

# ARQUITETANDO FOLIAS: DIÁLOGOS ENTRE ARQUITETURA E CARNAVAL

*Paulo Ricardo Lopes Batista<sup>1</sup>, Marianna Táfari Verroni<sup>2</sup>*

<sup>1</sup>Acadêmico do Curso de Arquitetura e Urbanismo, Campus Ponta Grossa/ PR, Universidade Cesumar – UNICESUMAR.  
lbpauloricardo@gmail.com

<sup>2</sup>Orientadora, Especialista, Centro de Ciências Exatas, Agrárias e Tecnológicas, UNICESUMAR. Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo. marianna.verroni@unicesumar.edu.br

## RESUMO

O carnaval e a arquitetura dialogam enquanto produtos resultantes da cultura de um povo. Para além disso, o intenso desenvolvimento do carnaval no Brasil, exigiu que esta relação se estreitasse ainda mais, chegando ao campo de atuação profissional. Ao estabelecer tal relação, o arquiteto passou a participar da concepção dos elementos alegóricos, dialogando com a plástica carnavalesca. Este trabalho tem como objetivo identificar os pontos de contato dessa relação entre arquitetura e carnaval. Para isso, a investigação foi estruturada a partir de uma revisão bibliográfica inicial, que explora a contextualização das origens e da evolução do carnaval. Posteriormente, seguiu-se para a análise formal da alegoria abre-alas da Beija-Flor de Nilópolis sob a teoria dos Princípios Ordenadores da Arquitetura, de Francis Ching. Com isso, espera-se corroborar para o enriquecimento do debate entre tais ofícios, comprovando, como nesse caso, que o intercurso dessa relação é fundamentado sob os mesmos princípios de composição formal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Beija-Flor de Nilópolis; Escolas de samba; Francis Ching; Princípios ordenadores.

## 1 INTRODUÇÃO

Com origens no Egito Antigo, o carnaval chegou até nós através dos colonizadores portugueses, que trouxeram as folias do entrudo ao Brasil. Essa festa espontânea, de intensa alegria, antecedia o período da quaresma católica. Posteriormente, com as influências europeias da corte, surgiram as Grandes Sociedades, em um prenúncio à formatação do carnaval carioca sob a estrutura das escolas de samba (GERMANO, 1999).

Em 2006, a Viradouro levou à Marques Sapucaí, onde desfilam as escolas de samba, o enredo “Arquitetando Folias”, que atrelava a arquitetura brasileira à história das folias. O enredo ressaltava que o fazer arquitetura e o fazer carnaval perpassam o mesmo caminho, ainda que o primeiro resulte concreto e o segundo seja lúdico, conjecturam influências e flertam enquanto artefatos culturais de um povo (CUNHA; MONTEIRO; MONTEIRO, 2006).

Como artefatos que são, o Carnaval e a Arquitetura passaram a dialogar a medida que os elementos alegóricos avultavam-se em tamanho, exigindo soluções sofisticadas e estabelecendo um cenário de relações de trabalho entre esses saberes. Contudo, o estado de negligência às culturas populares no Brasil, tende a relegar a concepção de um carnaval ao fazer por mera diversão momentânea. De fato, o produto carnavalesco é efêmero, mas as técnicas, os saberes e todo o aparato cultural dessa festa não são (CABRAL, 1996).

Portando, este trabalho objetiva expandir o debate acerca dessas relações de trabalho, visando, especificamente, o entendimento da concepção formal de um carnaval.

## 2 MATERIAIS E MÉTODOS

Para isso, partiu-se de uma incursão bibliográfica a fim de compreender o processo histórico de formatação estrutural e técnica do carnaval e sua respectiva relação com a arquitetura. Delimitando o entendimento da concepção formal, tomamos como objeto de estudo a volumetria da alegoria abre-alas da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis (2009). A alegoria foi estudada através da leitura de imagens que visaram a identificação dos Princípios Ordenadores da Arquitetura, sob a teoria de Francis Ching (2016). Assim,

pudemos reconhecer o emprego dos recursos compositivos formais da arquitetura na concepção de um elemento alegórico, estabelecendo os pontos de contato entre os ofícios do carnavalesco e do arquiteto durante a construção desse estudo.

### 3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

#### 3.1 AS ORIGENS DA FOLIA

Não se pode precisar com exatidão as origens do carnaval em relação à história da humanidade. Araújo (2000) estabelece uma breve linha do tempo, relacionando os principais centros de referência histórica dessa festa, que o autor classifica sob quatro lapsos: o carnaval originário (no Egito), o carnaval pagão (na Grécia e na Roma antigas), o carnaval cristão clássico (na Renascença) e o carnaval cristão pós-moderno (pós-guerras).

