

A diversidade dos carnavais no Brasil: sobre fantasias e abadás



Clarissa Valadares Xavier

Doutoranda em Geografia pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

Carlos Eduardo Santos Maia

Doutor em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Geografia da Universidade Federal de Goiânia (UFG).

A diversidade dos carnavais no Brasil: sobre fantasias e abadá

Clarissa Valadares Xavier

Carlos Eduardo Santos Maia

RESUMO

O carnaval se tornou marca de um país com tantas festividades. Esta festa popular se transformou e com inserções de culturas locais se diversificou em determinadas regiões do país. As vestimentas também variam para os desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e do agitado carnaval de Salvador com seus blocos e trios elétricos. As vestimentas de uma manifestação popular podem dizer muito sobre a mesma. Este é o caso das fantasias e dos abadá. Assim, o objetivo deste presente artigo é que por meio dessas, pode-se traçar a evolução das festividades, assim como as suas tendências. Por meio dessa análise percebe-se que os fatores implícitos relatam sobre as peculiaridades dessa mesma festa em diferentes locais do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval, fantasias, representação.

ABSTRACT

The carnival became a mark of a country with many festivities with the Brazil. This festival has become popular with insertions of local cultures are diversified in some regions of the country. The clothing of a popular event can say a lot about it. This is the case of fantasies and abadá. Thus, the aim of this paper is that through these, you can trace the evolution of the festivities, as well as their trends. Through this analysis we find that implicit factors reported on peculiarities of the same party in different places of Brazil.

KEYWORDS: *Carnival; costumes; representation.*



Dentre as manifestações culturais e festividade de grande reconhecimento nacional estão os carnavais. A manifestação carnavalesca iniciou-se no entrudo e sua evolução está repleta de símbolos como: personagens, vestuário, cenários, duplicidade entre o sagrado e o profano, músicas, etc. O carnaval já se utilizou dos espaços de teatros, onde se davam bailes; tanto como das ruas e praças, que eram decoradas e serviam como palcos dos desfiles dos carros e dos grupos fantasiados. A evolução desta festa passou pela substituição das cavalgadas numerosas, dos desfiles de corsos e dos personagens disfarçados para os inúmeros blocos e pelos luxuosos desfiles do carnaval do Rio de Janeiro, por exemplo.

Neste artigo, fazemos um corte na temática da indumentária como elemento que expressa determinada apropriação do espaço no carnaval, recuperando-se sua evolução e tendências histórico-culturais. Para a compreensão deste símbolo foram utilizadas referências de estudos sobre a cultura brasileira e suas festas populares, o carnaval brasileiro, as influências

dos lugares no âmbito do carnaval, os bastidores dos carnavais do Rio de Janeiro e de Salvador, assim como o processo de produção dos abadáes em Salvador e das fantasias das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Metodologicamente, a fim de atingirmos este objetivo, analisamos documentos e referências bibliográficas que nos permitem costurar determinada interpretação sobre o processo de produção de fantasias no carnaval do Rio de Janeiro e de abadáes usados nos blocos do carnaval de Salvador, interpretação esta que procura demonstrar a tessitura das vestimentas como manifestações carnavalescas.

É Carnaval, Ninguém Leva a Mal

As festas populares apresentam diferentes rituais e linguagens, sendo que muitas delas estão diretamente ligadas com a indumentária. Estas são carregadas de simbolismo, pois a pessoa que a veste assume um *status* próprio dizendo ou não algo, movimentando-se ou permanecendo estática, posicionando-se “ali” ou “acolá”.

Assim também ocorre nos carnavais, quando os atores são comumente identificados em seu contexto pela vestimenta; notem-se, por exemplo, os reis e rainhas do maracatu, os casais de mestre sala e porta bandeira, as alas de baianas e os dançarinos de frevo, apenas para citar alguns exemplos. Observe-se que a indumentária, na qualidade de produto cultural, é dinâmica, ganhando, com o passar dos anos, novos adereços, formas, significados, tecnologias, etc.; novidades estas que estão vinculadas ao processo histórico da festividade, tanto quanto com a questão sócio-econômica.

Conforme esclarece Maria Isaura Pereira de Queiroz¹, a indumentária já serviu para conformar uma separação primária entre as diversas classes sociais na festa carnavalesca; pois distinguia os fantasiados ricamente — os abastados que se exibiam em automóveis pelas avenidas no centro das cidades — e o povo miúdo, a pé, compondo os blocos dançantes. De modo semelhante, Felipe Ferreira exara que “a implantação dos bailes mascarados marcou a primeira tentativa de trazer os ares da modernidade aos dias de brincadeiras carnavalescas no Brasil”², discriminado também aqueles que ocupavam os “salões”, com suas fantasias produzidas para a exibição num recinto fechado, dos que iam para as ruas ou os “terreiros”.

