

4 COLABORAÇÃO INTERDISCIPLINAR NO DESIGN: práticas criativas das escolas de samba como um exemplo possível.

Ida Elisabeth Benz¹

RESUMO: Este artigo busca abordar a prática da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade no design, focando-se na dificuldade do ensino de colaboração em equipes criativas. Como, no século XXI, os profissionais desta área precisarão estar abertos a trabalhar com outras áreas de expertises, e desenvolverem novas habilidades, como por exemplo, colaboração, pensamento sistêmico, resiliência, etc., propõe-se a possibilidade dos designers se espelharem nas práticas criativas informais das escolas de samba, que durante anos conseguiram congregar diversos saberes de diferentes camadas sociais na realização da grande festa popular que é o carnaval brasileiro.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade, design, escolas de samba

ABSTRACT: This article seeks to address the practice of interdisciplinarity and transdisciplinarity in design, focusing on the difficulty of teaching collaboration in creative teams. As in the 21st century, professionals in this area will need to be open to work with other areas of expertise, and develop new skills, such as collaboration, systems thinking, resilience, etc., it is proposed the possibility of designers look up into informal creative practices of the samba schools, which for years have managed to bring together several types of knowledge of various social groups in the realization of the great popular celebration that is the Brazilian carnival.

Keywords: interdisciplinarity, design, samba schools

A vocação interdisciplinar não só é reconhecida por diversos autores na área do Design, como também as atuais Diretrizes Curriculares² para o curso de graduação

¹ **Ida Elisabeth Benz:** Designer de jóias, pesquisadora em inovação no design e empreendedora em joias-souvenirs. Mestre em inovações tecnológicas para o setor joalheiro e Doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio com pesquisa focada em criatividade e transdisciplinaridade. Pós Doutora em Design pela ESDI - Universidade Federal do Rio de Janeiro. CV: <http://lattes.cnpq.br/5240440300958808> ; E-mail: ida.e.benz@gmail.com

² Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de graduação em Design:

de design definem, entre outras competências deste curso, que ele deve possibilitar a formação de um profissional que tenha a capacidade de interagir com especialistas de outras áreas, atuando em equipes **interdisciplinares**.

Fertilizando e deixando fertilizar-se por outras áreas de conhecimento, o Design vem-se construindo e reconstruindo em um processo permanente de ampliação de seus limites, em função das exigências da época atual. [...] O Design é uma disciplina notavelmente flexível, passível de interpretações radicalmente diferentes na teoria assim como na prática. (COUTO e OLIVEIRA, *in*: COUTO *et al.*, 2014b, p. 8).

Mas como Couto (2011) observa, após mais de uma década da implantação dessas diretrizes, é possível se perguntar se a área conseguiu criar currículos efetivamente interdisciplinares, se dirigentes e professores realizam um trabalho em conjunto, em parceria, promovendo um diálogo entre as disciplinas do currículo, e se foram instituídas novas alternativas ao modelo disciplinar compartimentado e estanque. Respondendo as questões por ela mesma levantada, a autora afirma que “a fragmentação de saberes parece estar conduzindo à elaboração de currículos que são, no máximo, multidisciplinares, estreitos e bitolados”. (COUTO, 2011, p. 18). Onde a autora faz questão de ressaltar que o termo **multidisciplinar** deve ser entendido como uma mera justaposição de disciplinas, sem a prevalência de diálogo e trabalho conjunto dos docentes.

Dias e Gontijo (2006) levantam a questão da ‘falsa interdisciplinaridade’ ou ‘pseudo interdisciplinaridade’, onde se percebe uma competição contínua entre as diferentes especialidades, como por exemplo, no caso em que a disciplina de maior poder social, prestígio ou aceitação sobrepõe-se as demais. Como as autoras alegam, não basta se colocar o rótulo de interdisciplinaridade em ações desordenadas e/ou desarticuladas pressupondo-se que, a partir daí, pesquisadores e docentes passarão a trabalhar em equipe, partilhando perspectivas, marcos teórico e conceitos.

A mera justaposição de matérias simultâneas, feita sem que lhes seja explicitado os nexos e interligações entre as áreas de conhecimento abordadas dificulta também uma diferenciação entre multi e interdisciplinaridade por parte dos alunos (DIAS e GONTIJO, 2006).