Araújo (2000) atribuiu os resquícios dessa festa aos primeiros cultos agrícolas egípcios, tendo em vista que o surgimento da agricultura é posterior a última glaciação da Terra, o que ocorreu por volta de 10000 a.C.. Para tal atribuição, o autor baseia-se na decifração da Pedra de Roseta – o fragmento de granito negro descoberto no Egito Ptolomaico, em 1799, que permitiu decifrar os hieróglifos contidos na pedra, revelando uma parte dessa história até então incompreendida.

Os cultos agrícolas do Egito Antigo estavam associados à fertilidade das terras pós cheia do rio Nilo. Portanto, esse primeiro indício de comemoração se dava pelo fato de que, o observar a natureza e seus ciclos de renovação, o homem se inspirava e construía suas primeiras utopias. Assim, passou a idealizar momentos de festa para comemorar, por exemplo, os males que iam embora (o inverno, etc.) e o bem que chegava (a primavera, etc.), celebrando com danças, cantos e rituais. Esse cenário místico marcaria a história e a cultura egípcia de forma definitiva, visto que essas festas foram atreladas às divindades cultuadas por esse povo, que era politeísta (ARAÚJO, 2000).

Posteriormente, na Grécia e Roma antigas, se consolidaria o carnaval pagão. Na Grécia do século VII a.C., Pisítrato oficializou o culto a Dionísio (ou Baco) – o filho do céu – instituindo as Dionísias, que eram festas estacionais cívico-religiosas. Aconteciam entre dezembro e março, celebradas em quatro versões: rurais (verão), lenéias (inverno), urbanas ou grandes (primavera), com cantos, danças, banquetes e procissões, integrando aspectos da identidade ateniense. Em Roma, ocorriam as Saturnálias, em louvor a Saturno, o deus da agricultura. A festa tinha início com os primeiros indícios do calor primaveril, simbolizando um período de libertação do corpo, que celebrava a igualdade e permitia um momentâneo cenário de desordem moral e cívica (ARAÚJO, 2000).

A partir de VI d.C., com a acesão do cristianismo, o carnaval foi oficializado pela Igreja Católica, em 590. Com o tempo, passa a absorver as influências da renascença europeia, sobretudo nas cidades de Paris, Nice, Veneza e Roma, delimitando um formato de festa mais próximo ao que conhecemos hoje. Surgem os desfiles, as máscaras, as fantasias, as alegorias, o calendário e suas datas e a própria palavra “carnaval”. Por isso, para a maioria dos autores, originaria daí o verdadeiro carnaval (ARAÚJO, 2000).

Com a pós-modernidade, no século XVIII, o carnaval cristão ganharia outras roupagens. O fim da Segunda Guerra Mundial traria novos paradigmas morais, filosóficos e estéticos, marcando o início do despertar de uma identidade própria. Esse processo se intensificaria em países com forte presença da cultura negra, como Argentina, Colômbia, Trinidad e Tobago e, especialmente, o Brasil. Aqui, o samba nasceria da influência dos ritmos africanos das mães baianas que emigraram para o Rio de Janeiro (ARAÚJO, 2000).

#### 3.2 BRASIL, O PAÍS DO CARNAVAL

As folias chegaram ao Brasil ainda no século XVIII, com a vinda dos colonizadores portugueses, que trouxeram a festa do Entrudo à colônia brasileira. Do latim “introitus”, o entrudo representava a entrada ao tempo litúrgico da quaresma católica, e era celebrado pelas famílias patriarcais em espaços privados. Os celebrantes atiravam água, perfumes, fuligem, barro, farinha, ovos, goma e lixo uns nos outros (GERMANO, 1999).

Mais tarde, o crescimento urbano do século XIX popularizaria as festas do Entrudo, que saíram do espaço privado para ganhar as ruas, fato que causou alerta às autoridades. Pensava-se na possibilidade de eventual perda de controle sobre os segmentos populares, que se aglomeravam em intensas manifestações. Assim, o Entrudo passou a ser visto como grotesto pela elite, que deixou de praticá-lo pela associação à uma imagem de decadência dessa festa, por ter se tornado uma festa do povo (GERMANO, 1999).

