imagen 5.6. Comisión de Frente: “”, Tijuca 2011

Recuperado de <http://www.jb.com.br/carnaval-2011/noticias/2011/03/07/unidos-da-tijuca-brinca-com-a-morte-e-convida-para-uma-grande-aventura/>

- Del Varieté toma la idea de la instantaneidad, de la fantasía antinaturalista, de la permanente metamorfosis, de la ruptura espacio temporal del deslumbramiento visual y de la sugestión de la imagen escénica.
- De la Revista toma la idea del cuerpo exhibido pero también tematizado.

Paulo Barros trabaja con personas que en su mayoría nunca actuaron ni bailaron profesionalmente y quizá también nunca tuvieron algún tipo de contacto con movimientos coreográficos. Para ello es necesario entonces una fase de entrenamiento, para “homogeneizar” esos cuerpos tan distintos entre sí, y crear una de las magias de la Alegoría Viva que es la sincronicidad. Esta sincronicidad esta dada por el hecho de que

todos los desfilantes-actores realizan la misma coreografía con la misma calidad de movimiento, y con la misma dinámica y tiempo.

Todas las características mencionadas anteriormente coinciden con la segunda de cinco categorías de expresión en que se insertan los trece sistemas semióticos o sígnicos que propone Kowzan (citado por Gomez de la Bandera, 2002), para el análisis científico de una obra teatral.

En esta categoría (expresión corporal, mímica, gesto y movimiento), son analizados los componentes kinésicos de la representación. Sería la kinesiología la disciplina utilizada para el análisis de los movimientos del cuerpo humano como sistema o medio de comunicación.

“Un modo particular de presencia corporal posdramática lo constituye la transformación del actor en un objeto, en una escultura viviente” (Lehmann, 2013).

Es sin duda la sumatoria de todo lo expuesto, lo que torna a las Alegorías Vivas en una de las creaciones más importantes del desfile de Carnaval carioca. Es así como Paulo Barros cuenta con un equipo de coreógrafos y ayudantes, que pueden entrenar a las personas que van a desfilan encima de los Carros en movimiento, compuesto por especialistas de diversos lenguajes artísticos, principalmente la danza y el teatro.

Lo que se pretende con esa “homogenización” es transformar todas las personas en un ser único. Da Matta (1983) se refiere a este fenómeno como “diversidad en la uniformidad”, como “la homogeneidad de las diferencias”, que nos remiten según el autor a varios subuniversos simbólicos de la sociedad brasilera. Por esta razón el desfile de carnaval puede ser caracterizado como polisémico.

Cada una de las personas que participan del desfile, pertenecen a universos culturales distintos, con una diversidad de cuerpos diferentes, con esquemas e imágenes corporales muy disímiles entre sí; que es necesario amalgamar en un todo, para que puedan convertirse finalmente en desfilantes-actores.

Roberta Nogueira (2009) expresa: “ cuando las personas comienzan los ensayos cada uno tiene su mundo. Son individuos diferentes con deseos iguales. Todos quieren formar parte de esa gran fiesta que es el Carnaval de Rio de Janeiro, poder

cantar, saltar, brillar como artistas durante un día. Entre todos conforman una diversidad social plural, en la que todos convergen para un fin común. Todos con ganas de conocer personas nuevas, hacer nuevas amistades o reencontrarse con amigos del año anterior. Todos con un mismo deseo: ser artista por un día. Transformar una estructura de hierro, o de madera en un escenario.



Imagen 6.6. “Navío Fantasma”, Tijuca 2013

Ammar Hassan (2013) Recuperado de
<https://www.taringa.net/posts/imagenes/16406301/Carnaval-de-Rio-de-Janeiro-Brasil-2013.html>

Como sostiene el propio Paulo Barros (2013):

“En una Alegoría Viva el cuerpo ya no es cuerpo, es arte. Entonces durante el desfile vamos a atravesar la avenida como una obra de arte para ser admirados y aplaudidos, siendo parte de un momento muy representativo y único para la cultura nacional brasilera, como lo es el Carnaval”.