Porém, a consagração do carnaval é dada como uma festa que se apropria do espaço público, sendo as ruas cenários para os desfiles de sociedades carnavalescas elitistas, que iam até a sede de seus respectivos clubes para aproveitar o restante da folia; confirmando a ostentação do desfile não só pelas fantasias, mas também pela presença de alegorias, como exemplifica Ricardo Azevedo no carnaval soteropolitano:

*Na Bahia, o Carnaval de rua começou, oficialmente em 1884, quando o Clube Carnavalesco Cruz Vermelha, fundando em 1 de março de 1833, organizou um cortejo pelas ruas de Salvador (o cortejo saiu de uma das ruas do Comércio, subiu a Montanha, passou em frente à Barroquinha, rua Direita do Palácio (rua Chile), Direita da Misericórdia, Direita do Colégio e retornou rumo ao Politeama de Baixo (Instituto Feminino) com os associados fantasiados e na companhia de um carro alegórico, com o tema ‘Crítica ao Jogo de Loteria’.*³

Estes desfiles se tornaram tradição em diversas capitais do Brasil,

¹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Evolução do Carnaval Latino-americano. Ciência e Cultura*, vol. 32, nº 11, Campinas, 1980.

² FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.135.

³ AZEVEDO, Ricardo. *Axé-music: o verso e o reverso da música que conquistou o planeta*. Salvador: Alpha.co Ltda, 2007, p. 19.

sendo encontrados, por exemplo, no Rio de Janeiro, Cidade de Goiás e em Salvador, sendo que nesta cidade existiam três clubes que se destacavam na década de 30, os quais dinamizaram o carnaval pela concorrência esta-



Figura 1. Garboso Arauto do Clube Carnavalesco Cruz Vermelha

Figura 2: Garboso Arauto do Clube Innocentes em Progresso

Figura 3: Garboso Arauto do Clube Fantoches da Euterpe



belecida entre eles: Clube Carnavalesco Cruz Vermelha, Clube Inocentes em Progresso e o Clube Fantoches da Euterpe. A fantasia era um elemento que proporcionada aos desfiles nas ruas elegância como demonstram as Figuras 1, 2 e 3.

Uma manifestação momesca que também se fazia nas ruas, bem antes dos desfiles das sociedades carnavalescas, era o entrudo; mas este não se caracterizou tanto pela fantasia e sim pela brincadeira paulatinamente incorporada pela elite, a ponto de invadir o espaço dos bailes nos clubes. Segundo Rosa Maria Araújo⁴, o entrudo, trazido pelos nossos colonizadores, era uma diversão popular já em meados do século XVI, persistindo, com esse nome, até as primeiras décadas do século XX. Baseava-se na brincadeira de jogar água, farinha, lama ou cinzas através do limão de cera e, posteriormente, bexigas de borracha. Essa brincadeira era praticada por todos, sejam em suas casas ou nas ruas; porém, neste último espaço sofreu limitações por ter apresentado ao longo dos tempos um caráter mais violento. Releituras da brincadeira do entrudo são representadas pelas “esperradeiras” (bastante utilizadas nas folias urbanas até a década de 80, sendo estas constituídas por um frasco de matéria plástica, o qual era cheio de água ou outro produto, que se pressionava em direção aos outros) e *sprays* de espuma (que invadiram as folias principalmente a partir da virada do século XX, estando atualmente proibidos em algumas cidades, como no caso do Rio de Janeiro, por causarem danos à saúde).

Mas a prática do entrudo, na Europa, vem desde a Idade Média, onde o período carnavalesco era comemorado com brincadeiras dispersas no tempo e no espaço, tendo variação de acordo com cada aldeia. O nome entrudo se associava pela presença de grandes bonecos, os quais possuíam este nome.

Como afirma Maria Isaura Pereira de Queiroz, a festividade brasileira se assemelha às brincadeiras que se faziam na Europa, sendo assim mais uma herança de nossos colonizadores:

...sob forma do entrudo; desde esse tempo, nos três dias que precediam a quarta-feira de cinzas, grupos, mascarados ou não, percorriam as ruas das vilas aspergindo d'água os passantes e atirando-lhes punhados de farinha. Luiz da Câmara Cascudo, estudando nosso passado, encontrou mais ou menos por toda a parte no país estas práticas do entrudo, que se teriam conservado sem sofrer maiores modificações até mais ou menos meados do séc.XIX.⁵

A autora ainda salienta que há diferenças nítidas entre essas influências européias, pois os lugares de realização favoreciam particularidades. Assim, nos que ocorriam em área rural, persistia o caráter de uma festa religiosa, estreitamente associada, por seus ritos e seu significado, à Quaresma e à Semana Santa. Já nos que ocorriam em áreas urbanas permaneceu o aspecto de *festa profana*.

De acordo com Felipe Ferreira, no entrudo, há na verdade uma troca de costumes entre a classe dominante e a menos favorecida, pois enquanto uma “emprestava” o seu fantasiar a outra “emprestava” sua brincadeira. Ao abordar a evolução do carnaval, o autor correlaciona as transformações ocorridas no vestuário e seus reflexos enquanto uma posição política da sociedade.

