



# 9 *As formas da memória: fragmentos fotográficos da “sala das placas” do barracão do GRES Acadêmicos do Grande Rio*

*(The forms of memory: photographic fragments of the “plate room” of the Samba School Acadêmicos do Grande Rio shed)*

\*Recebido em:  
30/12/2021  
Aprovado em:  
10/01/2022

**Leonardo Augusto Bora\***  
**Lucas Bártolo\*\***

\*Doutor em Teoria Literária, atualmente é pesquisador visitante do Programa de Pós-Doutorado em Estudos Culturais do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas sobre narrativas de desfiles de escolas de samba e conceitos desdobráveis de utopia (eutopia, distopia, heterotopia), diáspora e antropofagia cultural. É membro da Society for Utopian Studies desde 2014. Participa dos grupos de pesquisa Laboratório da Arte Carnavalesca (LAC – UERJ), Núcleo Interdisciplinar de Estudos Carnavalescos (NIEC – UFRJ) e Observatório de Carnaval (LABEDIS – Museu Nacional/UFRJ). Desenhista e escritor, elabora narrativas, ilustrações e projetos visuais para publicações variadas e agremiações carnavalescas. E-mail: leonardobora@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9397-1417

\*\* Mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atualmente cursa o doutorado. É membro do Grupo de Pesquisa em Antropologia da Devoção (GPAD) e do Laboratório de Antropologia do Lúdico e do Sagrado (Ludens), ambos vinculados ao Museu Nacional. No Instituto de Estudos da Religião (ISER), atua na secretaria executiva da Revista Religião & Sociedade. Seus trabalhos focalizam os temas da religião e da cultura popular, privilegiando abordagens sobre ritual e simbolismo; arte, materialidade e performance; festa e devoção; espacialidade e sociabilidade. Também tem interesse pela antropologia visual. E-mail: bartolo.lucas@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-0574-4354.



**Resumo** – *As fotografias apresentadas são resultantes do trabalho de campo realizado pelo antropólogo Lucas Bártolo, enquanto parte de sua pesquisa de doutorado (Museu Nacional/UFRJ), durante os preparativos para o carnaval de 2020 do GRES Acadêmicos do Grande Rio, no complexo fabril da Cidade do Samba, Rio de Janeiro. Foram selecionadas para este ensaio fotografias que interpretam um espaço em específico do barracão da escola de samba de Duque de Caxias: a “sala das placas”, espaço onde se dava a produção seriada de “placas de vacuum forming” (com a utilização de materiais como folhas de acetato e borracha EVA) e o acúmulo das “formas” (esculturas em resina) utilizadas em anos anteriores – ou seja, um espaço de produção em escala fabril e um espaço de memória. O breve estudo se propõe a lançar centelhas reflexivas acerca da possível leitura da “sala das placas” do barracão da Grande Rio, informalmente conhecida como “sala do Seu Tônico”, enquanto lugar que dialoga com a visão de uma “sala dos milagres” do catolicismo popular brasileiro, com o acúmulo de ex-votos.*

**Palavras-chave:** *Fotografias; carnaval; escola de samba; memória.*

**Abstract** – *The photographs presented in the essay are the result of fieldwork carried out by the anthropologist Lucas Bártolo, as part of his doctoral research (Museu Nacional/UFRJ), during the preparations for the 2020 carnival of the Samba school Acadêmicos do Grande Rio, in the industrial complex of Cidade do Samba, Rio de Janeiro. The selected photographs interpret a specific space in the “barracão” of the Duque de Caxias samba school: the “vacuum forming boards room”, a space where the serial production of “vacuum forming shapes” took place (using materials such as acetate sheets and EVA rubber) and the accumulation of “shapes” (resin sculptures) used in previous years – that is, a production space on a factory scale and a memory space. The brief study proposes to launch reflexive sparks about the possible reading of these “room of shapes”, informally known as “sala do Seu Tônico”, as a place that dialogues with the vision of a “room of miracles” of the Brazilian popular Catholicism, with the accumulation of “ex-votos”.*

**Keywords:** *Photographs; Carnival; Samba school; memory.*



Sobre a bancada, croquis, moldes, lâminas de acetato, materiais e ferramentas indicam as diferentes etapas do processo de *batida das placas*.