La gran mayoría de las personas que desfilan en las “Escolas”, se valen del carnaval como un medio para satisfacer su deseo de ser artistas. Es parte de la naturaleza humana querer expresarse. Tener un momento de sueño de vivir lo desconocido y aprender con él. De ser atravesado por la alegría de salir de lo cotidiano y participar con otros pocos privilegiados de una manifestación de cultura del Brasil.

Los cuerpos que llegan para desfilan tienen códigos estructurados. Eso dificulta muchas veces la flexibilización de los mensajes que les serán transmitidos. ¿Cómo enseñar un movimiento? ¿Cómo trabajar los cuerpos de estas personas? Son seres humanos distintos, que vienen de lugares diferentes, cada uno con una historia particular.

A partir del momento en que la persona se despoja de sus trajes cerrados o de sus uniformes del trabajo y se cambian con ropas cortas y más frescas, los pudores de la cotidianeidad son relegados a segundo plano. Es parte de la cultura del carnaval esta libertad con el cuerpo, y es interesante percibir cómo los componentes se sienten felices en el medio de la multitud.

Expresa Paulo Barros (2013): “No queremos la imitación directa. Es casi imposible hacer cumplir la calidad del gesto de los coreógrafos de todas las personas que componen la obra. El objetivo es una unidad sí, entre todos, preservando la pluralidad de los cuerpos que están siendo entrenados”.

Tal como plantea Roberta Nogueira (2009) en su tesis:

“Ahora es el momento de poner en acción todos los sentimientos ensayados y probados en ensayos, ira, tristeza, estrés, felicidad, resiliencia. Todos estos sentimientos y sensaciones juntas serán el combustible adecuado a cada componente que es ahora un artista.

El artista que va a ver miles de personas en el mundo, aplaudir y reverenciar por su valentía, belleza y talento. Por su habilidad para bailar como rosas, como estatuas, como las células, tales como piezas de juegos y personajes infantiles, como un símbolo de resistencia, como trabajadores,

como monstruos, así como de ópera y danza y aún como cisne y del agua, en la forma de una locomotora y en la forma de un insecto.

Todos estos iconos perfectamente representados por personas que sueñan con salir del lugar común al ser humano solamente”.

Un cuerpo está presente como organismo completo de la inmanencia. En todos estos movimientos la teatralización está presente. Se teatraliza la exhibición en oposición a la modestia y al recato. En el carnaval se da la posibilidad de exhibir y de hacer teatro.

En el carnaval la representación dramática se funda en la exhibición exagerada (Da Matta, 1983). Es el cuerpo del desfilante que se mueve, revelando todas sus potencialidades reproductivas.

Es un cuerpo que se manifiesta de la forma más esencial de confusión y ambigüedades del grotesco, como nos indica Bajtin (1999), dos cuerpos se transforman en uno.

Conclusiones

Paulo Barros como diseñador escénico de carnaval ha sabido con su ingenio, osadía y creatividad, desarrollar Carros Alegóricos utilizando una infinidad de elementos, que remiten simultáneamente a muchos otros e imprevistos sentidos, más allá de tener como marco referencial explícito el tema del enredo propuesto. En este sentido y tomando las palabras de Cavalcanti, Barros se convertiría en un gran “Alegorista” que logra arrancar el objeto real de su contexto y lo resignifica en el diseño y la elaboración de una fantasía o carro alegórico:

“En las manos de un alegorista, la cosa se convierte en algo diferente, transformándose en una llave para un nuevo saber oculto” (Cavalcanti, 1994)

En manos de él, las Alegorías o Carros Alegóricos dicen una cosa y significan muchas otras en un juego libre de alusiones. Exaltan irónicamente objetos banales y comunes. Sus elementos ganan proporciones monumentales. Mezclan elementos

aparentemente diferentes, imposibles de combinar. Juegan con la ambigüedad, intrigan, sorprenden. Una vez que están listas para ser apreciadas por el público en el desfile, parecen inagotables, pero luego como cualquier obra de arte efímero, el tiempo acaba.