⁴ ARAÚJO, Rosa Maria. Carnaval e os carnavais. In: WEFORT, Francisco, SOUZA, Márcio (Orgs). *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Associação de Amigos da FUNARTE, 1998.

⁵ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, *op. cit.*, p. 1480.

⁶ FERREIRA, Felipe, *op. cit.*, p. 138.

⁷ ARAÚJO, Rosa Maria, *op. cit.*

⁸ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1990.

⁹ CASTRO, Maria Laura Viveiros de. Superproduções populares. In: WEFFORT, Francisco, SOUZA, Márcio (Orgs). *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Associação de Amigos da FUNARTE, 1998, p. 315.

¹⁰ Leia-se, entre outros: CABRAL, S. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. MUNIZ JÚNIOR, J. *Do Batuque à Escola de Samba*. São Paulo: Símbolo, 1976. FERNANDES, N. da N. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

¹¹ MAIA, Carlos Eduardo Santos. O lugar do bairro no mundo do samba. In: ALMEIDA, M. G. RATTS, J. P. *Geografia: leituras culturais*. Goiânia, Alternativa, 2003, p.188.

*As duas formas de brincadeira (Carnaval e Entrudo), na verdade, estabelecem, desde o princípio, um proveitoso diálogo capaz de permitir o surgimento de diversões que incorporavam a sofisticação do “Carnaval” burguês e a alegre ausência de compromissos do “Entrudo” popular. Ou seja, os limões-de-cheiro, ou brincadeiras similares “típicas” do Entrudo (como bisnagas, surgidas posteriormente) marcavam presença nos bailes sofisticados e nos passeios de máscaras. Por outro lado, as fantasias elegantes são reinterpretadas pelo povo que as incorpora a seus blocos.*⁶

Rosa Maria Araújo⁷, ao definir carnaval como dias de brincadeira e fantasia, faz da indumentária elemento fundamental da folia, não apenas pelo aspecto da vestimenta, mas também pelo seu lado abstrato. Já Roberto DaMatta⁸ ressalta a importância que o lúdico tem nos dias de folia e a questão da inversão de papéis, traduzida nas fantasias. Porém, observa o autor, as próprias vestimentas e a delimitação dos seus espaços de uso fazem com que as desigualdades sociais fiquem mais evidentes. Sobre isto, têm-se como exemplos os preços altos de uma fantasia de destaque em uma escola de samba e as “alas de comunidade” com fantasias doadas, assim como a segregação indumentário-espacial que ocorre no carnaval baiano em blocos, com seus abadá, uniformizados; camarotes, com camisas próprias; e pipocas, com vestimentas “livres”. Em efeito, como observa Maria Laura Viveiros de Castro,

*Nem hoje nem no passado podemos comprovar a hipótese de que a interação social que ocorre no Carnaval é sinal de integração de classes. Em primeiro lugar, porque quatro dias de festa não anulam a rígida estratificação que vigora no convívio social no resto do ano. Em segundo lugar porque a mistura de classes não predomina na programação da folia. A maior parte dos bailes, blocos ou desfiles de rua é liderada diferencialmente pelos ricos ou pelos pobres, podendo neste último caso comportar a adesão dos primeiros, mesmo se, dificilmente, os pobres possam entrar nas festas privadas dos ricos, a não ser para trabalhar*⁹.

Se não há efetivamente uma integração de classes, não se pode relegar a negociação que ocorre no carnaval. Assim, por exemplo, no Rio de Janeiro, em sua zona Central, nas áreas segregadas, foi embalado o samba e a primeira “escola”, segundo alguns pesquisadores do carnaval¹⁰: a Deixa Falar, fundada em 1928. Todavia,

*foi na periferia que as Escolas se consolidaram como um fenômeno urbano, ou melhor, suburbano. Tal fato decorreu, principalmente, das seguintes razões: a) a discriminação social que as escolas sofreram, ao serem fundadas, por parte da elite ocupante do núcleo central; b) a própria evolução urbana do Rio de Janeiro, que contribuiu para sua disposição preferencial nos subúrbios*¹¹.

Embora tenham se firmado nas periferias, as escolas negociaram seu espaço no Centro desde quando surgiram e isto foi feito tanto com o poder público, quanto com a imprensa (promotora dos primeiros desfiles). Paralelamente, este processo originou um novo “estilo” e uma vestimenta adequada para este simbolismo da apropriação elitista, como traduz Felipe Ferreira:

Na década de 1920, com a descoberta dos grupos de samba pela intelectualidade

brasileira, acontecida no contexto internacional de valorização da cultura negra, alguns desses rapazes do morro vão procurar sofisticar suas vestimentas juntando o chapéu de palhinha às camisetas listradas, que se tornavam cada vez mais difundidas com a moda das roupas esportivas. Essa imagem do negro de calça branca, camiseta listrada em cores contrastante e chapéu de palhinha acabaria por se tornar uma verdadeira marca do “sambista”, formando com a baiana “carioca” o casal símbolo do Carnaval popular do período¹²

Assim, a fantasia iconizou determinados sujeitos, como o malandro — o sambista com seu chapéu, camisa listrada, calça branca e sapato bicolor — e a baiana — a mãe do samba com saia rodada, turbante, tabuleiro, panos nas costas e balagandãs — que já fora ressaltada antanho nos desenhos de Debret e em fantasia usada pela Princesa Isabel em um “Bal Masqué” na Europa.