No contexto da sala de aula, a formação em design tende a reforçar o desenvolvimento de competências centradas no indivíduo, o que não é, muitas vezes, condizente com as necessidades atuais de um mercado complexo, exigente de soluções interdisciplinares e, portanto, competências relacionadas ao trabalho em equipe (KRUCKEN e MOL, 2014, p.2).

- CES014 - Fonte: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0146.pdf>

- RCES05 04.pdf – fonte: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces05_04.pdf

- PCES195 03.pdf - fonte: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2003/pces195_03.pdf

RAÍZES INTERDISCIPLINARES E FUTURO TRANSDISCIPLINAR DO *DESIGN*.

Segundo Couto (*in: COUTO et al., 2014a*), a discussão da interdisciplinaridade foi introduzida em 1994 na área do design por meio de um artigo em que Bomfim defendia a tese de que uma teoria do Design deveria ser interdisciplinar, combinando elementos da teoria do conhecimento, da lógica e das teorias científicas das ciências clássicas, além de possibilitar a interação entre o fazer prático e o pensamento teórico.

A história da configuração dos objetos teve, segundo o autor, três fases características:

1. No início os profissionais adquiriam os conhecimentos necessários através da tradição das corporações de ofícios com a maestria dos artesãos.
2. Com o surgimento e o desenvolvimento das manufaturas e produções de pequenas séries de produtos, onde foi implantada a separação entre a criação e produção do objeto, “foram criadas as primeiras *shools of design* - onde se qualificava pessoal para a criação de formas, segundo princípios técnicos e normas de sucessivos estilos artísticos” (BOMFIM, *in: COUTO et al., 2014*, p. 13).
3. Posteriormente, se buscou substituir o saber artístico – ‘teorias’ de forma e de cor – por um saber científico, introduzindo na formação deste profissional disciplinas como ergonomia, psicologia, teoria do planejamento, teoria da informação, etc. Com isso pretendia-se criar novos procedimentos na criação de objetos de uso, que substituíssem as práticas intuitivas dominantes até então.

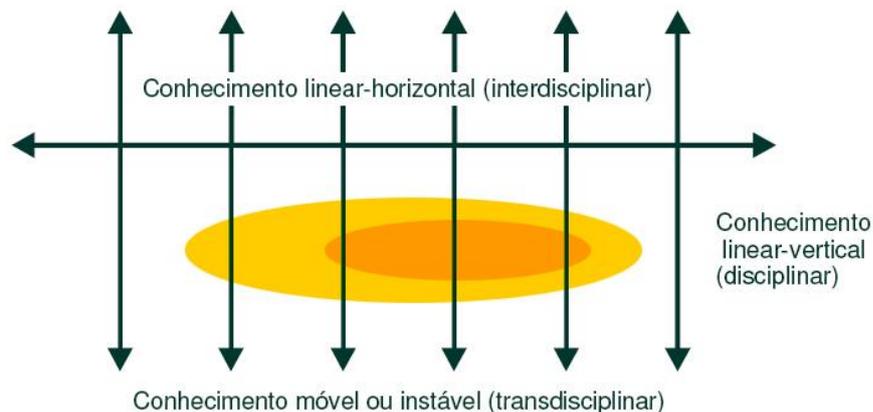
É a partir desse momento, que o design começa a se diferenciar

de outros processos de configuração justamente pela fundamentação lógica que pretende, ou seja, o design [se torna] essencialmente uma práxis, mas, ao contrário da arte e do artesanato, uma práxis que procura seguir princípios de diversas ciências na determinação da figura do objeto. (BOMFIM, *in: COUTO et al., 2014*, p. 14).

E este foi o modelo introduzido no Brasil a partir do início dos anos de 1960 nas primeiras escolas de graduação da área. Com o intuito de tornar a prática do design cada vez mais lógica, explícita e sistemática, segundo Bomfim (*in: COUTO et al., 2014*), os atuais currículos dos cursos na área agregaram, nas últimas cinco décadas conhecimentos relacionados a seis grandes grupos:

- conhecimentos gerais sobre filosofia, política, história, etc.;
- conhecimentos relacionados a tecnologias de fabricação e materiais, etc.;
- conhecimentos que abordam o processo de utilização, tais como ergonomia, psicologia, sociologia, antropologia, etc.;
- conhecimentos sobre planejamento e criação de forma;
- conhecimentos sobre meios bidimensionais e tridimensionais de representação;
- conhecimentos instrumentais deduzidos da física, matemática, química, etc.