Imagen 7.6. “Los Jardines suspendidos de Babilonia”, Tijuca 2010

Recuperado de <http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/04/sambodromo-em-30-atos-tijuca-revela-segredos-e-finalmente-vai-alem/>

Los desfiles de las escuelas de samba se proyectan a través de la puesta en escena de los Enredos. Paulo Barros ha llevado a un grado máximo la teatralización al utilizar en los Carros Alegóricos a los desfilantes-actores encima de ellos, para interpretar escénicamente el enredo o tema propuesto para el desfile.

El elemento visual que se logra de estas Alegorías y de todos sus componentes en la elaboración, sumados a la puesta en situación de los discursos, son las marcas propias de esta teatralización (Pavis, 2008).

Para Baroja (1979), al igual que todas las formas rituales y dramáticas, el desfile expresa la conciencia profunda del Aquí y Ahora.

Paulo Barros como artista y diseñador escénico posee una gran habilidad en todos sus trabajos, para poder expresar aquello que quiere contar en los desfiles. Esta capacidad artística depende en gran medida de la comprensión, la capacidad y su habilidad para usar las técnicas visuales.

Esto solo puede ser realizado a través de la elección y de la apropiación de los recursos visuales específicos, con un planeamiento cuidadoso, una indagación intelectual y el conocimiento técnico en el diseño que posee.

Este artista le otorga en la actualidad al carnaval de Rio de Janeiro, una nueva fórmula de espectáculo, un modo personal de aglutinar, componer y utilizar técnicas que rigen ese sistema. La síntesis de esas técnicas visuales va automáticamente a formar y a personalizar un estilo artístico propio que define la estética de Paulo Barros.

Es claro que cada artista desenvuelve su *grafía* personal, su “marca registrada”. Podemos, a partir de ahí, verificar un estilo como factor de individualidad: *una forma de buscar las soluciones innovadoras frente a las formas más tradicionales de hacer un desfile de carnaval*. Esta discusión surgió con Joãozinho Trinta, en el comienzo de su carrera, en los años setenta, y hoy es enfrentada por el carnavalesco Paulo Barros.

Intentamos hasta aquí, partiendo caracterizar las variantes técnicas, caracterizar la individualidad artística del autor, identificando el estilo de todo un período en que su obra se establece, a partir de su aparición en los desfiles de las escuelas del grupo especial en el año del dos mil cuatro, y llegando al dos mil catorce.

En palabras de Paulo Barros (2013):

“Mi apuesta hoy es buscar la interacción con el público. Quiero un espectáculo donde las personas no se queden solo observando las Alegorías y las Alas pasar por la Avenida sentadas en la arquibancada o con mejor suerte en las frisas o camarotes. Quiero provocar el susto, la sorpresa, el grito, la risa, la danza, el aplauso. El desfile es para ser una fiesta, un juego de escena con la platea. Cuando el público vibra, responde, interactúa, el objetivo de mi trabajo esta cumplido”.

Conclusiones y Reflexiones finales

En nuestra investigación nos propusimos describir y analizar las principales características que presenta el diseño escenográfico realizado por Paulo Barros y los nuevos aportes que él produjo al Carnaval de Rio de Janeiro, desde su primera aparición como Director de una Escuela de Samba del Grupo Especial. en el período 2004-2014.