Pode-se dizer que ocorre no Carnaval o compartilhamento do espírito lúdico, do gosto pela dança e pela música; o culto da alegria e o esquecimento da realidade da vida pelos que participam dos festejos com a sua “fantasia”. Nos eventos de rua, ricos e pobres dividem o espaço urbano como água e óleo, notando-se inversões simbólicas e nítidas reafirmações de determinada posição social.

Cada Ovelha Procura Sua Parelha

As diferenças entre os carnavais no Brasil ficaram mais sensíveis a partir da segunda metade do século XX, quando esta festa tornava-se, cada vez mais, de expressão internacional. As escolas de samba carioca, os frevos pernambucanos e os trios elétricos baianos se estabeleceram como três faces importantes da folia nacional e o carnaval paulistano começou a conquistar espaço. Acusado de mercantilismo, o carnaval brasileiro se renovou tanto em suas grandes manifestações, quanto nas novas formas de brincadeiras que surgiram na periferia dos grandes eventos¹³.

Anteriormente, as fantasias e os adereços, em sua maioria utilizados para exibição num grande clube carnavalesco da alta sociedade, eram importados da Europa; porém, de acordo com Ricardo Azevedo¹⁴ isto prevaleceu até a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando as fantasias passaram a ser importadas com dificuldade e o reinado de Momo assumiu, assim, um caráter mais popular, conforme o autor exemplifica no carnaval soteropolitano.

Ainda a partir do pós-guerra, mais especificamente na década de 50, as escolas de samba do Rio de Janeiro procuraram incrementar a estética das fantasias, já que estas passaram a ser desenhadas por profissionais especialmente contratados para conceber o enredo e toda sua composição cênica, os quais receberam a denominação de “carnavalescos”. Esta participação do carnavalesco ampliou a rede de relações na produção de fantasias, como observa Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti:

Em seu percurso da concepção ao desfile, as fantasias do enredo expandem ao máximo a rede de relações sociais de um Carnaval. A fantasia relaciona toda a escola, situa a posição relativa de cada um no conjunto do desfile, articula os espaços importantes da confecção de um Carnaval: barracão, quadra e alas. Envolve a todos, trazendo-os de forma mais ou menos consciente para dentro do enredo proposto¹⁵.

¹² FERREIRA, Felipe, *op. cit.*, p. 261.

¹³ *Idem, ibidem.*

¹⁴ AZEVEDO, Ricardo. *op. cit.*

¹⁵ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3ªed. Rev. Ampl., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 189.

¹⁶ FERREIRA, Felipe, *op. cit.*

¹⁷ MAIA, Carlos Eduardo Santos. Tradição e patrocínio no Mundo do Samba: “vem ver de perto uma cidade a cantar”. In: X Encontro de Geógrafos da América Latina. *Anais*. São Paulo, 20 a 25 de mar de 2005, Departamento de Geografia/ FFLCH/USP, CD ROM.

¹⁸ CUNHA, Jonga. *Por trás dos tambores*. Salvador: Editora KSZ, 2008, p. 32

Felipe Ferreira¹⁶ salienta que, em efeito, já no final dos anos 1950, o formato do desfile das escolas de samba parecia estar definitivamente estabelecido, onde os enredos históricos e as fantasias bordadas dominavam a cena. Já Carlos Eduardo Santos Maia adverte que “como característicos deste novo momento tivemos ainda o ‘branqueamento’ dos componentes, oriundos da classe média. Note-se também que as Escolas tornaram-se alvos de visitas diplomáticas e dos remediados da Zona Sul”¹⁷. Com isso, agregou-se valor às fantasias para esta nova “massa de componentes” disposta a pagar e que, antanho, era apenas espectadora, mas agora compunha a ala dos “sambeiros”.

Em certos carnavais, a fantasia foi trocada por vestimentas que procuram mais identificar a qual bloco o folião pertence do que seu caráter lúdico. Este é o caso do carnaval de Salvador, em que essa identificação ocorre pelos abadá. Tais indumentárias, que já foram chamadas de mortalhas, têm origem numa fantasia, a de morto, e que, na qualidade de vestimenta, era uma forma de contradizer pelas roupas a grande alegria com que se desfilava. Paulatinamente a mortalha foi adaptada, com a redução de seu tamanho, pois os foliões a usavam em geral dobrada durante o desfile. Paralelamente ganhou cores como elementos de padronização dos blocos; estética que, de início, não era aceita. Jonga Cunha retrata bem a questão da procura de melhorias para o carnaval baiano, incluindo as mortalhas: “Coisas que poderíamos fazer para elevar o nível artístico da banda e o serviço a prestar ao associado, em casa, na lojinha e, sobretudo, no carnaval, o padrão estético, desde a papelaria até a programação visual da mortalha (era a fantasia padrão de todos os blocos, até nós mesmos mudarmos essa história na frente).”¹⁸

As mortalhas, inicialmente, eram confeccionadas nas cores branca, preta e vermelha com cruces, sejam na frente ou atrás, e também as acompanhava como adereço um capuz, que posteriormente foi proibido, pois não mais se permitia desfilarem com “máscaras”.