Mas para o autor, essa busca por uma abrangência na formação de um designer, gera dificuldades no seu processo de ensino e aprendizagem, pois o grande número de conhecimentos permanece, na maioria das vezes, dissociado e fragmentado, sem conseguir construir um todo homogêneo imediatamente aplicável à práxis projetual de um objeto. Além disso, dependendo do problema tratado, os conhecimentos necessários aos designers podem variar, e com isso é impossível de se definir um campo fixo de conhecimentos para se criar 'uma' teoria do Design. Bomfim chegou à conclusão de que com um campo móvel e instável a teoria do Design teria que ter provavelmente uma constituição transdisciplinar, ou seja, combinando o conhecimento de diversas áreas dependendo das especificidades de cada projeto, como pode ser visto na Quadro 1.



Quadro 1 - Teoria transdisciplinar do design (BOMFIM, in: COUTO et al., 2014a, p. 47).

Como o design muitas vezes se debruça sobre problemas complexos e não estruturados, os pensamentos e tomadas de decisões durante um projeto de design não se dão através de um processo linear simples (COUTO, 1997). Segundo Cross (1982) o design tem um modo particular de saber, de conhecer e de descobrir sobre as coisas – que ele chamaria de uma “terceira cultura” do conhecimento, diferente das disciplinas ligadas a área das ciências ou as ligadas a área das humanas, como pode ser vista no Quadro 2.

	<i>ciências</i>	<i>humanas</i>	<i>design</i>
<i>o fenômeno de estudo</i>	<i>o mundo natural</i>	<i>a experiência humana</i>	mundo feito pelo homem
<i>os métodos apropriados</i>	<i>controle, experimentação, classificação, análise</i>	<i>analogia, metáfora, crítica, avaliação</i>	<i>modelagem, criação de padrões, síntese</i>
<i>os valores</i>	<i>objetividade, racionalidade, neutralidade e uma preocupação com a "verdade"</i>	<i>subjetividade, imaginação, compromisso e uma preocupação com a "justiça"</i>	<i>praticidade, engenhosidade, empatia, e uma preocupação com a "adequação"</i>

Quadro 2 - As três culturas do conhecimento. (CROSS, 1982, p. 221-222, in: BENZ, 2014, p. 22).

Já para Pazmino (2010), o design pertenceria ao campo da ‘arte-científica’, pois deve conjugar o conhecimento científico ligado aos métodos do projeto ao talento, à habilidade e à intuição artística do designer – o que, de certa maneira, caracterizaria

sua prática como transdisciplinar, seguindo a definição de transdisciplinaridade, apresentada por Nicolescu (2000), de ‘entre, através e além’ das disciplinas³.

A partir do início deste século, a complexidade – que impossibilita o fracionamento e a simplificação usuais da lógica clássica – se torna presente na prática do design em razão dos muitos elementos, camadas, estruturas de problemas que um designer busca resolver (2012). E seu modo particular de pensar – o *design thinking* – ganha destaque em áreas ligadas a inovação, começando a ser ensinado a profissionais das mais diversas áreas em *business schools* pelo mundo todo.

Para Martin (2010), um dos principais elementos que diferenciam esse modo de pensar do designer do pensar científico, é que ao criar novos objetos ele não se vale apenas do raciocínio indutivo (fundamentado na observação de que algo funciona) e do raciocínio dedutivo (baseado na prova de que algo existe) – mas também do raciocínio ‘abduativo’⁴, (que imagina que algo poderia existir) gerando novas ideias por meio de ‘saltos lógicos da mente’.

A partir desta ‘pista’ Benz e Magalhães (2012), compararam os conceitos desta metodologia com a metodologia da transdisciplinaridade de Nicolescu (2000), identificando grande semelhança entre as duas como pode ser visto no Quadro 3.