Ainda no final do século XIX, com a transição do cenário imperial para o republicano (1889), e as consequentes mudanças de ordem econômica, a elite urbana brasileira buscava na Europa as influências de seus hábitos e costumes. Nesse cenário, surgem o carnaval de máscaras e de salão, que era celebrado com o ritmo das polcas, valsas, xotes e mazurcas, tendo sido importado da Europa para o Brasil. Em meio a este intercâmbio cultural, a elite criaria as Sociedades Carnavalescas, com o objetivo de contrastar a estrutura organizada dessa festa à popularização do Entrudo (GERMANO, 1999).

As festas das Sociedades Carnavalescas consistiam em luxuosos desfiles de carruagens e carros alegóricos que percorriam as principais ruas da cidade, terminando em bailes de gala à fantasia em suntuosos salões decorados. Esse novo modo de brincar o carnaval conjecturava uma marcante delimitação social entre ricos e pobres. Os desfiles representavam momentos de absoluta exibição e ostentação pública, enquanto a população comum disputava lugares nas calçadas para que pudesse contemplar o esplendor daqueles que desfilavam em meio a riqueza das fantasias (GERMANO, 1999).

De acordo com Germano (1999), é a partir desse afastamento da elite que instaura-se o momento em que o carnaval passava a ser uma festa genuinamente popular no Brasil, principalmente após a abolição da escravidão (1888). Nesse período, soma-se ao Entrudo, o desfile do Zé Pereira, que era marcado pela grande desordem causada pelos desfilantes. Mascarados, ecoavam uma profusão de sons de tambores e percussões e, a época, campanhas moralistas eram empreendidas buscando a proibição dessas festas com a reivindicação de garantia da ordem social (GERMANO, 1999).

Contudo, Germano (1999) destaca que essas manifestações populares, marcadas pela espontaneidade, eram duramente reprimidas e vistas como coisa de gente indecente e não civilizada. Foi então que, no início do século XX, a fim de driblar o preconceito, os jogadores de entrudo aderem ao formato de carnaval com desfiles organizados, passando pelas principais ruas da cidade. O autor enfatiza que a elite, por sua vez, retirou seus desfiles das ruas, mantendo os bailes de salão. A participação em carnavais populares era admitida apenas quando em posição de destaque do desfile – que é quando um indivíduo desfila vestindo luxuosas fantasias, destacando-se dos demais.

Sob o novo modelo, surgem inúmeros blocos, cordões, ranchos, corsos, sociedades populares e as contemporâneas escolas de sambas, que incorporavam a cultura, os ritmos, a estética e as danças de origem africana à estrutura europeia de se fazer carnaval (GERMANO, 1999). A Deixa Falar é considerada a primeira escola de samba carioca, foi fundada em 1928, no Largo do Estácio de Sá. A partir daí, muitos blocos carnavalescos são convertidos em escolas de samba, principalmente nos morros e nos subúrbios, dando início a trajetória das grandes escolas que hoje desfilam na Marquês de Sapucaí. Nesse contexto, surge também a figura do carnavalesco (CABRAL, 1996).

### 3.3 O CARNAVALESCO, UM PROFISSIONAL GENUINAMENTE BRASILEIRO

O carnavalesco é o profissional responsável pelo desenvolvimento de um carnaval, e este tem início com a definição de um enredo, que tem a finalidade de contar uma história através de seus meios de expressão e representação: as fantasias e elementos alegóricos (BRASIL, 2011). Dessa definição, surge a letra do samba-enredo, que é a história musicada cantada durante o desfile de determinada escola de samba (CAVALCANTI, 1999).