Depois das cores, a mortalha foi customizada até obter, na década de 90, o nome de abadá, em cuja composição entrou também o *short*. “Em 1994 Du e Duval Lélyls fizeram “Adabá” (homenagem à roupa que o EVA inovou, Pedrinho da Rocha desenhou, e virou vestimenta oficial de todos os blocos do Brasil, em detrimento às antigas mortalhas”^o. Porém, como observam Francisco Correa Neto e Milton Moura^o, o “abadá” não é utilizado por todos os blocos de Salvador. O autor cita o exemplo de um bloco tradicional desta cidade, o Mudança do Garcia, cujos componentes se apresentam com fantasias azuis padronizadas, caras e vistosas. Sendo assim não podemos sintetizar que o carnaval de Salvador é representado apenas por suas “camisetas” multicoloridas, pois as equipes dos blocos, trios e afoxés se esmeram em aprontar seus grupos com indumentária própria. Estes blocos são os que contam com a maior participação da população da cidade, sendo um dos mais marcantes, os Filhos de Gandhi, no qual as mulheres são proibidas de integrar, há uma vestimenta específica para sair junto ao bloco, como é demonstrado na Figura 4.

A busca pela singularidade e até mesmo do “toque pessoal” nos abadá são notórios, o que resulta na customização. Pensamos que isto se deva ao desejo de se destacar diante dos outros iguais, rompendo com padronização estabelecida pelo traje comum num espaço igualmente comum. Destarte, a customização de abadá já se transformou em negócio,



Figura 4. Vestimenta dos integrantes do bloco Filhos de Gandhi em Salvador – carnaval de 2009.

havendo empresas específicas para a sua “reforma”. As transformações seguem os gostos e anseios de cada um, procurando-se satisfazer suas necessidades, preferências e personalidade. Assim como nas fantasias, impõe-se a criatividade ou um toque de luxo, inovando-se nos acessórios ou nas inserções de paetês, matelassês, cirê, rolotês, strass, veludos cetins, marabu, lurex, etc.

Aqui se podem destacar algumas diferenças entre as fantasias das escolas de samba e os abadá: um é feito “para todos”, em grande escala, sem diferenciação. Outro é confeccionado, ainda, artesanalmente para um grupo de foliões necessariamente diferente de outro. Um, pelo seu caráter massivo e por não estar relacionado a uma competição, permite a customização. Outro, por identificar uma ala e ser quesito avaliado durante a competição, não pode ser alterado, sob pena de exclusão do componente do desfile. Há também diferenças que perpassam o aspecto financeiro, pois o custo de produção de uma fantasia é enorme. Um exemplo disso é que em janeiro de 1992, Getúlio Barbosa (artista plástico, situado na Vila da Penha) trabalhava para a Mocidade e para a Viradouro (de Niterói). Em ambas escolas era encarregado da confecção dos arames e acetatos, da confecção das fantasias da bateria e das baianas. Ele avaliava em cinco mil dólares suas despesas mensais com pessoal, e em oito mil dólares os gastos com material: argila, gesso, resina, cobalto, catalisador, talco industrial, manta de fibra, lixa d’água e de ferro, acetato, arame, solda de metal, trincal, oxigênio e acetileno (para solda), eletrodo (solda elétrica), linha, agulha. O material de acabamento — plumas, paetês, tecido, galão de fio, entretela, espuma — era pago pelo cliente*.

Por outro lado, uma camiseta de um bloco mais famoso do carnaval de Salvador chega, no máximo, a US\$ 1.900,00 para a participação em todos os dias do desfile e os gastos com a customização são em torno de US\$ 25,00. Uma das razões relacionadas com a customização dos abadá é o seu processo simplificado de produção pelas diversas empresas que os fazem

¹⁹ *Idem, ibidem.*

²⁰ CORREA NETO, Francisco; MOURA, Milton. O chão da Praça. *Caderno CEAS*. nº97, Salvador, maio/jun., 1985.