Hemos podido indicar que este artista alteró significativamente el concepto artístico de los desfiles carnavalescos, gracias a sus improntas de innovación y creatividad, que lo han convertido en merecedor de la designación “revolucionario del carnaval”. Me atrevo a utilizar esta denominación porque Paulo Barros fue osado desde sus comienzos. No buscó repetir estereotipos en sus desfiles ni hacer un carnaval igual a lo que proponían otros diseñadores. Buscó sorprender al público y al mismo tiempo a él mismo en cada una de sus propuestas. Resignificó y transformó las imágenes conocidas por todos en novedades, al desconstruirlas de su lugar habitual y ubicándolas en otros contextos, como una forma de romper con los padrones establecidos. Fue siempre más allá de lo conocido y esto solo puede ser posible por alguien considerado como un verdadero innovador, creativo y transformador del Carnaval Carioca.

“Desde pequeño al asistir a los desfiles, ya buscaba interpretar los enredos. Construía las Alegorías en mi cabeza. Después de un tiempo pase a acompañar todo el proceso de desenvolvimiento de una escuela de samba. Es ahí donde percibí que tenía que hacer la diferencia. Todo era muy repetitivo . El ver todo igual en los desfiles me llevó a querer buscar nuevos caminos dentro del carnaval.”

“Era preciso hacer un desfile corriendo riesgos. Proponer cambiar el concepto y la estética del carnaval es siempre muy peligroso. Yo podría llegar al cielo o al infierno.” (Barros, 2013)

A lo largo de seis capítulos hemos procurado una sistematización adecuada para exponer el con la mayor fluidez posible, las vinculaciones artísticas que promueve la obra de Paulo Barros.

En el primer capítulo “El Carnaval como Ritual. Historia del carnaval carioca”, hicimos un recorrido por los antecedentes del Carnaval que nos condujo a discutir el valor ritual que estas celebraciones populares alcanzaron en la Edad Media. También formulamos una breve reseña histórica sobre los orígenes del Carnaval en la Ciudad de Rio de Janeiro.

En el segundo capítulo “El Carnaval Carioca como espectáculo teatral”, se analizaron las características fundamentales de este evento por las cuales lo consideramos parte de una forma teatral, y, específicamente como exponente del teatro visual o del teatro de imagen. Esto es característico de muchos espectáculos teatrales contemporáneos, donde los signos que integran el espacio visual como el vestuario, la escenografía, las proyecciones y la iluminación, ganan preponderancia junto con signos sonoros o acústicos, como los gestos y la voz del actor. Fue muy interesante descubrir un hecho social como el carnaval que desde su recorrido histórico nace en las primeras fiestas conmemorativas de las colectas abundantes, que los campesinos promovían con mucha luz y color en honra de sus dioses; hasta los descomunales desfiles actuales en donde participan entre público y desfilante de más de un centenar de vidas, hasta convertirse en un Mega espectáculo teatral. Para ello nos hemos basado nuestro análisis, a la luz de diferentes dispositivos de composición teatral.

En el tercer capítulo “El Desfile del Carnaval Carioca”, hicimos un estudio pormenorizado acerca de la concepción de los elementos que aparecen en el desarrollo la organización del desfile del carnaval en Rio de Janeiro.

En el cuarto capítulo “El Diseño Escénico en el Carnaval de Rio de Janeiro”, se profundizó el estudio de los Carros Alegóricos, considerados como las grandes escenografías móviles del carnaval; y de las Fantasías, como los elementos de transformación y caracterización de los personajes dentro de los carros alegóricos. Así también se vieron las etapas en la producción de ellas desde la idea en el diseño a la materialización. Para finalizar el capítulo se mencionaron las diferentes eras en la evolución histórica de los Carros Alegóricos.

En el quinto capítulo “Paulo Barros: Aproximación a una nueva estética carnavalesca”, hemos realizado una exhaustiva recopilación de datos concernientes al

diseño escénico de Paulo Barros. Hemos observado regularidades que aparecen en la mayoría de su trabajos de los últimos once años.. Esto nos llevó a pensar en una Estética Carnavalesca que definiera y englobara todas aquellas características que se observaron fundamentalmente tanto en la concepción, como en el diseño de los Carros Alegóricos y las Fantasías.

