

Sambantropologia

Sambantropology

Sambantropologia

Vinícius Ferreira Natal'

Palavras chave:

Escolas de Samba

Antropologia Urbana

Música

Arte

Cultura Popular

Resumo:

O Presente artigo apresenta uma breve etnografia da ala de compositores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, relativizando o papel do pesquisador em relação à proximidade e características específicas com o campo das escolas de samba do Rio de Janeiro, propondo a “Sambantropologia” como um método de pesquisa particular e situacional.

Resumen:

El presente artículo presenta una breve etnografía del ala de compositores Grêmio Recreativo Unidos Escola de Samba de Vila Isabel, relativizando el papel del investigador en relación con la proximidad y características específicas con el campo de las escuelas de samba de Río de Janeiro, proponiendo, para terminar, “Sambantropología” como método de investigación individual y situacional.

Palabras clave:

Escuelas de Samba
Antropología urbana
La música
Arte
La cultura popular

Keywords:

Samba Schools
Urban Anthropology
Music
Art
Popular culture

Abstract:

The present article presents a brief ethnography of the wing of composers Grêmio Recreativo States Samba School of Vila Isabel, relativizing the role of the researcher in relation to proximity and specific features with the field of the samba schools of Rio de Janeiro, proposing, to finish, “Sambantropologia” as a method of individual and situational research.

Sambantropologia

Quando tentado a trabalhar com a perspectiva antropológica, um dos meus maiores questionamentos era como pesquisar um tema tão próximo ao meu cotidiano e vivência sem pôr em xeque uma pretensa objetividade científica exigida pelos padrões acadêmicos. Desde minha infância frequentava as reuniões da ala de compositores da Vila Isabel, junto à minha avó, a compositora Ivanísia. Natural foi escolhê-la (ou ser escolhido) como minha escola de coração. Com o passar dos anos e meu crescente envolvimento, dei-me conta de que ouvia mais samba do que qualquer outro gênero musical: tocava na bateria de diversas escolas de samba, colecionava desfiles gravados em fitas VHS e até os tradicionais desenhos da juventude eram substituídos pelos desfiles da Vila em momentos de lazer.

Sem nenhum amigo sambista, era taxado de louco. Não ligava, pois sabia que “meu mundo” era o que batucava. Cresci e logo percebi meu lugar “do lado de dentro”, observando os problemas, confrontos, alianças e outras características com o apuro de quem vivencia uma situação cotidiana.

Como lidar com isso, se decidir, então, estudar o meu próprio cotidiano dentro da Antropologia? Fazia-me um “Sambantropólogo”?

Estranhar o familiar. Nunca essa afirmativa faria tanto sentido:

o estudo do familiar oferece vantagens em termos de possibilidades de rever e enriquecer os resultados das pesquisas. Acredito que seja possível transcender, em determinados momentos,

as limitações de origem do antropólogo e chegar a ver o familiar não necessariamente como exótico, mas como uma realidade bem mais complexa do que aquela representada pelos mapas e códigos básicos nacionais e de classe através dos quais fomos socializados (VELHO, 1978, p.131).

Ricardo Barbieri em “*A Acadêmicos do Dendê Quer Brilhar na Sapucaí*” também explora esse tema. Antropólogo inserido no meio do “mundo do carnaval”, relata sua dificuldade em estudar um universo familiar, onde “Foi necessário me concentrar no esforço de estranhar o familiar, por conviver com o cotidiano das escolas de samba, e desempenhar funções neste meio (as de intérprete e compositor)” (BARBIERI, 2013, p. 32).

Quando falamos em pesquisa social é necessário transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico. Via de mão dupla, pois pertencer a uma cultura não necessariamente significa que a conheçamos e, quando não, precisamos torná-la familiar para podermos operar dentro dela e com isso compreendê-la (DAMATTA, 1978, p. 4). Na experiência antropológica a subjetividade então seria inerente à pesquisa, que tem também por “vocação” científica a busca de objetividade em dados e resultados.