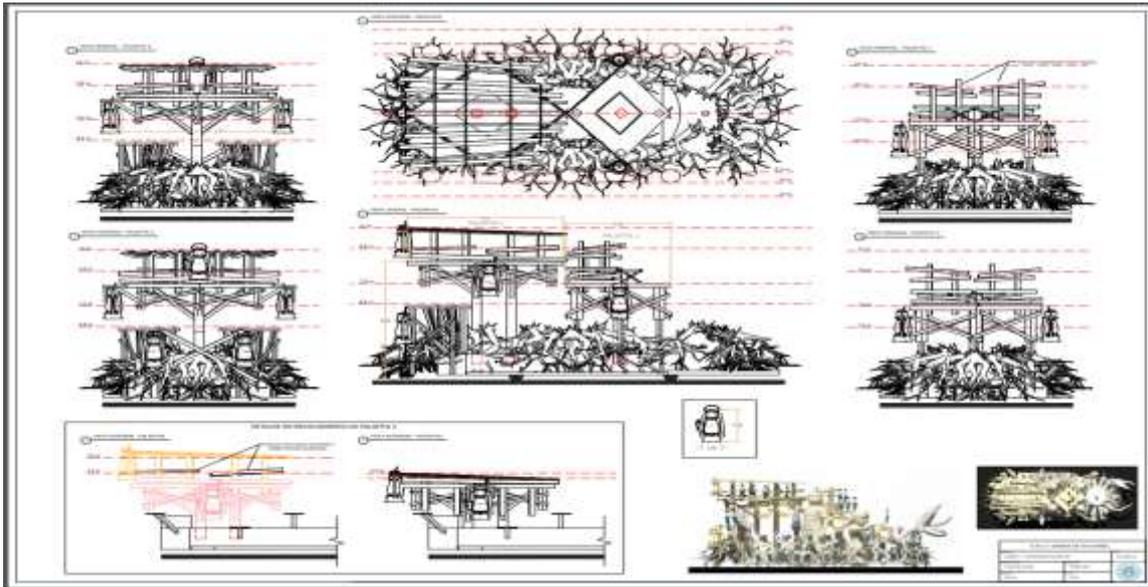
Com o desenvolvimento do enredo, o carnavalesco define o percurso da história que contará na avenida, e por meio de quais apelos o fará. O mais significativo desses apelos é, sem dúvidas, o visual, já que é por meio dele que o carnavalesco comunica ao público a mensagem que pretende transmitir, e daí decorre a importância de se pensar a plástica e a estética daquilo que se mostrará na Sapucaí (CAVALCANTI, 2006).

Permeia a atividade do carnavalesco o equilíbrio de dois mundos distintos, o acadêmico e o popular. Mas, nem sempre foi assim. O academicismo chegou ao carnaval na década de 60, com a chamada Revolução Salgueirense, porque ocorreu na escola de samba Salgueiro. Fernando Pamplona e outros ligados à Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, passaram a desempenhar a função de carnavalesco, desencadeando uma série de transformações na estrutura dos desfiles, no refinamento das técnicas e do visual e no porte dos elementos alegóricos, que se avultaram em tamanho e altura. Assim, ao longo dos anos, as alegorias ganhavam proporções cada vez mais desafiadoras, exigindo mão de obra qualificada para sua realização (CABRAL, 1996).

### 3.4 A ARQUITETURA DOS ELEMENTOS ALEGÓRICOS DO CARNAVAL CARIOCA

Desde as Grandes Sociedades, os carros alegóricos externam a escala de magnitude que os elementos carnavalescos podem alcançar enquanto concepção plástica, pelo luxo transmitido na riqueza visual ou pela capacidade de reunião de técnicas compositivas. Com o tempo, essas técnicas se aperfeiçoaram ao ponto de tornar aquilo que era artesanal, em espetáculos pensados sob o olhar de uma grande gama de profissionais, entre eles, o arquiteto (BATISTA, 2012).

Inicialmente, o croqui e a oralidade bastavam à transmissão da ideia do carnavalesco ao conceber uma alegoria. No entanto, essa ideia perpassava por questões de transposição da escala do croqui para a escala real, fator que estabelecia um entrave ao respeito das proporções desejadas para determinado elemento alegórico. Desse modo, a evolução técnica da festa exigiu que os carnavalescos buscassem soluções profissionais (Figura 1). Assim, recorreram ao auxílio de arquitetos e engenheiros trabalhando na concepção da espacialidade, das estruturas alegóricas e na representação técnica capaz de materializando a imagética espacial desejada à determinada forma (MAGALHÃES, 1997).



**Figura 1.** Projeto Arquitetônico da alegoria “Manguezais e Palafitas”, de Alex de Souza.  
**Fonte:** Vaz Produções, 2015.

### 3.5 DIÁLOGOS PLÁSTICOS ENTRE ARQUITETURA E CARNAVAL: RECORTE

Em 2009, a escola de samba Beija-Flor de Nilópolis levou à Marques de Sapucaí um enredo que contava a história do banho. O carro abre-alas da escola, intitulado “Egito Antigo, o despertar do hábito de se banhar”, exaltava a cultura egípcia (LOUZADA, 2009).

Não gratuitamente, a alegoria aludia à recorrente estética de esplendor associada ao Egito Antigo nos desfiles de Carnaval, já que essa festa serve, até os dias de hoje, como espaço de memória da identidade negra (CABRAL, 1996). Portanto, esse recorte foi estabelecido sob uma breve contextualização a respeito da importância do Egito Antigo.