Finalmente, en el sexto capítulo “Paulo Barros en el carnaval de Rio de Janeiro: Estilo, Sello autoral e Individualidad Artística”, se profundizó sobre el aspecto más relevante del diseño escénico del artista, los “*Carros Alegóricos Vivos*”, un sello registrado por este artista que marcó un antes y un después en el concepto de los desfiles del carnaval en Rio.

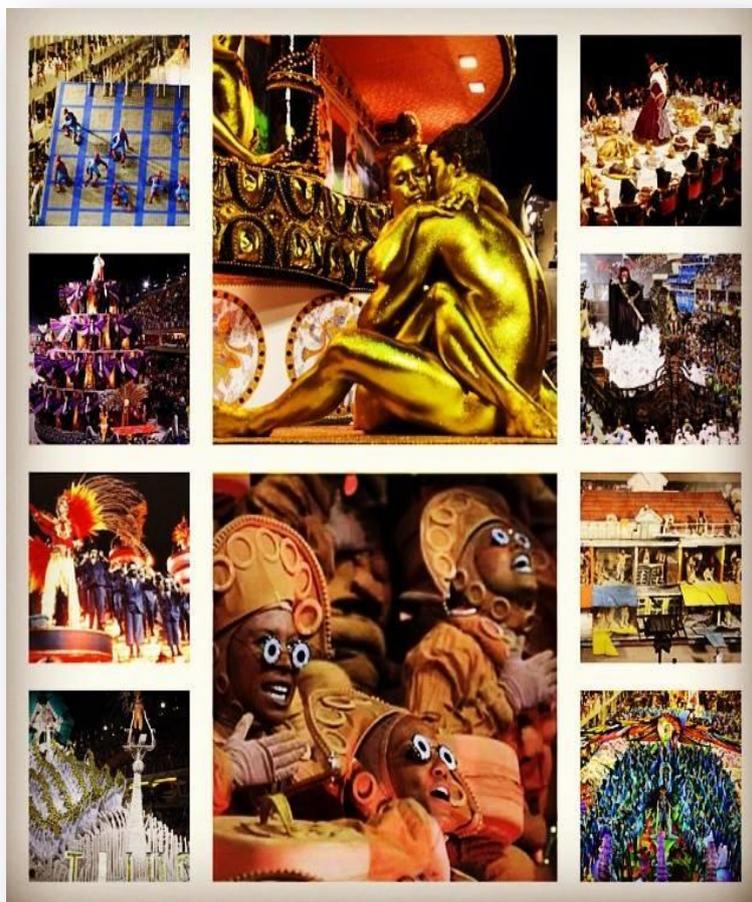
Hemos llegado a la conclusión de que la participación de Paulo Barros al Carnaval de Rio de Janeiro como creativo, favoreció la inclusión de formas no tradicionales en el diseño escenográfico, con una gran capacidad de creación, gestión, realización y una destacada capacidad de innovación por parte de este creativo. Desde su propuesta ha aumentado la espectacularidad de los desfiles carnavalescos con una gran puesta en escena, donde la masa de los signos visuales adquieren un alto grado de desarrollo teatral. Estos signos están representados principalmente por las fantasías (disfraces) y los carros alegóricos (carrozas), que conforman los elementos de la dimensión plástica más importantes de un desfile. Para Barros estas son para ser vividas, usadas, sentidas, mostradas y por otra parte miradas, apreciadas.

Uno de los aspectos más importantes que pudimos reconocer en el desarrollo de sus desfiles es el lugar de preponderancia en el cual coloca al desfilante-actor, ya que estos con sus cuerpos fantaseados junto con el maquillaje y el peinado, son los responsables de transformarse en su caracterización total en *Personajes Alegóricos*. Esto hace que no solo materialicen la fachada de la Alegoría, sino también le den vida y movimiento prácticamente a casi todos los carros alegóricos transformándose en verdaderas Alegorías Vivas, sello característico del artista Paulo Barros.