Maria Laura Cavalcanti, por sua vez, também observa a necessidade do estranhamento na pesquisa antropológica, afirmando que, no campo, o conhecimento antropológico não se daria pelo que se passa de fato entre os nativos, e sim através de uma visão organizada e percebida pelos antropólogos do que ocorre nessas experiências. Logo, há uma percepção aproximativa, mediatizada, permeada pela subjetividade, entre os atores pesquisados e pesquisador. Esse contato, entretanto, pode mesmo ocasionar mudanças em ambos os lados:

Consideremos então a nós mesmos como um bando de nativos, um grupo social cuja vida profissional ganha forma entre o campo, a etnografia e a academia. Se a etnografia é, como quer Claude Lévi-Strauss, uma certa experiência de objetivação da subjetividade, creio que quem a exercita desenvolve também gradualmente uma noção de pessoa peculiar. Um eu ambivalente e diverso que, com o ir-e-vir refletido e sistemático entre múltiplas realidades e sistemas classificatórios, cruza zonas de perigo que o ameaçam por vezes de dissolução. O exercício profissional de um certo tipo de mediação, a mediação entre sistemas cognitivos e morais, visando à produção de conhecimento novo, deixa o sujeito/antropólogo potencialmente muito perto da metamorfose [...]. (CAVALCANTI, 2003, p. 134).

Como “sambantropólogo”, pretendi observar os dados criticamente, em uma espécie de equilíbrio analítico. Considerando minhas opiniões e posicionamentos, cervejas e personalidades introjetadas em meu próprio ethos, busquei o exercício do fazer antropológico analisando as relações e os desdobramentos dos fatos, mesmo quando isso colocava em xeque meu próprio bem-estar.

Pesquisador e militante

Nesse sentido, percebi que minha posição no processo de pesquisa era claramente vinculada às minhas percepções do que entendia como um projeto de escola de samba possível - e que deveria - ser realizado. Por mais que houvesse um discurso do “observar o familiar” (VELHO, 1978) e do privilégio da subjetividade do pesquisar, ainda é caro pensar um posicionamento mais aguerrido e combativo quando se trata de uma pesquisa científica, majoritariamente observada como

um meio objetivo de busca de “verdades”, quase que assumindo um ranço positivista de construção de saberes e narrativas.

Porém, como lidar com essa problemática se os moldes acadêmicos ainda bebem na fonte de um ocidentalismo elitista que teima em privilegiar as narrativas européias ou, quando não, as que a esse modelo são moldadas e aceitas como verdadeiras, em detrimento de tantas outras que são silenciadas?

Rufino (2014, p. 47) afirma: “O que o regime colonial tem feito é reduzir a multiplicidade que está presente no mundo, divulgando que o que está fora da premissa de “verdade” – legitimada pelo cânone histórico – está sob a condição de subalterno, atrasado, impuro, entre outras significações”.

Uma dessas estratégias ocidentais, portanto, é moldar verdades, estabelecer parâmetros para se considerar que A é verdade e B, nem tanto. Logo, por mais que a subjetividade hoje seja aceita em um discurso oficial acadêmico, a prática se constrói totalmente ao revés, funcionando em dispositivos de desautorização por proximidade, subjetividade excessiva e até mesmo uma maneira de utilizar a ciência - Santa Ciência! - como um mecanismo de atingir objetivos escusos, apropriar-se do objeto e utilizá-lo em benefício próprio de projeto de poder.

Dentro desse molde, interessei-me não por reproduzir essas narrativas, mas sim fazer sobressair as próprias narrativas nativas dos sujeitos pesquisados e, dessa forma, me colocar como um sujeito ativo dentro da escola de samba.¹¹

Como diz Pâmela Passos (2013):

Nesse sentido, campo e pesquisador não são preexistentes, mas co-

-emergem à medida que lançamos luz ou tiramos o foco de iluminação de determinadas variáveis (NASCIMENTO e COIMBRA, 2008). Trata-se, portanto de afirmar um modo de pesquisar que escapa das formulações prontas e que nos possibilita sair do lugar arrumado do cientista para nos misturar com o campo e, nessa mistura, nos aproximar daquilo que, muitas vezes, fica ausente do trabalho final. Interessa-nos aquilo que fica de fora, os desacertos, as indecisões, os desvios e dificuldades. Isso também compõe a pesquisa e a constitui. ^{III}

Nesse sentido, Luiz Rufino (2014, p.16) também nos brinda:

Defendo a noção de que as práticas culturais da afro- diáspora estão asentadas e são orientadas por outras formas de racionalidade que se diferenciam do modelo de pensamento moderno ocidental. Nesse sentido, suas lógicas de funcionamento revelam múltiplos conhecimentos, **outras epistemologias** que apontam caminhos possíveis diante da pobreza de experiência produzida pela linearidade de uma única narrativa explicativa de mundo e de um único modelo de conhecimento.