#### 3.5.1 O Egito, berço negro do carnaval, da arquitetura e da intelectualidade

O Egito é um país situado no continente africano, com uma população de aproximadamente 100 milhões de pessoas (BM, 2019) que, de acordo com Oliva (2017), sofreu, historicamente, um processo de embranquecimento de suas origens e memórias a partir da visão eurocêntrica difundida mundo a fora. Em voga, o debate sobre ancestralidade, cor de pele e racismo, perpassa por essas construções sociais enraizadas na história da humanidade, sobretudo no que diz respeito à imagem de inferioridade cultural e racial atribuída à África ao longo dos anos (SHOHAT, 2004).

Muito além das origens do Carnaval como festa agrária (ARAÚJO, 2000), o Egito Antigo é, para a história da arquitetura, o grande laboratório arquitetônico. Lá, estão arraigadas as origens desse ofício contemporâneo que congrega arte e técnica como instrumento e parâmetro de trabalho. Giedion (2004), aponta a importância do repertório egípcio para a humanidade. O autor afirma que, se a humanidade foi aluna dos gregos, os gregos, por sua vez, foram alunos dos egípcios, e dessas técnicas fizeram seu repertório.

Para Pereira (2011) a arquitetura egípcia é paradoxal em sua aparente simplicidade, que não é capaz de externar seu estado de alta sofisticação. O autor reforça que, por suas características tão marcantes, advindas das inúmeras relações místicas desenvolvidas, o repertório egípcio incorreu em um profundo processo de assimilação, produzindo um contexto de essência arquitetônica que se tornou atemporal e foi legado aos gregos.

O Egito fundamentaria também o surgimento de uma intelectualidade que, sistematicamente, estabeleceria as primeiras noções de geometria para a divisão e cálculo da área de terras de um lote, além da orientação e ortogonalidade a partir dos eixos maior

e menor das cidades. O eixo maior era definido pelo curso do rio Nilo, no sentido unidirecional norte-sul, marcando a presença da vida, já que a fertilidade dessas terras estava associada ao rio. O eixo menor, era definido pela trajetória solar leste-oeste. No leste nascente, estava a representação da vida e a cidade dos vivos. No oeste poente, estava a representação da morte e a cidade dos mortos (PEREIRA, 2011).

E como a morte, para os egípcios, era passageira e marcava o início de uma nova existência, lá ficariam – e ainda estão – suas mais importantes construções: as pirâmides, monumentos tumulares dedicados às urnas funerárias dos faraós mumificados. As mais conhecidas pirâmides são Queóps, Quéfren e Miquerinos, em Gizé (PEREIRA, 2011).

Essas contribuições negras são recorrentes nos enredos das escolas de samba, e o Egito é, sobretudo, versado pela Beija-Flor de Nilópolis. Em 1988, todas as escolas do Grupo Especial do Rio de Janeiro acordaram em celebrar, através de seus desfiles, o centenário da abolição da escravatura no Brasil. Nesse ano, a Beija-Flor levou à Passarela do Samba o enredo “Sou negro, do Egito à Liberdade”, evidenciando as origens do povo egípcio, suas tradições, saberes e contribuições em um contexto de sucessivas tentativas de esquecimento desses legados negros à humanidade (BRASIL, 2010).

Para o próximo carnaval (2022), a escola trabalha na concepção do enredo “Empretecendo o pensamento é ouvir a voz da Beija-Flor”, reforçando o debate de protagonismo do povo preto enquanto formadores de uma intelectualidade ancestral.

Mesmo o Carnaval tendo sido forjado pelos elementos da cultura negra no Brasil, inicialmente as temáticas de enredo exploravam apenas a cultura e a visão europeia sob o Novo Mundo, porque eram essas as visões socialmente aceitas. Esse cenário sofreria alterações apenas em 1960, quando o carnavalesco Fernando Pamplona propôs ao Salgueiro o enredo “Quilombo dos Palmares”, trazendo à tona narrativas de um Brasil não oficial, ou seja, aquele que não era retratado pelos livros de história (CABRAL, 1996).

### 3.6 DIÁLOGOS PLÁSTICOS ENTRE ARQUITETURA E CARNAVAL: LEITURAS

Recorrendo aos princípios ordenadores da arquitetura (CHING, 2016), analisamos a alegoria supracitada, entendendo que esses princípios são interdependentes e atuam como recursos visuais de composição, articulando um todo ordenado, uno e harmônico.

#### 3.3.1 Eixo

Ching (2016) estipula o princípio do eixo como a delimitação de uma linha definida por dois pontos no espaço, entorno da qual são ordenadas as formas e os espaços de determinados elementos de uma composição. O carro abre-alas de uma escola de samba geralmente traz os símbolos de cada agremiação, na parte frontal da alegoria, seguidos de um conjunto de elementos que sintetizem o enredo de forma monumental (Figura 2).