Metodologia da Transdisciplinaridade		Exemplos da Metodologia do <i>Design Thinking</i>
física quântica e os níveis de realidade	<i>descontinuidade</i>	os saltos lógicos da mente processo de reflexão em ação
	<i>não separabilidade</i>	junção de análise e síntese “o que é” e “o que poderia ser”
complexidade	<i>causalidade global</i>	processo do saber dinâmico
	<i>não redução da realidade</i>	modelo circular de Tim Brown
	<i>não linearidade causal</i>	pensamento intuitivo
a lógica do terceiro inclu	$A + \text{não-}A = T$	raciocínio abduativo pensamento equivocado

Quadro 3 - Paralelos entre a metodologia da transdisciplinaridade e o modo de atuação e visão do *design thinking*. (BENZ e MAGALHÃES, 2012).

Coincidentemente, respondendo a novas necessidades para a prática do design, em 2010 a *The New School for Design* da Parsons em Nova York criou o *MFA⁵ Transdisciplinary Design⁶*, onde os estudantes são incentivados a realizarem projetos práticos trabalhando em equipes transdisciplinares e a abordarem os temas através de perspectivas múltiplas. Jamer Hunt, diretor deste programa, em uma palestra proferida na PUC-Rio em 2014, afirmou que o design para o século XXI não é mais centrado apenas em objetos, mas também em soluções dentro de sistemas

³ “a transdisciplinaridade, como o prefixo trans indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo **entre** as disciplinas, **através** das disciplinas e **além** de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade dos conhecimentos” (NICOLESCU *et al.*, 2000, p.15, grifo da autora).

⁴ Termo cunhado por Charles Sanders Peirce ao estudar a origem das novas ideias.

⁵ Master of Fine Arts – equivalente a uma pós graduação.

⁶ Mais informações a respeito da proposta do curso disponível em: <http://www.newschool.edu/parsons/mfa-transdisciplinary-design/>. Acesso em

complexos. Com isso os designers precisam estar abertos a trabalharem com profissionais de outras áreas de *expertises*, como por exemplo, política, ciências, medicina, direito, ou mesmo trabalhar diretamente com a população. E, precisam também, desenvolver novas habilidades, como por exemplo, colaboração, pensamento sistêmico, resiliência, etc.

Como se pode perceber, o trabalho em colaboração começa a ganhar grande importância nesta nova proposta para o design. E essa colaboração é “especialmente eficaz quando os membros de uma equipe são diversificados, vindos de áreas diferentes e levando variadas perspectivas à equipe” (KELLEY e KELLEY, 2014, p. 170). Pois, segundo os mesmos autores, o trabalho de equipes reunindo várias experiências de vida e perspectivas contrastantes gera uma tensão criativa que ajuda a se alcançar soluções criativas que seriam impossíveis de serem alcançadas por uma pessoa trabalhando sozinha.

O EXEMPLO DE COLABORAÇÃO INTERDISCIPLINAR NAS PRÁTICAS CRIATIVAS DAS ESCOLAS DE SAMBA.

Antes de se aprofundar nessa questão, é preciso se destacar que a interdisciplinaridade não ocorre apenas a partir de disciplinas de um corpo de conhecimento que se constitua em ciência como alguns estudiosos entendem. Para Couto, todas as esferas de atuação profissional se beneficiam de ações interdisciplinares se forem reconhecidas “como disciplina qualquer corpo de conhecimento capaz de ser ensinado, aprendido e utilizado”. (COUTO, *in*: COUTO *et al.*, 2014a, p. n 93).

Como Fazenda (2012, p. 82) afirma, “a interdisciplinaridade decorre mais do encontro entre indivíduos do que entre disciplinas”. A autora (FAZENDA, 2012) percebe como uma ‘atitude interdisciplinar’ uma atitude de alternativas para se conhecer mais e melhor, incitando o diálogo com outras formas de conhecimento a que não se está habituado. Um diálogo:

[...] com outras formas de conhecimento, deixando-se interpenetrar por elas. Assim, por exemplo, aceita o conhecimento do senso comum como válido, pois é através do cotidiano que damos sentido às nossas vidas. Ampliado através do diálogo com o conhecimento científico, tende a uma dimensão utópica e libertadora, pois permite enriquecer nossa relação com o outro e com o mundo. (FAZENDA, 1999, p. 17).

O desfile de uma escola de samba é *per se*, uma prática inter e/ou transdisciplinar, assim como o design. E poderia se tornar uma possibilidade para os designers adquirem novas formas de perceber, conhecer e agir em outras perspectivas. “Embora as situações [...] não se repitam de formas absolutamente iguais, as respostas dadas as situações se revelam no simples aproveitamento de experiências cujos resultados são conhecidos”. (FAZENDA, 2012, p. 72).