Diante da quantidade (e da complexidade) de saberes e técnicas que se entrecruzam nos interiores dos barracões das escolas de samba do Rio de Janeiro, é fato que ainda há poucos estudos dedicados às especificidades notadas dentro desses espaços – amálgama de modos de fazer, escalas fabris, ritos e práticas culturais. O conhecido estudo de Maria Laura Cavalcanti (1994) atentou para o fato de que um “barracão” era um espaço de intensa circularidade, marcado por conflitos e tensões, trocas simbólicas, rearranjos espaciais. Escreveu a autora, com relação ao “barracão de alegorias” da Mocidade Independente de Padre Miguel para o carnaval de 1992, que “a organização do espaço de um barracão se transforma o tempo todo, adequando-se às necessidades do desenrolar do seu ciclo anual” (CAVALCANTI, 1994, p. 129). Na época da pesquisa, as escolas de samba do Grupo Especial carioca (o equivalente ao “primeiro grupo”) ocupavam antigos armazéns e galpões concentrados, em sua maioria, na região portuária da cidade – locais marcados pela parca infraestrutura e pelo iminente risco de acidentes (não eram raros os incêndios, os desabamentos e as inundações).

A inauguração, em 2005, do complexo fabril da Cidade do Samba (batizado, em 2011, de “Cidade do Samba Joãozinho Trinta”, em homenagem ao céle-

bre carnavalesco), no bairro da Gamboa, conforme estudado por Barbieri (2009), alterou sensivelmente essa conjuntura “mambembe”. Depois de décadas ocupando (via acordos que escapam às páginas legais) os armazéns da zona portuária, os galpões onde hoje as escolas da “primeira divisão” do “maior espetáculo da Terra” confeccionam fantasias e carros alegóricos dispõem de equipamentos e infraestrutura predial que possibilitam uma melhor divisão das funções, com espaços de trabalho demarcados, sob os olhos de profissionais da segurança do trabalho e a possibilidade de aberturas para práticas educacionais e turísticas.

O que não quer dizer que tal “profissionalização” foi capaz de afastar o risco de acidentes: um incêndio de grandes proporções consumiu uma ala inteira (formada por 4 barracões) do complexo fabril, em fevereiro de 2011, revelando problemas estruturais elementares, como a ineficiência dos dispositivos antichamas. Felizmente, não houve vítimas. O barracão mais afetado, na ocasião, foi o de número 4, ocupado pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, agremiação carnavalesca da cidade de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, que desfila no Rio de Janeiro desde 1989. Após a reconstrução dos barracões destruídos, a Grande Rio



permaneceu ocupando o espaço de número 4.

Este barracão reconstruído, que guarda memórias carnavalescas do período de 2012 para cá (afinal, a materialidade acumulada dos carnavais anteriores a isso foi destruída pelas chamas de 2011, inclusive os 3 troféus de vice-campeã do Grupo Especial, conquistados em 2006, 2007 e 2010), serviu de campo para a pesquisa em andamento do antropólogo Lucas Bártolo. A aproximação do pesquisador se deu em face do enredo escolhido pela escola caxiense para o carnaval de 2020, uma homenagem ao babalorixá Joãozinho da Goméia intitulada “Tata Londirá: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias”. Bártolo associou-se aos carnavalescos (os profissionais responsáveis pela direção artística de um desfile e, geralmente, pelo desenvolvimento de um enredo) Gabriel Haddad e Leonardo Bora para que pudesse etnografar parte do processo de confecção de um desfile que expressava imbricações entre religião e cultura popular. No decorrer do processo, registrou em fotografias diversas etapas dos processos de confecção da visualidade de um desfile.



O amplo acervo de moldes é cotidianamente vasculhado em busca de peças que se adequem às propostas visuais desenhadas para o próximo desfile.



A aparente desordem evidencia o uso constante das peças, enquanto as etiquetas nas prateleiras organizam o acervo por índices temáticos (arabescos, caras, caveiras, moedas, garrafas, diversos etc.).



Utilizados originalmente em anos anteriores, os objetos desse acervo expressam memórias de desfiles da agremiação e estilos dos diferentes carnavalescos que passaram pela escola.





Alguns tipos de moldes, como os arabescos, são recorrentemente usados na ornamentação carnavalesca, enquanto outros, menos genéricos, dependem de temas mais específicos para serem reutilizados.



Moldes de pedaços do corpo humano, como corações, mãos e crânios, remetem aos ex-votos de cera ou madeira ofertados nos santuários de devoção popular.



No detalhe da bancada, o croqui da ala das baianas e o molde em formato de quartinha, que será reproduzido em acetato para compor o figurino.