²¹ CALVACANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, *op. cit.*

²² CORREA NETO, Francisco; MOURA, Milton, *op. cit.*, p. 61

²³ CASTRO, Maria Laura Viveiros de, *op. cit.*

²⁴ CALVACANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, *op. cit.*, p. 189.

em larga escala. Sua confecção se resume em realizar industrialmente uma arte única para centenas ou milhares deles, já que a maioria tem designer padronizado em que geralmente se apresenta o nome da festa, ou do bloco pertencente, e dos seus patrocinadores. Segundo Francisco Correa Neto e Milton Moura, “O padrão controla a espontaneidade, canaliza a alegria do folião, represa sua capacidade de recriar tudo a cada momento, no Carnaval. Ainda assim, este não perde, com isso, seu sentido de prazer e beleza. A alegria supera os limites dos modelos e transborda pelas ruas de Salvador, dentro e fora do espaço cercado das entidades.”²²

Esta Vida São Dois Dias. O Carnaval São Três!

Em uma festa, seja ela sagrada ou profana, a indumentária, os estandartes, os adereços e as alegorias precisam de esmero na sua confecção, pois são formas de apresentação do artesanato característico, do patrimônio imaterial, de seus promotores orgânicos, trazendo ocultos no seu brilho tenacidade, disciplina e capacidade de organização²³.

A confecção de fantasias antecede e antecipa o carnaval, implicando mais que no talento de uma costureira, pois envolve a habilidade de toda uma legião de artesãos com diferentes ofícios. No caso das escolas de samba, a preocupação é transmitir o enredo e seguir o mais fielmente possível o “protótipo” elaborado pelo carnavalesco, sem comprometer a evolução dos componentes e o conjunto da escola. Assim, todos os detalhes devem ser minuciosamente repetidos em cada uma das fantasias. Cavalcanti, de modo sucinto, relata sobre o processo de produção de fantasias nos barracões:

...a reprodução das fantasias se fazia a partir da confecção de um primeiro exemplar denominado protótipo, confeccionado no barracão. Uma vez prontos os protótipos, sua reprodução era realizada nos ateliês dos chefes de alas (geralmente instalados em suas próprias casas) e era comercializada por eles. As fantasias “da comunidade” eram integralmente confeccionadas pelas escolas no barracão e, uma vez prontas, eram cedidas pela escola a moradores do bairro e arredores que compunham três alas. As fantasias destinadas à bateria, à comissão de frente, às baianas e aos mestres-sala e às porta-bandeiras eram confeccionadas no barracão, ou num ateliê particular sob encomenda da escola. Eram fantasias da escola, vestidas na ocasião do desfile por seus artistas ou grupos especiais. Uma parte delas seria depois guardada na quadra para exibições em festas e “saídas” para shows ao longo do ano seguinte. A fantasia dos destaques era integralmente confeccionada por eles em ateliês de costura de sua livre escolha²⁴.

As fantasias das grandes escolas de samba, principalmente as do Rio de Janeiro, se caracterizam pelo visual luxuoso e aparentemente caro, embora muitas vezes sejam utilizados materiais baratos. Os “efeitos para trás” na produção de fantasia daquelas escolas são amplos, pois implicam na compra de materiais no comércio formal (tecidos, bordados, plumas, espelhos, arames, galões, rolotês, paetês, cola, etc.) e “contratação” de mão de obra informal nos barracões de alas para a sua confecção (costureiras, bordadeiras, ferreiros, sapateiros, chapeleiros). Os *barracões de ala* são comandados pelos *presidentes de alas* que, na maioria das vezes, são pessoas que moram no bairro sede das escolas, ou em suas adjacências, e aí têm os seus barracões.

A estruturação do barracão de ala concilia improviso e racionalidade. Comumente instalados no fundo do quintal, no terraço ou no puxado feito para esse fim, seus locais de trabalho são divididos para melhor responder às etapas de produção das fantasias e adereços (corte e costura, bordado, colagem, sapataria, etc.). Nada é desperdiçado e até mesmo as paredes e o teto servem para armazenar o material, ou as próprias roupas, chapéus, adereços, etc.²⁵.

Destaque-se que, nos últimos tempos, tencionando cumprir efetivamente o desenho elaborado pelo carnavalesco e dar maior assistência à sua *comunidade*, algumas escolas acabaram com as “alas comerciais”, comandadas pelos presidentes de alas, e concentraram a produção de fantasia das alas em seu barracão. Para isto, contribuiu a construção da Cidade do Samba, na Zona Portuária do Rio de Janeiro, que apresenta infra-estrutura e espaço suficiente para efetuar não só a produção de alegorias, mas também de fantasias. De qualquer modo, tanto a confecção de fantasias na Cidade do Samba, quanto nos barracões de ala produzem poucos efeitos “para frente”, já que, geralmente, depois de pronta, cabe apenas ao desfilante pegar a sua fantasia, que já foi paga ou doada. Assim, a dinâmica econômica de entrega da fantasia é inexpressiva, se comparada à etapa de produção, havendo, apenas, no caso de alguns presidentes de ala, o serviço de fornecimento na casa ou no local em que se encontra o componente, mediante transporte contratado para isto.