É nesse caminho que sou Sambantropólogo e construo esse estudo: dando luz às narrativas nativas, buscando sempre evidenciar os atores e suas falas; mais ainda, equacionando as falas e agindo em uma contra-hegemonia de um discurso ocidental que privilegia a fala de quem detém o poder simbólico. Porém, sem esquecer do velho copo de cerveja, a caneta e o papel do samba, os dramas e o coração acelerado de cada emoção vivida pelas ruas de Vila Isabel. Esse é o alimento e sem ele não há nada. Nada.

E então, agora, falaremos de uma Sambantropologia concreta, a tecnicamente vivida nos botecos, escola de samba e bairro de Vila Isabel.

Vila Isabel...

As lembranças de infância são, como brincadeira, difusas e escorregadias. Era dia de carnaval. Minha mãe me levava ao carnaval de um coreto próximo ao Largo da Freguesia, em Jacarepaguá, para assistir aos bate-bolas e desfilar com minha fantasia recém-comprada de Batman.

Diferente das outras crianças, não tinha o mínimo medo de bate-bola. Tinha indiferença e achava, até certo ponto, bobo. Tinha medo, sim, de palhaços. Odiava tanto que era o único da minha idade que não via o programa da Vovó Mafalda, no SBT. Preferia o Vídeo Game ou a bolinha de gude...

Lembro que logo ao chegar no Largo, pedi à minha mãe:

- Vamos voltar logo. Quero ver minha avó na Vila.

- Filho, chegamos agora. Espera um pouco.

Ficamos eu e uma amiga fantasiada de índia brincando de serpentina, mas logo quis vir embora. Compramos um balão de Pato Donald e viemos. A indiazinha - Raquel, o nome dela - ficou. Eu, o balão de Pato Donald e minha mãe viemos embora.

Não é que nos 10 minutos de caminho do Largo da Freguesia até minha casa o Pato Donald resolveu voar? Fiquei possesso, pois tinha planos de guardá-lo no meu quarto. Afinal, era um pato que voava!

Fiquei olhando o balão ir embora, mas ele não sumia. Andava, andava e

ele só subia. Até uma hora que sumiu e eu também havia ficado feliz, pois havia sido uma distração que me fez chegar em casa mais rápido.

Logo cheguei em casa e liguei a TV. Estava desfilando a Vila Isabel, com o enredo “A Vila Vê o Ovo e Põe Às Claras”. Fiquei fissurado procurando minha avó, quando uma grande galinha apareceu na tela; logo atrás, achei minha avó e meu carnaval estava completamente dotado de sentido. Ali era a festa.

Poucas horas depois, chegou ela, contando que o desfile havia sido um fiasco, que ela tinha saído atrás de um carro com uma galinha bem feia, onde a chuva fazia a palha ter um cheiro horroroso. Bingo! Era ela mesma! Mais festa!

A partir disso minha ligação com a agremiação só crescia: passei a frequentar os ensaios consideravelmente, ingressando na bateria em 2000, tendo meu primeiro desfile em 2002. A partir daí, anualmente ensaiei e desfile na escola, entre altos e baixos.

Porém, em 2014, após um desastroso carnaval, houve eleição para presidência da escola. A então candidata à presidente, Elizabeth Aquino, mais conhecida como Dona Beta, convidou-me para assumir a Direção Cultural da escola caso fosse eleita, pois conhecia o trabalho que exercia no Centro Cultural Cartola como pesquisador e achava bastante positivo. Com a vitória consolidada, pude assumir essa tarefa dentro da agremiação.