1. Grifamos em itálico, além dos vocábulos estrangeiros, as expressões significativas do universo pesquisado.

Um dos espaços investigados por Bártolo foi a “sala das placas”, recinto situado no quarto andar do referido barracão. O nome se deve ao fato de que dentro de tal sala estão instaladas as máquinas de *vacuum forming* para a reprodução de esculturas em lâminas, ou *placas*<sup>1</sup>, de acetato ou EVA – peças utilizadas na composição das fantasias e na adereçaria das alegorias.

Não é possível (nem desejável) precisar com exatidão quando o uso das placas se popularizou nos desfiles sambistas, mas a inserção dessa técnica nos barracões costuma ser atribuída ao carnavalesco Arlindo Rodrigues, artista que encontrou nas formas de acetato a possibilidade de reproduzir, com leveza e bom custo financeiro, incontáveis arabescos barrocos. Pode-se dizer que todas as agremiações do Grupo Especial carioca utilizam, em maior ou menor grau, as placas em seus desfiles – a depender, por óbvio, das escolhas estéticas de cada carnavalesco.

Nem todas as escolas, porém, possuem em seus barracões o maquinário necessário para *bater as placas*, i.e., reproduzir as formas escultóricas nas placas, de modo que há empreendimentos comerciais dedicados a suprir a enorme demanda, nos arredores da Cidade do Samba. As escolas dos grupos de acesso, que, em sua imensa maioria, sofrem com

as dificuldades financeiras e com a precarização dos espaços de trabalho, costumam negociar com as escolas do Especial as batidas de placas, estabelecendo prestações que não envolvem apenas acordos comerciais, mas trocas de favores em relações de prestígio e compadrio (Cf. Bártolo, 2021). O GRES Acadêmicos do Grande Rio, na ocasião desta pesquisa, possuía o maquinário, que era utilizado, inclusive, para a produção de peças para shows diversos e eventos particulares – não se restringindo, portanto, aos fins carnavalescos.

Informalmente, pelos corredores do barracão, a “sala das placas” era chamada de “sala do Seu Tônico”, numa referência direta ao profissional Antonio Barbosa, apelidado “Seu Tônico”, o *batedor de placas* da Grande Rio há mais de uma década. A percepção de que a subjetividade de um “nome próprio” (“sala do Seu Tônico”) no mais das vezes se sobrepunha à especificidade técnica do espaço (“sala das placas de *vacuum forming*”) revela pontos perceptíveis no dia a dia de um barracão carnavalesco, indícios a serem desdobrados em futuras investigações: a personalização dos espaços de trabalho, nas figuras de chefia; a imbricação quase indissolúvel entre os nomes próprios e as funções desempenhadas no espaço fabril da produção carnavalesca – Seu Tônico era chamado

de “Seu Tônico das placas”. No mesmo campo, observavam-se outros casos análogos, como “Almir do arame”, “Vitor do vime”, “Renato da fibra”, “Marina escultora”, “Bruno aderecista”, “Luiz da palha”, “Vaninha compradora”, “Seu Zé Carlos do acetato” etc.

Nas imagens reunidas neste ensaio, nota-se a presença de Seu Tônico enquanto figura humana central da sala das placas: o profissional que detinha a técnica, o modo de fazer, e manipulava máquinas e peças, rearticulando o espaço e mediando relações de troca com outras esferas da produção artística. Além disso, as fotos recortam as dimensões da memória materializadas em milhares de peças acumuladas nas prateleiras entre as quais Tônico realizava, dia após dia, o seu trabalho.

Para ser fabricada por meio da técnica *vacuum forming* uma placa necessita de um molde, ou seja, uma peça sobre a qual as lâminas de acetato ou EVA irão dar forma a uma espécie de casca, a escultura reproduzida em série e aplicada em fantasias e/ou carros alegóricos. O processo da *batida de placa* parte, portanto, de uma peça matriz desenhada pelo carnavalesco que pode ser confeccionada por escultores da agremiação ou encomendadas a profissionais externos. No caso dos moldes produzidos especialmente para o desfile de 2020 da Grande Rio, todos foram es-

culpados no barracão por Marina Vergara, em isopor, a partir dos desenhos elaborados por Haddad e Bora.

Depois de *empastelada* (coberta com papel carne-seca e uma mistura à base de cola branca), tal escultura de isopor passa por um revestimento com manta de fibra de vidro e resina. Cria-se, por meio da secagem e do endurecimento da manta, uma *forma*. Para a retirada dessa forma, o isopor é escavado e resta destruído. Essa forma é a base para a feitura das peças que serão reproduzidas em placas: uma vez que a forma é preenchida de resina ou gesso (a escolha do material de preenchimento depende do número de detalhes da escultura), tem-se, ao final, um objeto novo, denso, que, por sua vez, também poderá ser reproduzido *ad infinitum*.