**Figura 2:** A distribuição axial da alegoria a partir da barca alada egípcia.  
**Fonte:** LIESA (2009)

Essa monumentalidade pode ser observada no abre-alas da Beija-Flor, que partiria da constituição de um **eixo** composto pela disposição horizontal de três elementos alinhados no corpo da alegoria: o beija-flor estilizado, na parte frontal, o banho de Cleópatra, no centro, e o destaque – pessoa em posição de **hierarquia** – do elemento piramidal na parte posterior do carro. Somam-se a isso a marcante **simetria** que evidencia a hierarquia da alegoria, a distribuição espacial dos elementos a partir de um **ritmo** que é seriado através da **transformação** da forma dos leques sobre um elemento de **pauta** – a barca alada, representando o enredo sendo conduzido pelas águas do Nilo.

### 3.3.1.1 Simetria

Ching (2016) observa que as formas e espaços de uma linha (eixo) ou ponto comum (centro) são efetivamente organizadas quando os demais elementos partem da uma equilíbrio de suas faces – simetria. Como para o autor, o princípio do eixo, visto acima, relaciona-se intrinsecamente com o princípio da simetria. À medida que o abre-alas da Beija-Flor parte de um escalonamento de formas, o eixo central e ascendente é destacado pela **simetria** dos leques que decoram as faces laterais do carro (Figura 3).



**Figura 3:** A simetria como ponto de partida para uma composição de moldes egípcios.  
**Fonte:** Galeria do Samba (2020)

Para além dos valores formais, a simetria da alegoria versa com os princípios de harmonia egípcia, que são profundamente marcantes para a arte, cultura e religião desse povo. No Egito, a noção de beleza estava associada à proporção e simetria, e Ma'at era a deusa regente desses princípios. Tendo em vista que era esse o objeto de síntese do carro, o emprego da simetria marca o predomínio da estética e da mensagem de esplendor que se pretendia alcançar, e a textura sublime das plumas contribui para essa sensação.

A utilização das cores também contribui para o delinear dessa relação de coexistência entre eixo e simetria. O **eixo** instituído parte da ala à frente do abre-alas até a ala à frente do carro seguinte (ao fundo, na Figura 3), recorrendo à utilização da simetria pelo emprego de tonalidades azuis nesses extremos. A arte plumária explora texturas na conformação de volumes e cores contrastantes – o azul – realçando a alegoria.

Entre as alas em azul, estão distribuídas alas de cor branca, logo na parte posterior do abre-alas, que descem das plumas dos leques do carro até as alas como elementos das fantasias dos componentes. Assim, servem como objeto de **transformação** da forma dos leques quando observamos que o volume das fantasias resguarda as linhas arqueadas dos leques na composição das texturas que são formadas a partir do maciço das alas.

O conjunto é definido, na parte frontal do abre-alas, por uma distribuição em **ritmo**. A ordenação da ala frontal é organizada em série, aludindo ao navegar da barca alada nas águas do Nilo. Somados, esses fatores de composição, reforçam o plano de **pauta** como base de movimento, atribuindo **hierarquia** ao carro pela conformação do eixo alegórico.

### 3.3.1.2 Hierarquia

De acordo com Ching (2016) a hierarquia é a sobreposição de um elemento articulador de significação ou relevância em relação a outros elementos constituintes da forma e do espaço compositivo. Observando o contexto do enredo – o banho – da escola de Nilópolis, notamos que a escultura do banho de Cleópatra, é preponderante em sua **hierarquia** (Figura 4) quando comparada aos demais elementos que constituem a alegoria.



**Figura 4:** O banho de Cleópatra demonstra a hierarquia da temática do enredo  
**Fonte:** Wigder Frota (2009)

Tomando como referência a escala humana do componente da alegoria em oposição à escultura (Figura 5), pôde-se compreender a evidente grandeza de volume e significado que a escultura representa em relação à mensagem que se pretende transmitir. Tendo a alegoria como suporte, o recuso da hierarquia é então empregado para que o expectador compreenda que o enredo da escola trata da história do banho. Por isso, Cleópatra, em alusão majestosa, banha-se em um suntuoso espelho d'água.

Inserida nesse contexto, a escultura define a prioridade das escolhas compositivas. Entende-se que o recurso da hierarquia pressupõe uma base, nesse caso, uma **pauta**. Aqui, a pauta é a extensão da barca alada que, como objeto de **transformação**, torna-se um grande espelho d'água para o banho de Cleópatra. A horizontalidade do espelho d'água contrasta com a verticalidade da escultura e estabelece um contexto de maior vulto à importância do elemento simbólico, já que o enredo afirma que o banho surgiu no Egito.