En una próxima etapa de la investigación nos gustaría ahondar mucho mas en estas formas actorales que propone Paulo Barros en sus desfiles por parte de los desfilantes-actores y que corresponden a una nueva dimensión performativa de

actuación contemporánea, difícilmente clasificable dentro de los cánones tradicionales de la teoría de las artes dramáticas. Una forma de presentar la realidad y e intervenirla a través de acciones. Los cuerpos de los desfilantes- actores interactúan en todo momento con las imágenes y los efectos visuales y sonoros producidos, haciendo confundir al espectador entre que es real y que es virtual en escena. Los actores quedan camuflados entre los dispositivos escenoplásticos. Citando a Patris Pavis, él se refiere a un “*actor de síntesis*” porque en su interpretación se integran los elementos provenientes del propio cuerpo del actor sumando todos los elementos fabricados.

En las nuevas tendencias teatrales el cuerpo del actor es un cuerpo natural y espontaneo, no remite a nada ajeno a sí mismo. Es un cuerpo – materia. Libre del texto y de la mirada de los otros; solo librado a un lenguaje basado en los signos fuera de las palabras, parafraseando a Artaud. Todo es figurativo, metafórico. El cuerpo es tomado como conductor que el espectador desea, fantasmagoriza e identifica. El cuerpo se manda a sí mismo. A partir de estas ideas comienza a constituirse la llamada antropología actoral.



Bibliografía Consultada

Libros

- ✓ Araújo, H. (2003). *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- ✓ Arenas, J. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Ántropos.
- ✓ AA.VV. (2000). *Diccionario Espasa Grand español-francés français-español*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- ✓ Barros, P. (2013). *Sem segredo: Estratégia, inovação e criatividade*. Brasil: Casa da Palavra.
- ✓ Bajtin, M. (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Revelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- ✓ Baroja, J. (1979). *El Carnaval (Análisis histórico- cultural)*. Madrid: Alianza Editorial.
- ✓ Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- ✓ Caldas, A (2011). *Minidiccionario contemporáneo da língua portuguesa*. Río de Janeiro: Esdeva Industria Gráfica.
- ✓ Calmet, H. (2003) *Escenografía: Escenotecnia, Iluminación*. Bs. As.: Ediciones de la Flor.
- ✓ Cavalcanti, M. L. (1994). *Carnaval carioca, dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.
- ✓ Cavalcanti, M. L. y Gonçalves, R. (2008) *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- ✓ Costa, H. (2001). *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Brasil: Irmãos Vitale Editora.
- ✓ Da Matta, Roberto. (1983). *Carnavais, malandros y heróis. Para uma sociología do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- ✓ De Marinis, M. (2005). *En busca de actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- ✓ Farías, J. (2007) *O Enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris Editora.

- ✓ Ferrater Mora, J. (1999) *Diccionario de Filosofía*. Pag. 93. Barcelona: Ariel Filosofía.
- ✓ Ferreira, F. (2005). *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro, Brasil: Ediouro.
- ✓ Ferreira, F. (2005). *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- ✓ Galvao, W. (2009). *Ao Som do Samba: Uma Leitura do Carnaval Carioca*. Brasil: Fundacao Perseu Abramo.
- ✓ Garrido Gallardo, M. (2009) *El lenguaje literario: vocabulario crítico*. Pag. 63 Barcelona, Editorial Síntesis.
- ✓ Gil, M. y Cáceres, J. (2008). *Cuerpos que hablan, Géneros, Identidades y Representaciones sociales*. España: Ediciones de Intervención Cultural.
- ✓ Gómez de la Bandera, María Carmen. (2002). *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: Dialéctica y formalidad de los espacios intra y extraescénicos* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/4358/1/T25681.pdf>
- ✓ Heers, J. (1988). *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- ✓ Hormigon, J. (2008). *Meyerhold: Textos Teórico.*; España: Asociación de directores de escena de España.
- ✓ Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. España: Paso de Gato y CENDEAC.
- ✓ LIESA (2014). *Manual do Julgador*. Rio de Janeiro: Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Recuperado de <http://liesa.globo.com/>
- ✓ LIESA (2004 al 2014). *Libro Abre Alas*. Rio de Janeiro: Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Recuperado de <http://liesa.globo.com/>
- ✓ LIESA (2015). *Manual do Julgamento*. Rio de Janeiro: Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Recuperado de <http://liesa.globo.com/>
- ✓ Montreal, L. y Hagggar, R. (1992). *Diccionario de términos de arte*. Pag. 44-45.