Uma vez construído o molde, este é levado à máquina que realiza a termoformagem à vácuo, onde a lâmina de acetato é aquecida até se tornar maleável para que seja moldada ao ser pressionada sobre a forma desejada. O próprio equipamento refrigera imediatamente o material, estabilizando-o em seu novo contorno. A placa moldada é removida da máquina e segue para os ateliês, onde será recortada e utilizada na decoração carnavalesca. As operações de aquecimento, moldagem e esfriamento duram poucos minutos e, ao longo de um dia de trabalho,



dezenas de placas são batidas à vácuo em altíssima temperatura, produzindo de maneira imediata e serial peças escultóricas de pequena escala.

A rigor, consiste nessas etapas o processo técnico de *bater a placa*, do qual Seu Tônico seria o principal operador. A programação da máquina de *vacuum forming* exige perícia especialmente na fixação e tensão das lâminas e no controle da temperatura nas etapas de aquecimento e esfriamento, evitando problemas como enrugamentos e distorções. Mas há também um conhecimento empírico envolvido nessa confecção que conforma uma certa economia da placa. Referimo-nos aos cálculos que levam em consideração a temporalidade do carnaval, ou seja, a demanda por placas a partir do andamento da confecção do desfile, e que buscam reproduzir o maior número de peças em uma única moldagem, aproveitando ao máximo o material e dando celeridade à reprodução.

Além de operador da técnica *vacuum forming*, ou *batedor de placa*, Seu Tônico pode ser considerado uma espécie de curador da sala, que concentrava, sem o risco do exagero, milhares de peças de resina e gesso; objetos que se acumulavam em prateleiras de madeira e eram agrupados a partir de critérios temáticos genéricos para que pudessem ser reutilizados nos próximos carnavais: “coisas da África”, “moe-

das”, “arabescos”, “caras” e “instrumentos musicais” são apenas cinco dessas categorias. Ainda que os seus limites possam ser perspectivados, as etiquetas fixadas nas prateleiras já indicam um princípio de classificação dos objetos e de organização desse acervo que está em permanente atualização, pois a cada ano novos moldes são incorporados à medida que os carnavalescos concebiam outras formas escultóricas a serem reproduzidas no acetato. Assim, os objetos desse acervo expressam memórias dos desfiles anteriores da agremiação e estilos de diferentes carnavalescos que passaram pela escola, o que acrescenta a qualquer tentativa de esquadramento uma camada de subjetividade.



Antes de ser levado à máquina, o molde é lixado e polido para que a reprodução na placa não tenha deformações.



Em sua economia das placas, Seu Tônico utiliza diferentes formas em uma única moldagem.





A partir de uma bobina laminada, o acetato é esticado e deve permanecer suficientemente tenso na moldura.



A técnica de *vacuum forming* exige o controle preciso da temperatura principalmente nas etapas de aquecimento e esfriamento.



Ao longo de um dia de trabalho, dezenas de placas são batidas a vácuo em altíssima temperatura, produzindo de maneira imediata e serial peças escultóricas de pequena escala.



As placas batidas são empilhadas na sala.



Inevitável é não estabelecer uma comparação com a produção de imagens de entidades da umbanda em fábricas de “fundo de quintal”, conforme observado nos estudos de Tadeu Mourão (2012) e Morena Freitas (2021). Essas técnicas escultóricas da umbanda e do carnaval não apenas apresentam materiais e procedimentos em comum pela modelagem em gesso que permite a reprodução seriada de peças tridimensionais, como não raro materializam os mesmos universos simbólicos. Do gesso policromado às placas de acetado, trata-se de criações que podem ser reconhecidas como formas de expressão plástica das tradições populares do Rio de Janeiro.

Ainda estabelecendo comparações com um repertório escultórico da cultura popular, as fotografias deste ensaio também nos levam às “salas dos milagres” que reúnem os ex-votos do catolicismo popular brasileiro. Ofertados aos santos católicos, esses objetos, geralmente esculpidos em madeira e representando partes do corpo humano, mais do que pagamentos de promessas, objetificam o milagre e o vínculo entre santo e devoto. A pesquisa de Lilian Gomes (2017) nos mostra que, embora sejam expostos em diferentes contextos a partir do seu reconhecimento como arte popular, os milagres em madeira são investidos de funcionalidade estética e exposi-

tiva no próprio uso ritual votivo, onde cumprem a função de exibir no local de devoção os feitos atribuídos a um santo. Já a pesquisadora Maria da Graça Coutinho Góes explica que “a disposição de elementos nas salas de milagres proporciona uma codificação maior dos signos votivos, pois são colocados de forma aleatória, e próximos uns dos outros, preenchendo paredes, teto e muitas vezes chão, compondo um ambiente plástico bastante interessante” (GÓES, 2009, p. 43).