O banho acontece por meio de uma cascata de água, que jorra da escultura de uma divindade egípcia estilizada, verticalizando sua posição enquanto integrante do **eixo** que conforma o carro alegórico. O eixo é reforçado pela posição de **simetria** dos jatos de água no entorno da escultura. Durante o desfile, os jatos se alternavam em variações de movimentos da água, que partiam de um **ritmo**, descrevendo uma série de alturas.

A cor dourada também é um recurso utilizado na síntese de uma ideia hierárquica – o banho – mas não é independente dos demais elementos, por isso a importância do contexto apresentado na composição de alta significância à imagem de Cleópatra.

### 3.3.1.3 Ritmo

Ching (2016) entende que um elemento, quando utilizado com frequência, ritma uma composição, estabelecendo a ordem de organização de uma série de formas com espaços similares. Ao observarmos a porção frontal da alegoria analisada (Figura 5), notou-se que o principal recurso formal desse repertório reside na utilização de leques – que representam

a lótus egípcia – em diferentes configurações de **ritmo**. Assim, atuam como o principal elemento compositivo na definição da volumétrica da alegoria.



**Figura 5:** O ritmo dos leques define a composição da forma  
**Fonte:** Galeria do Samba (2019)

Os leques são os elementos mais marcantes na composição dessa alegoria, estabelecendo uma gama símbolos importantes ao entendimento do conjunto apresentado, além de conferirem textura à cena. De forma geral, destacam-se os leques que ladeiam a escultura do beija-flor estilizado na parte frontal do carro, definindo um visual de **simetria** e **hierarquia**, já que o beija-flor é o símbolo máximo da escola de Nilópolis.

A hierarquia do elemento escultórico do beija-flor, é destacada pelo posicionamento escalonado dos leques em suas laterais, gerando uma relação de verticalidade e imponência visual, que é reforçada pela simetria das decorações, tanto dos próprios leques, quanto das texturas que definem arabescos e motivos gráficos no corpo da escultura.

O ritmo dos leques frontais depende de um espaço central, que gera um vão delimitando o **eixo** que destaca a figura do beija-flor. No corpo do carro, dispostos sobre a **pauta** da barca alada, os leques são ritmados em altura intermediária e avançam para fora desse espaço, definindo uma linha de corpo mais expressiva à volumetria da composição.

Os penachos de pluma branca dos leques, sofrem **transformação**. Tornam-se parte do par de asas tríplexes da barca, nas faces laterais da alegoria, reforçando a silhueta da alegoria. Já, nas decorações e adereços, são transformados em arabescos em formas gráficas com os mesmos motivos florais egípcios que utilizam a lótus, o que configura um fator de unidade à composição.

#### 3.3.1.4 Pauta

Para Ching (2016), a continuidade e regularidade de uma linha, plano ou volume, pode descrever um princípio de reunião, acumulação e organização de formas sobre determinado espaço quando esse torna-se a pauta do desenvolvimento da composição. O

corpo da alegoria analisada resulta da utilização de uma **pauta**, que tem como base a composição de uma linha branca ornamentada com elementos florais de lótus.



**Figura 6:** O corpo da alegoria como pauta para a composição da alegoria  
**Fonte:** Commons (2009)

Na alegoria, a linha de pauta descreve um plano que surge do prolongamento da barca alada instituída como o **eixo** volumétrico (Figura 6). Esse plano de pauta é replicado em um segundo nível, abrigando o espelho d'água do banho de Cleópatra, o que reforça o entendimento visual desse elemento como plano básico da composição. O plano básico é ocupado, em **simetria**, por componentes laterais que seguram leques abanadores que são replicados pela **transformação** dos leques de ritmo.

O recurso da transformação é também utilizado em outro elemento simbólico do carro, a barca alada, que é a representação da barca solar egípcia. Na mitologia egípcia, o deus Rá viajavam em uma barca pelo céu e, à noite, atravessava o submundo, onde era atacado por serpentes, que aparecem na porção acoplada à alegoria.

Esse plano de pauta é flanqueado por leques móveis, que sobem e descem, em um movimento que lembra o dos remos utilizados para o deslocamento da barca. As flores de lótus, que decoram os leques, se transformam em intervalos de **ritmo** constante na face perimetral do plano de pauta e ao longo do espelho d'água, no centro da alegoria. Essa replicação é sempre simétrica e basilar ao posicionamento central do espelho d'água.