Unindo música, dança, artes plásticas, práticas artesanais, gestão de processos, etc., para que uma escola consiga colocar o seu carnaval na passarela é preciso o trabalho integrado de vários profissionais das mais variadas áreas. Para Blass (2007), o desfile

expressa a diversidade das partes e a unidade do todo construído a partir do enredo narrado no seu desenrolar. O todo, nesse caso, não é resultado de uma somatória das partes, ou dos seus elementos constitutivos, mas se configura a partir das relações que estabelecem entre si. Cada parte e/ou elemento de um enredo – letra, música, fantasia e alegorias – contém o todo. [...] permitindo uma leitura circular, ou seja, não linear e não evolutiva. (BLASS, 2007, p.147).

Nascida da organização das camadas populares formada por artesãos, engraxate, estivadores, etc., as escolas de samba eram, no início do século passado, uma forma de organização das comunidades negras que moravam nos morros e na periferia da cidade do Rio de Janeiro. Elas também conferiam certo *status* a seus componentes, garantindo-lhes uma integração social e servindo como um indicador da identidade grupal dentro da própria comunidade em que viviam (TRAMONTE, 2001). Segundo Goldwasser (1975), nesses primeiros anos as fantasias eram livres, respeitando-se apenas as cores da escola; era tempo de improvisação tanto no desfile quanto na organização da escola.

Segundo Tramonte (2001), a partir da década de 1930, o samba passa a se tornar símbolo da identidade e da formação da cultura nacional do Brasil moderno, ganhando importância e destaque na sociedade. Com isso inicia-se o controle do estado sobre as agremiações do samba, e em 1937 a prefeitura da capital federal, realizava o primeiro concurso entre as escolas. Assim a criação anônima, coletiva e improvisada foi aos poucos dando lugar a uma maior estruturação do desfile, e conseqüentemente as “escolas [de samba] vão também tendendo a organizar-se mais e as preocupações estéticas crescem”. (TRAMONTE, 2001, p. 55).

Até o início dos anos 1960, era a comissão de carnaval que decidia o enredo, o samba e a estética que seria empregada para contá-lo. E os responsáveis por traduzir visualmente a história a ser contada eram as pessoas da comunidade que tinham propensões artísticas – os artistas caseiros – ou então profissionais advindos de outras manifestações carnavalescas, como por exemplo, os ranchos ou as grandes sociedades carnavalescas. Com o início das transmissões dos desfiles pela televisão, são criadas novas exigências estéticas e culturais, trazendo artistas plásticos e intelectuais universitários para os quadros das agremiações. O destaque dado pela TV trouxe também diversos indivíduos ou grupos oriundos das camadas média e alta, para os desfiles das escolas de samba, que buscavam destaque na mídia e na opinião pública. Criava-se assim um caldeirão profissional e sociocultural que precisava ser administrado para que o desfile transcorresse em harmonia, combinando a esfera do indivíduo e do coletivo de uma maneira impar.

Foi a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, que procurando alcançar o seu primeiro título e se diferenciar das três principais – Portela, Mangueira, e o Império Serrano –, introduziu a contratação de pessoas especializadas⁷ como, por exemplo,

⁷ Os primeiros foram contratados pelo Salgueiro em 1959: o casal Dirceu e Marie Louise Nery, que faziam cenários e figurinos para peças, óperas e balés da época. No ano seguinte ao casal Nery se juntaram Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes que participava da decoração da

artistas plásticos, cenógrafos, figurinistas, coreógrafos, etc acreditando que seriam pessoas mais indicadas para fornecer os padrões artísticos mais ao gosto dos membros encarregados de julgar os desfiles. (LEOPOLDI, 1977).

Leopoldi (1977) levanta a questão de que um artista de renome, por sua própria condição, pode exercer por antecipação, influência sobre quem vai julgar-lhe o trabalho, e porque não dizer também que ele pode exercer influência perante a mídia e os possíveis patrocinadores da escola. Com isso criou-se a ilusão de que a criação do ‘maior espetáculo da Terra’, como costuma ser chamada essa manifestação popular, é fruto da criação individual dos carnavalescos.