Madrid: Editorial Juventud.

- ✓ Moraes, E. (1987). *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record.
- ✓ Muir, E. (2001). *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*. Madrid, España: Editorial Complutense.
- ✓ Nogueira, R. (2009). *Alegoria viva, corpo como produtor de signo. Monografia de curso de graduación de la Licenciatura en Danza*. Facultad de Danza Angel Vianna, Rio de Janeiro.
- ✓ Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro*. Argentina: Paidós.
- ✓ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (2008). *Alegorias, esculturas de uma ópera popular*. Rio de Janeiro: Agência O Globo.
- ✓ Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- ✓ Santaella, L. (2005). *Matrizes da linguagem e pensamento*. 3ª. Ed. São Paulo: Iluminuras. FAPESP.
- ✓ Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes Escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Editorial.
- ✓ Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. España: Ediciones Cátedra.
- ✓ Valença, R. (1996). *Carnaval*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Fuentes audiovisuales

- ✓ Enredo e Samba. (2017, marzo 14). *Unidos da Tijuca 2005 –Desfile Completo*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OjTNNW9SO9M>
- ✓ Legey, A. (2008). *Carnaval 2008 Compacto do Desfile das Escolas do Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: O´Globo.
- ✓ Legey, A. (2011). *Carnaval 2011 Compacto do Desfile das Escolas do Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: O´Globo.
- ✓ Legey, A. (2014). *Carnaval 2014 Compacto do Desfile das Escolas do Samba 2014 Grupo Especial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: O´Globo.
- ✓ Tancredo, W. (2014, diciembre 11). *Carnaval Completo Unidos da Tijuca 2004*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IwIJYCHFvTU>

- ✓ Tancredo, W. (2014, diciembre 21). *Carnaval Completo - Viradouro 2007*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sE6yyVet2CA>
- ✓ Tapajós, T. (2017, noviembre 14). *Desfile Completo Unidos da Tijuca 2006 – Globo*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_G9RFcpOGSM
- ✓ Jupiter, F. (2011, noviembre 5). *Desfile Completo Carnaval 2009 - Unidos de Vila Isabel*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cKLeDos9THA>
- ✓ Jupiter, F. (2011, noviembre 18). *Desfile Completo Carnaval 2010 - Unidos da Tijuca*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac
- ✓ Jupiter, F. (2013, febrero 8). *Desfile Completo Carnaval 2012 (Com narração) Unidos da Tijuca*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9fzvTsHcD0E>
- ✓ Jupiter, F. (2013, abril 11). *Desfile Completo Carnaval 2013 (Com narração) Unidos da Tijuca*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5VGFyEejkDE>

Entrevista

- ✓ E. Ferreira Soares (comunicación personal, 18 de julio de 2014).

Artículos

- ✓ Cuchumbé Holguín, N. y Lasso Sánchez, M.: “El discurso de la ficción en la teoría de los actos de habla: un acercamiento desde John Searle” *Artículo de Reflexión en Discusiones Filosóficas*. Año 15 N° 24, enero – junio, 2014, pp. 181 – 199 Universidad de Caldas, Colombia.
- ✓ Martins, L. (Febrero del 2012). *Nos Bastidores do Barracão*. *Revista Rio, Samba y Carnaval*. Número 41, pp. 40 a 51.