Durante o desfile, os jurados procuram observar as recomendações estabelecidas pela Liga Independente das Escolas de Samba para pontuar a fantasia como quesito, as quais, em 2009, foram assim consignadas:

Para conceder notas de 07 à 10 pontos, o Julgador deverá considerar:
a concepção e a adequação das Fantasias ao Enredo, as quais, com suas formas, devem cumprir a função de transmitir as diversas partes do conteúdo desse Enredo; a capacidade de serem criativas, mas devendo possuir significado dentro do Enredo; a impressão causada pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição de materiais e cores;
os acabamentos e os cuidados na confecção;
a uniformidade de detalhes, dentro das mesmas Alas, Grupos e/ou Conjuntos (igualdade de calçados, meias, shorts, biquínis, soutiens, chapéus e outros complementos, quando ficar nítida esta proposta).
Penalizar:
a ausência significativa de chapéus, sapatos e outros complementos de Fantasias, quando ficar nítido que a proposta era originariamente com a presença desses elementos das indumentárias²⁶.

Assim como ocorre no Rio de Janeiro, em Salvador também existe uma disputa. O que se iniciou na década de 80, com o Troféu Caymmi a partir de 1992²⁷, o jornal A Tarde criou outro, porém com a escolha dos melhores realizada pelo público — aferida pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope): o Troféu Dodô e Osmar (com as categorias: melhor cantor, melhor cantora, melhor bloco alternativo, melhor grupo de pagode, melhor bloco de trio Barra, melhor bloco de trio Avenida, melhor bloco travestido, melhor trio elétrico independente, melhor música de pagode, melhor abadá, melhor bloco infantil, melhor música, cantor revelação, cantora revelação, banda revelação e banda

²⁵ MAIA, Carlos Eduardo Santos, *op. cit.*, 2003, p. 202.

²⁶ LIESA, *Manual do julgador 2009*. Disponível em <http://liesa.globo.com/2009/por/03-carnaval09/manual/Manual_Julgador_2009.pdf>. Acesso em 15 ago. 2009.

²⁷ AZEVEDO, Ricardo. *op. cit*

revelação). Este é o único a englobar o abadá como uma categoria, pois o Troféu Bahia Folia criado pela Rede Bahia de Comunicação para premiar os destaques do carnaval presente na festa desde 1994 possui somente a categoria de melhor música.

Atualmente permanecem no cenário do carnaval soteropolitano somente os troféus: Bahia Folia e o Dodô e Osmar, o qual fez com que a vestimenta também se tornasse integrante da parte histórica do carnaval de Salvador, estimulada por concorrência a um prêmio. Apesar de menos divulgado, em comparação com a competição do carnaval do Rio de Janeiro, a disputa também possui um tema, assim como as escolas de samba.

O “Tema do Carnaval de Salvador” surgiu com o intuito de homenagear símbolos, datas e personalidades de Salvador que, durante os dias do carnaval, são lembrados e festejados por milhares de foliões. Escolhido pela Prefeitura Municipal de Salvador, em parceria com o Conselho do Carnaval, o tema empresta à festa o brilho e exuberância que são traduzidos nos abadás, figurino de artistas, uniforme da equipe operacional e na decoração dos circuitos.²⁸

O tema do carnaval vai para as ruas, por meio dos abadás, como também através de um bloco oficial que desfila pelas ruas levando convidados e personalidades relacionadas ao tema, sempre relacionado com fatos relevantes para a cidade de Salvador, para a Bahia ou para o Brasil, como pode ser demonstrado pela Tabela 1, onde são relatados os temas em seus respectivos anos.

Mas esta concorrência, apesar de não ser analisada com rigidez, perante aos parâmetros adotados no carnaval do Rio de Janeiro já apresenta blocos que são campeões com mais de três vitórias, como por exemplo, o Bloco Crocodilo campeão por três vezes e o Bloco Cheiro de Amor campeão com seis vitórias, sendo que cinco foram em anos consecutivos, como demonstra a Tabela 2.

Os abadás, por outro lado, têm processo de produção mais simplificado, pois existem diversas empresas especializadas em produzi-los em larga escala. Sua confecção se resume em realizar industrialmente uma arte única para centenas ou milhares deles, já que a maioria tem *designer* padronizado em que geralmente se apresenta o nome da festa ou do bloco pertencente e dos seus patrocinadores (cujos símbolos não podem ser cortados os retirados na customização do mesmo — sendo que este aviso vem juntamente com o manual ou com folheto explicativo com informações diversas dadas ao folião sobre a festividade). Os custos dessa produção são mínimos, visto que são encomendados em grande quantidade, não ultrapassando os US\$ 3,00.

Quando um bloco já possui uma logo marca e esta passa a ser tão forte quanto o nome da atração, então o que se modifica no abadá são as cores e símbolos ou adereços complementares para evitar a falsificação. No ano de 2009, as tatuagens foram muito utilizadas em diversos blocos renomados no carnaval de Salvador como adereços. Estas são decalques de fixação à base de água, devendo ser coladas na pele a cada dia de folia; pois cada bloco; diariamente, além de apresentar uma cor diferente em seu abadá, também possuía a tatuagem com artes diferenciadas.