Ainda percebido como uma manifestação popular, nem o trabalho realizado ao longo de todo um ano até o próximo carnaval, nem tampouco as múltiplas atividades e tarefas individuais e coletivas que combinam pluralidade de processos simultâneos e sincrônicos, acabam não sendo notados pelos ‘olhares de fora’⁸ da agremiação. Mas o ‘olhar de dentro’ sabe das intrincadas relações necessárias para a construção de um desfile.

Eis o que mostra o paradoxo de uma criação teoricamente individual – do carnavalesco ao propor o enredo para um desfile –, mas que não se realiza sem um trabalho coletivo, onde o improvisado e a capacidade de invenção para resolver problemas em situações – que só se vislumbram no próprio processo de produção, por melhor que tenha sido o planejamento estratégico prévio – é essencial e imprescindível. (BLASS, 2007, p. 15).

Barros (2013) considerado um dos carnavalescos mais revolucionários da atualidade, fala em seu livro da importância do coletivo. Barros (2013) sabe que é o componente que leva a escola de samba ao título. É o trabalho dos “invisíveis” empurrando os carros alegóricos, da força e da garra de todos que se unem frente a imprevistos e acidentes – que podem tirar preciosos pontos em carros alegóricos danificados –, dos diretores de harmonia mantendo o conjunto da escola e não deixando o samba atravessar nem tampouco ultrapassar os 90 minutos estipulados pelo regulamento, que faz a diferença na hora do desfile.

Blass, também corrobora essa ideia, afirmando que a eficácia de um desfile depende de todos os participantes da festa: “todos (as) são autores (as), produtores

cidade para o carnaval e era um dos responsáveis pela decoração do baile de carnaval do Theatro Municipal, Arlindo Rodrigues e Nilton Sá (dois artistas que trabalhavam com Pamplona no teatro). Mais tarde Pamplona e Arlindo trouxeram como assistentes diversos alunos das Belas Artes e profissionais do Municipal, iniciando assim “uma viagem sem volta dos artistas do visual em um mundo até então dominado pelos diretores de harmonia mais ligados ao ritmo” (MOTTA, 2012, p.41). Segundo Bruno (2013) foram esses profissionais “filhotes artísticos” de Pamplona, como por exemplo: Joãozinho Trinta, Maria Augusta, Rosa Magalhães, Max Lopes, Lícia Lacerda, Renato Lage etc que durante pelo menos 50 anos promoveram um domínio artístico absoluto, criando uma verdadeira revolução nas escolas de samba.

⁸ Termo cunhado por Blass (2007) para os foliões externos à comunidade, para aqueles que assistem os desfiles nas arquibancadas pelas transmissões da TV ou pelos comentários vinculados na imprensa em geral. Ignoram como se faz um desfile, como e quem o produz, os valores financeiros para se colocar um desfile na avenida, as regras que podem tirar pontos no julgamento, os valores dos prêmios, salários e direitos autorais e de imagem das escolas vencedoras do carnaval, etc. Se contrapõe ao termo ‘olhares de dentro’.

(as) e consumidores (as), embora o carnavalesco, o Presidente e a comissão de Carnaval sejam seus principais gestores”. (BLASS, 2007, p. 142).

A PROBLEMÁTICA DO ENCONTRO DE DIVERSOS ‘UNIVERSOS’ SOCIAIS E SABERES NO MUNDO DO SAMBA.

Apesar da necessidade do trabalho em conjunto na escola de samba, percebe-se uma tensão entre esses agentes oriundos das diversas camadas sociais. Com o ‘branqueamento’ das escolas de samba a partir do reconhecimento social e das transmissões de TV do carnaval carioca, celebridades e indivíduos das elites e das camadas médias são colocados em destaque nas agremiações. Eles procuram “mais uma promoção individual do que uma participação grupal”. (TRAMONTE, 2001, p. 71) no coletivo que representa o desfile.

Igual tensão entre indivíduo/coletivo se dá com os carnavalescos, com o agravante de que este participa de todo o processo, ao contrário dos indivíduos das elites e camadas médias que só estão presentes na avenida. Mesmo em uma estrutura coletiva como a de uma escola de samba do grupo especial, poucos são, porém, os carnavalescos que sabem valorizar a equipe da escola, usando o “nós” quando desempenha papel de porta-voz da escola frente à mídia. Para corrigir essa injustiça, Laíla⁹ – lendário diretor de harmonia da Beija-Flor –, instaurou na Escola de Nilópolis em 1997 uma comissão de carnaval em vez de investir em um novo carnavalesco, após a saída do carnavalesco Milton Cunha. (MOTTA, 2012).