O mais curioso é que, meses antes, havia defendido uma dissertação no PPGSA - UFRJ a respeito das ideias de cultura e memória no G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, investigando as diferentes narrativas forjadas pelo Departamento Cultural da escola e o único fundador vivo, Djalma Sabiá (NATAL, 2014). Estranhava-

-me o fato, ainda mais que, vivendo sempre no fio da navalha entre a objetividade e a subjetividade das pesquisas acadêmicas, pudesse empreender tal função.

Nesse momento, meu “eu antropológico” cedeu lugar ao “eu sambístico”, o coração falou mais alto e aceitei o desafio, reunindo uma equipe de, inicialmente, 5 torcedores, número que cresceria progressivamente até o momento, com o objetivo de organizar o acervo e empreender um trabalho de valorização da memória da escola, ponto que considerava bastante sensível na sua organização.

Cabe perder um tempo nesse ponto explicando o que, afinal, era o Departamento Cultural do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel formado, célula que seria uma das principais constituidoras do meu espaço de fala.

O Departamento Cultural

O trabalho desenvolveu-se com bastante dificuldade. Não é segredo, para quem vive o cotidiano das escolas de samba, ou mesmo trabalha com cultura popular, que, na maioria das vezes, a memória é relegada a segundo plano. As escolas de samba, com um ritmo “sempre pra frente” (CAVALCANTI, 1994) e focadas no desfile anual, canalizam grande parte de seus esforços para “colocar o carnaval na rua”, como os sambistas dizem a respeito de finalizar a preparação do desfile a contento do desfile principal de carnaval. Logo, a memória, assim como outras esferas adjacentes de uma escola de samba que não passam objetivamente pela preparação do carnaval, acaba sendo tratada de modo coadjuvante.

Porém, entendia, como Pollack (1998), que a memória era parte importante da constituição social do sujeito;

ainda, que atua como uma forma de se singularizar em meio a uma vasta malha de informações e temporalidades, principalmente quando lidamos com um ritmo incessante, acelerado e blasé na cidade (SIMMEL,2005). Passado, presente e perspectivas de futuro bailam juntos em um mesmo espaço, disputando atenção e, por mais que tenhamos como parâmetro de vivência o presente, o passado



precisa estar lá, pois foi vivido. Dessa forma, tal tempo pode servir como a marca de um território, mostrando-se como uma possibilidade válida de valorização de experiência.

Como nas outras escolas em que conhecia minimamente a realidade, a situação de descaso em que encontrei a memória na agremiação era caótica.



Com orçamento de zero reais iniciais, percebi que não conseguiria realizar o trabalho de organização do acervo de forma solitária. Convoquei, então, alguns amigos mais próximos que haviam sido meus estagiários em meu trabalho no Centro Cultural Cartola, junto

a componentes da agremiação com o objetivo de traçar um plano de ação e organização emergenciais para o material. Foram realizados, assim, dois eventos denominados de “Mutirão Cultural”, buscando tratar, de maneira bem concisa, a memória da agremiação.





A partir de então, organizou-se um grupo de interessados em empreender o trabalho, de forma não remunerada, mas capaz de entender e compartilhar o sentimento de necessidade de preservação da memória da agremiação. Os pesquisadores, atualmente, são Beatriz Barcelos, Dalton Cunha, Daniel Guimarães, Danilo Garcia, Fabiane Melo, Fadla Martins, Hugo de Oliveira, Leonardo Marques, Nathalia Sarro, Ricardo Nicolay Tadeu Goes e Thales Nunes.

Paralelo ao trabalho de documentação foram realizados eventos que visavam dar conta de uma evocação de memória da escola, como o “Cine Debate Kizomba”, onde, pela facilidade de acesso que possuía ao Centro Cultural Cartola, foi realizada uma exibição do desfile campeão de 1988 seguindo-se de debate com participantes do desfile da época, além de depoimentos com componentes antigos da agremiação, buscando guardar, em áudio e vídeo, as memórias tecidas por esses sambistas.



É a partir da formação de tal grupo e ações que o meu lugar de fala começa a se constituir: por entre sonhos de criança sambista e devaneios de um pesquisador, o meu entendimento de pesquisa e função social ganhavam contornos.