Não se pode falar em completa “aleatoriedade”, com relação à sala das placas da Grande Rio: como já foi dito, havia alguma organização dos elementos. Da mesma forma, os moldes pareciam estar menos em um espaço expositivo do que nas prateleiras de uma reserva técnica. O aparente desarranjo, contudo, indicava o uso constante do acervo. Quando da visão desse montante de objetos, vestígios artefatuais e pedaços de corpos acumulados, cujas cores e texturas apresentam poucas variações, a sala das placas investe-se de uma potência estética da qual parece irromper algo transcendente e pela qual moldes de fibra e de gesso parecem se tornar obras de arte ou milagres.

Pode-se dizer, por fim, que a própria sala, hoje, é um espaço de memória dos feitos de Seu Tônico,



que deixou a vida poucos meses depois do desfile de 2020, em 4 de maio de 2020. Em reportagem para a BBC News Brasil, a jornalista Luiza Franco descreve Seu Tônico enquanto um dos muitos sambistas vitimados pela Covid-19. Nas palavras da autora:

Octogenário, era de uma geração que viveu as antigas agremiações de Caxias, algumas das quais se juntaram para fundar a Grande Rio. Seu irmão teve participação importante nesse processo. No barracão, Tônico contava aos mais novos histórias de desfiles antigos. “Ele se sentia uma espécie de diretor de patrimônio. Tinha muito carinho pela escola, pelos equipamentos, um olhar muito atento a tudo, era aquele cara chato, num bom sentido”, diz Sylvio Baptista, diretor de barracão da Grande Rio. Em sua salinha ficava “sua bagunça”, como brinca Sylvio: uma reunião de todas as partes do seu trabalho de manutenção, com equipamentos por todo lado (FRANCO, 2021).

A matéria, ao final, apresenta dados biográficos de Seu Tônico, como o local de nascimento (Alagoinhas, na Bahia) e o fato de que ele era aposentado do Exército. Tônico não deixou um “aprendiz”, alguém preparado para ocupar a função que ele desempenhava há tanto tempo. A entrada de novos profissio-

nais dedicados à função de manipular o maquinário e bater as placas, quando do início do processo de confecção do próximo desfile da agremiação caxiense, certamente alterou o *modus operandi* da sala e as relações políticas e afetivas tecidas no barracão.



Coisas do Seu Tônico: resina, cola, óculos, boné, moldes de figa e de quartinhas para a ala das baianas.



## Referências Bibliográficas

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. Cidade do Samba: do barracão de escolas às fábricas de carnaval. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata (orgs.). **Carnaval em múltiplos planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

BÁRTOLO, Lucas. Arte, magia e reciclagem no carnaval carioca: a alegoria de Cosme e Damião por Jorge Caribé. In: MENEZES, Renata; TONIOL, Rodrigo (orgs.). **Religião e materialidades. Novos horizontes empíricos e desafios teóricos**. Papéis Selvagens: Rio de Janeiro, 2021.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval carioca. Dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC Funarte, 1994.

FRANCO, Luiza. **Coronavírus: quem são as vítimas de covid-19 das escolas de samba do carnaval do Rio**. Rio de Janeiro: BBC Brasil, 16 de fev. de 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56078688>. , acesso em 19 de dez. 2021.

FREITAS, Morena. **Coisas de crianças: as ibejadas na umbanda**. Tese de Doutorado em Antropologia Social – MN/UFRJ, 2021.

GÓES, Maria da Graça Coutinho. **Ex-votos, promessas e milagres: um estudo sobre a Igreja Nossa Senhora da Penna**. Dissertação de Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais – FGV. Rio de Janeiro: 2009.

GOMES, L. A. **A peregrinação das coisas – trajetórias de imagens de santos, ex-votos e outros objetos de devoção**. Tese de Doutorado em Antropologia Social – MN/UFRJ, 2017.





MOURÃO, Tadeu. **Encruzilhadas da cultura. Imagens de Exu e Pombajira.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.