Ao observarmos essa distribuição espacial, notamos que a utilização desses recursos de ordenação, desde a definição do plano de pauta, corroboram para determinar a **hierarquia** simbólica da escultura de Cleópatra. Decorre daí uma centralização que não é gratuita e somente visual à composição. É, quando observada no contexto do enredo da escola, sobretudo determinante para hierarquizar o banho como temática do que se propunha mostrar ao expectador.

### 3.3.1.5 Transformação

Ching (2016) descreve que o princípio da transformação parte da manipulação de uma forma arquitetônica em um espaço que torna-se ordenado pela preservação de uma linguagem na composição do todo. Analisando o acoplamento da alegoria (Figura 7), observamos que a forma da pirâmide que integra o carro, é o objeto de manipulação dessa composição, e serve aos sucessivos recursos de **transformação** dessa forma.



**Figura 7:** A pirâmide como elemento de transformação da forma

**Fonte:** Flickr (2009)

A pirâmide serve de **pauta** compositiva, gerando o plano necessário à acumulação das formas que se sobrepõem enquanto volume e significado às relações de síntese temática. Entretanto, o que se evidência aqui não é o princípio da pauta, mas sim a manipulação dessa, que é a pirâmide, em torno de sua própria forma.

Ladeando o carro, as esculturas conformam um **eixo** secundário que destaca a pirâmide. Esses elementos são distribuídos sobre uma base agulhada, que retoma a forma de uma pirâmide, direcionando a visão para o centro da composição, gerando um contexto de destaque à pirâmide principal por sua **hierarquia**.

Da pirâmide, partem volumes piramidais secundários, posicionados nas quatro arestas da pirâmide principal, em uma configuração de **simetria** na manipulação desse elemento arquitetônico. Essa simetria é instituída pela posição vertical do destaque – indivíduo no ponto mais alto da alegoria – que está sobre a pirâmide.

A pirâmide de pauta tem base quadrada, e a manipulação dessa desse elemento eleva-se ao ponto de torná-lo mais que forma, tendo também função. Como ocorre na arquitetura – uma forma deve sempre ter função – e, nesse caso, a base quadrada da pirâmide passa a servir como base para as plataformas que sustentam a distribuição dos componentes que integram a composição do carro alegórico.

Os leques que ritmavam a composição da primeira parte do carro, transformam-se agora nos adereços de mão segurados pelos integrantes posicionados sobre a pirâmide, trazendo **ritmo** ao arremate estético da alegoria.

## 4 CONCLUSÃO

As escolas de samba são uma tradição brasileira, especialmente carioca, que merecem ser celebradas pela singularidade que conseguiram alcançar e, com este estudo, pôde-se verificar, a contribuição da arquitetura nesse percurso. Dessa forma, pudemos comprovar que a arquitetura e o carnaval estabelecem profundos diálogos de composição formal. Para além disso, a importância cultural dessa relação é realçada pelo entendimento de que o carnaval tornou-se um meio de expressão do povo brasileiro, que assim arquiteta a efemeridade de suas ilusões nesse momento de festa nacional.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2000.

BATISTA, Thais de Sá. **Carnaval**: a arquitetura na cadência bonita do samba. Espírito Santo: UFES, 2012.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CHING, Francis D. K. **Arquitetura, forma, espaço e ordem**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CUNHA, Milton; MONTEIRO, Káká; MONTEIRO, Mário. **Arquitetando folias**. LIESA, 2006. Disponível em: <http://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2006/viradouro/enredo.html>. Acesso em: 14 maio 2021.

GERMANO Iris. **O Carnaval no Brasil**: da origem europeia à festa nacional. pp. 131-145. DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1999.2857>. Disponível em: [https://www.persee.fr/docAsPDF/carav\\_1147-6753\\_1999\\_num\\_73\\_1\\_2857.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/carav_1147-6753_1999_num_73_1_2857.pdf). Acesso em: 23 jun. 2021.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura**, o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LOUZADA, Alexandre. **No chuveiro da alegria, quem banha o corpo lava a alma na folia**. LIESA, 2009. Disponível em: <http://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2009/beija-flor/enredo.html>. Acesso em: 18 jul. 2021.

CAVALCANTI, Maria Laura V.C. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura V.C. **As alegorias no carnaval carioca**: visualidade espetacular e narrativa ritual. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-27, 2006.

MAGALHÃES, Rosa. **Fazendo carnaval**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.

PEREIRA, José Ramón Alonso. **Introdução à história da arquitetura, das origens ao século XXI**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

SHOHAT, E. Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade. **Cadernos Pagu**, n. 23, p. 11-54, 2004.