Com este tipo de procedimento a interação entre os produtores dos blocos com seus foliões é mínima, e alguns autores criticam a mercantili-

Tabela 1. Temas do Carnaval de Salvador

Ano	Tema do Carnaval
1997	O carnaval de Tieta: "Tieta, êta carnaval porreta!"
1998	O carnaval da Tropicália
1999	"Carnaval dos 450 Anos de Salvador da Bahia, a Capital da Alegria"
2000	"Um Salvador da Bahia – O Carnaval do Brasil 500 Anos"
2001	O Carnaval da Paz
2002	O Carnaváfrika
2003	O Carnaval das Baianas: "Alegria, Tempero da Bahia"
2004	Viva o Povo Brasileiro
2005	Carnaval na Bahia, a cada ano mais alegria
2006	O coração do mundo bate aqui*
2007	Homenagem ao Samba
2008	Homenagem à Iemanjá e Capoeira
2009	Homenagem aos afoxés, comemorando em especial os 60 anos do Bloco Filhos de Gandhy
2010	60 anos do trio elétrico

* Este foi o tema principal, onde os demais anos subseqüentes foram originados deste.

Autor: Valadares, C.

Tabela 2. Blocos Ganhadores de Vestimenta (abadá ou mortalha) mais bonita

Ano	Bloco Ganhador
1992	Bloco Crocodilo (a vestimenta era considerada como mortalha)
1993	Bloco Crocodilo (a vestimenta era considerada como mortalha)
1994	Bloco Crocodilo (a vestimenta era considerada como mortalha)
1995	Bloco Pinel
1996	Bloco Cheiro de Amor
1997	Bloco Cheiro de Amor
1998	Bloco Cheiro de Amor
1999	Bloco Cheiro de Amor
2000	Bloco Cheiro de Amor e como Abadá alternativo: Bloco Brodér
2001	Bloco Timbalada
2002	Bloco Me Abraça
2003	Bloco Coruja
2004	Bloco Cheiro de Amor (Avenida) e Bloco Me Abraça (Barra)
2005	Bloco Camaleão
2006	Bloco Crocodilo
2007	Bloco Coruja
2008	Bloco EVA
2009	não houve esta categoria

Autor: Valadares, C.

zação do abadá, por este não permitir ao participante uma maior ligação com o bloco ao qual está relacionado. De outro modo,

O modelo, então dispensa dos indivíduos uma colaboração criativa. Não têm o que decifrar, nada se inaugura nessa linguagem de festa. Por exemplo, alguém que nas vésperas do Carnaval pega sua fantasia para pular no bloco os dias de festa. Não participou da escolha de elemento algum. Vai apenas pular dentro da corda, acompanhando seu bloco. Nesse estilo, o prazer termina dispensando uma dimensão que daria à festa um caráter de personalização e politização²⁹.

²⁹ CORREA NETO, Francisco; MOURA, Milton, *op. cit.*, p. 60.



Figura 5. Infra-estrutura de um dos locais de entrega de abadá do carnaval de Salvador – 2009/22



Figura 6. Customização de Abadá-a procura da singularidade (2008)

Apesar dessas críticas, a adesão dos foliões ao abadá cresce cada vez mais, sendo manifestada também em micaretas fora de época, ou festas fechadas que utilizam como parte do ingresso o abadá. Logo, os efeitos “para trás” na produção de abadá se restringem apenas na aprovação de uma arte, nos contatos com os patrocinadores, na escolha de cores alternadas para cada dia de folia e na produção industrial das vestimentas, assim como de seus acessórios que têm a intenção de evitar falsificações.

Já os efeitos “para frente” relativos à entrega dos abadá são maiores do que os de sua produção. Essa magnitude se deve ao fato de serem padronizados, havendo maior facilidade de falsificação. Logo, há exigências quanto à identificação do folião para a sua entrega. Aliás, a dinâmica econômica de entrega do abadá é significativa, como podemos observar na Figura 5, na qual tem-se um dos locais de entrega dos abadá de 49 blocos do carnaval de Salvador, envolvendo mais de 240 pessoas neste processo e tendo uma estrutura para receber mais de 200 mil pessoas.

Visto que a preocupação fundamental na fabricação do abadá é estampar o nome da festa, assim como de seus patrocinadores, muitos foliões optam por realizar a sua customização. Adicione-se a isto o fato de que estas camisetas são produzidas geralmente em tamanhos únicos, ficando a cargo do participante, colocar a sua singularidade na vestimenta; podendo, inclusive, alterar o seu corte (algo que seria penalizado nas fantasias de alas das escolas de samba), como notamos na figura 6. Assim, a customização também é um efeito “para frente” na produção do abadá.

Customizado ou não o abadá se transformou em uma exigência para ingresso em determinadas festas ou como forma de identificação de integrantes de blocos, ficando este com o privilégio de usufruir determinados espaços separados, nas maiores das festas, por uma corda com 5 centímetros de diâmetro e, assim, se mostrar diante dos demais brincantes.



Artigo recebido em janeiro de 2009. Aprovado em maio de 2009.