Do jeito intuitivo que usa em todas as suas decisões, o diretor [de harmonia] procurou Anísio [Abraão David, patrono da escola] e propôs a criação de uma comissão para produzir alegorias e fantasias. A Beija-Flor não teria mais um nome, um autor, que ficaria com todos os créditos – até os que pertenciam a outras pessoas. Uma equipe assinaria os desfiles a partir dali. ‘Todo mundo bateu, diziam que eu estava maluco, que queria inventar’, conta Laíla. ‘Estavam todos acostumados a grandes nomes, esquecendo que ninguém faz Carnaval sozinho, são equipes imensas trabalhando juntas. (MOTTA, 2012, p. 65).

Até os dias de hoje, ao invés de apenas um carnavalesco, diversos profissionais ajudam a criar os enredos em conjunto como pode ser visto mais detalhadamente no site da Beija-Flor¹⁰. Nesses dezoito anos foram por sete vezes campeões, enquanto nos trinta e um anos na elite dos desfiles sob a direção de um carnavalesco

⁹ Laíla iniciou sua carreira no Salgueiro dos anos 1960 com Pamplona e Arlindo Rodrigues e formou durante muitos anos dupla com Joãozinho Trinta alcançando cinco títulos de campeã seguidos para a escola. Sentiu essa injustiça na pele ao ver a autoria da sua ideia do Cristo enrolado em sacos de lixo apossada pelo carnavalesco de sucesso, por ser “apenas o diretor de harmonia” da escola (MOTTA, 2012).

¹⁰ Fonte: <http://www.beija-flor.com.br/2014/por/03-carnaval2014/comissao.html>

alcançaram apenas cinco títulos¹¹. Decidindo coletivamente as atribuições e tarefas, o funcionamento desta comissão é um grande segredo, com é exemplificada pela frase de um de seus membros: “Olha, eu posso te falar tudo menos como funciona a comissão de carnaval”. (SANTOS, 2006).

Mas mesmo assim, pode-se supor que pela falta de textos e artigos sobre o tema – já que outras escolas no Brasil começam também a fazer uso desta proposta de criação coletiva –, que as vantagens do trabalho em conjunto das comissões ainda não é percebido no mundo das escolas de samba. No texto de Hélio Ricardo Rainho em seu blog¹² no portal SRZD que contrapõe o trabalho de ‘carnavalescos autorais’ – com suas próprias equipes – e as comissões de carnaval formada por ‘grupos não-autorais’ pode-se ler frases como: ‘o trabalho é conjunto, mas alguém precisa ter a linearidade e a coerência na cabeça’, ou ‘carnavalescos autorais, combinando singularidades. Plasticamente, tem assinatura’, ou ainda ‘não vejo nessas ‘comissões de carnaval’ a mesma produtividade e o mesmo cuidado estético de um investimento num carnavalesco responsável por uma linha de trabalho’. Vê-se também que o sonho de muitos integrantes das comissões de carnaval, é um dia se lançar em carreira solo, como o único carnavalesco a assinar o carnaval de uma agremiação.

CONSIDERAÇÕES.

O exemplo da prática da interdisciplinaridade vivida na estrutura de criação dos desfiles das escolas de samba mostra que o incentivo a colaboração entre os participantes nos trabalhos e equipes interdisciplinares não é uma tarefa das mais fáceis, mesmo em um ambiente e em uma estrutura onde o coletivo e a colaboração de profissionais e componentes de origens e de experiências de vida tão diversificadas prevalece há muitos anos. A gestão de um grupo assim heterogêneo onde um regime de copropriedade e de diálogo reine pode ser dificultada pela falta de humildade, que segundo Fazenda (2013) é o fundamento maior e primeiro da interdisciplinaridade. Mesmo assim, como a área do design costuma agregar conhecimentos externos a seu corpo teórico e prático, uma pesquisa aprofundada das comissões de carnaval pode ser de grande valia para a criação de novas possibilidades de ensino de competências como o dialogo e colaboração entre os designers.

Laíla, ao comentar em uma entrevista¹³ o embate entre um carnavalesco e uma escola de samba, que culminou no seu abandono do carnaval daquele ano, nos dá uma pista de como vencer essa questão: Aqui há um lema na Beija-Flor implantado pela sua diretoria: ‘Não venha só pensando no dinheiro. Venha com um pouquinho

¹¹ Dados tirados da tabela de carnavais do GRES Beija-Flor (fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/GRES_Beija-Flor)

¹² <http://www.sidneyrezende.com/noticia/220110+carnavalescos+ou+comissao+de+carnaval>

¹³ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=f29-OVb58>

de amor a escola, e passe pelas dificuldades que a escola está passando'. Ou seja, se integre ao coletivo, não visando apenas às vantagens individuais, mas colocando o projeto coletivo em primeiro plano.

REFERÊNCIAS.

BARROS, P. **Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BENZ, I. E. **Design Inovador: mandala transrelacional de abordagens.** Tese de doutorado. Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica, 2014. Disponível em: <https://pucrj.academia.edu/IdaBenz> Acesso em: 10/01/2015.

BENZ, I. E. e MAGALHÃES, C. F. **Design, inovação e transdisciplinaridade – uma relação oculta.** In: Anais P&D Design 2012 - 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. 2012, São Luis. Disponível em: <https://pucrj.academia.edu/IdaBenz> Acesso em: 10/01/2015.

BLASS, L. M. S. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval.** São Paulo: Annablume, 2007.

BRUNO, L. **Explode coração: Histórias do Salgueiro.** Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora. 2013.

CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COUTO, R. M. S. **Design como corpo de conhecimento. Em: Movimentos interdisciplinares de designers brasileiros em busca de educação avançada.** Tese de doutorado. Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, 1997.

_____. Fragmentação do conhecimento ou interdisciplinaridade: ainda um dilema contemporâneo? In: **revista faac**, Bauru, v.1,n.1, p. 11-19, abr./set. 2011. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/revistafaac/index.php/revista/article/view/34> Acesso em: 10/01/2015.

COUTO, R. M. S. et al. **Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea.** Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014a.

_____. **Formas do Design: por uma metodologia interdisciplinar.** Rio de Janeiro: Rio Book's, 2ª Edição revisada e ampliada, 2014b.

CROSS, N. **Designerly ways of knowing.** DESIGN STUDIES, vol 3, no 4, October 1982. Disponível em:

<http://design.open.ac.uk/cross/documents/DesignerlyWaysofKnowing.pdf> Acesso em 22/11/2013.

DIAS, M. R. A. e GONTIJO, L. A. **A interdisciplinaridade no Ensino do Design.** Revista Design em Foco (Salvador), v. 3, p. 49-66, 2006. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/661/66111515005.pdf> Acesso em: 10/01/2015.

FAZENDA, I. C. A. **Práticas Interdisciplinares nas escolas.** 6ª ed., São Paulo: Cortez, 1999.

_____. **Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa.** 18ª ed., Campinas, SP: Papirus, 2012.

GOLDWASSER, M. J. **O Palácio do Samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1975.

KELLEY, T. e KELLEY, D. **Confiança criativa: libere sua criatividade e implemente as suas ideias.** São Paulo: HSM do Brasil, 2014.

KRUCKEN, L. e MOL, I. **Abordagens para cocriação no ensino do design: reflexões sobre iniciativas no contexto da graduação e da pós-graduação.** In: Anais P&D Design 2012 - 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. 2014, Gramado. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/pdf/designproceedings/11ped/01062.pdf> Acesso em: 10/01/2015.

LEOPOLDI, J. S. **Escolas de samba: ritual e sociedade.** Petr[opolis, RJ: Vozes, 1977.

MARTIN, R. L. **Design de negócios: por que o design thinking se tornará a próxima vantagem competitiva dos negócios e como se beneficiar disso.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

MOTTA, A. A. **Maravilhosa e soberana: histórias da Beija-Flor.** Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora. 2012.

NICOLESCU, B. et. al. **Educação e Transdisciplinaridade.** Brasília: UNESCO, 2000.

PAZMINO, A. V. P. Y. M. **Modelo de ensino de métodos de design de produto.** Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2010.

SANTOS, N S. **Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!: carnavalesco, individualidade e mediação cultural.** Tese (doutorado) –UFRJ/IFCS/PPGSA. 2006.

TRAMONTE, C. **O samba conquista passagem: estratégias e a ação educativa da s escolas de samba.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.