Passados os momentos iniciais de trabalho, minha atuação no Departamento Cultural ficara cada vez mais visível e perceptível no cenário interno do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel. Ao mesmo tempo, decidira realizar o trabalho de tese sobre os compositores de Vila Isabel, baseado mesmo naquelas observações pessoais vividas durante toda minha infância.

As ruas de Vila Isabel são recheadas de núcleos de sociabilidade e entretenimento, denominados aqui como bares e botecos, onde muitos compositores passam horas a fio conversando, bebendo ou mesmo divulgando informalmente seus próprios sambas. Durante todo o ano, nas noites do bairro, muitos desses compositores promovem rodas de samba nas mais diversas localidades visando divulgarem seus trabalhos musicais na localidade. Durante a elaboração desse projeto, foram mapeadas diferentes rodas de samba, observando a ocorrência de, muitas vezes, a realização de rodas conjuntas com o “encontro” de um ou mais compositores em um só evento^{IV}.

O cotidiano desses compositores se altera e sugere um maior esforço no período de escolha do samba-enredo da escola de samba a ser cantado no ano corrente: diante de uma série de apresentações, uma comissão julgadora, geralmente composta por membros da escola, vota em uma apresentação final e escolhe o samba campeão. O que parece ser um processo simples e direto do ciclo anual carnavalesco ganha contornos dramáticos e tensos dentro da escola de samba^V.

A ala de compositores da Vila Isabel agrupa diferentes sujeitos que, a priori, possuem a capacidade de compor letras e melodias, formando assim um grupo de interesse e sociabilidade. O grupo possui largo número de associados, sendo a grande maioria moradora do bairro de Vila Isabel. A ala possui duas figuras em sua constituição de maior destaque dentre os membros: Martinho da Vila, cantor e compositor de maior destaque no cenário musical brasileiro e André Diniz, professor de História e detentor do maior número de títulos de disputa de samba de enredo. Desde 1994, André Diniz venceu 15 de 20 disputas realizadas, sendo derrotado apenas uma vez, oficialmente.

O fato do último ter conquistado tantas vitórias sucessivas acabou por ocasionar um mal estar dentro do grupo dos compositores da escola, gerando um processo de desintegração e esvaziamento refletido mesmo no número de sambas em disputa na escola^{VI}. A acusação é que a culpa de todo esse processo devia-se aos chamados “escritórios” de disputa de samba, liderados por André Diniz e com ocorrência na maioria das escolas do Grupo Especial.

Os compositores denominam de escritórios os grupos de indivíduos que se alocam na categoria “compositores” e que disputam em diversas escolas de samba do grupo especial, o principal grupo na hierarquia competitiva do desfile das escolas, formando assim um cartel de disputas de samba. Para conseguirem concorrer dessa forma, os diferentes sambas são assinados por “pombos^{VII}”. Os escritórios são formados a fim de captar o maior número possível de vitórias, visando acumular uma gorda quantia de premiação pela vitória e de direitos autorais^{VIII}.

A crítica ao sistema dos escritórios provém principalmente de compositores à margem desse processo. Geralmente mais

velhos e com maior experiência em disputas de samba desde a década de 1960, afirmam que os escritórios excluíram o “*verdadeiro compositor. Aquele que ralava no morro e era quem realmente amava a escola*”^{IX}. Ou ainda, atestam que os escritórios “*serviram para mostrar quem manda de verdade é o dinheiro. O sambista não tá com nada*”^X, acabando por refletir a tensão entre um modelo tradicional, ligado ao morro, ao “pé no chão”, à raiz, muito herda-do do pensamento folclorista brasileiro que ainda perdura em alguns aspectos atuais (GONÇALVES, 2013) versus o moderno, ligado as inovações, ao dinheiro e ao luxo da escola de samba (JUNIOR, 2009)^{XI}.

Dessa forma, percebi que deveria analisar esse processo em curso dentro da ala de compositores do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, procurando desvelar características peculiares a respeito não só do sistema de produção de sambas nas escolas de samba do Rio de Janeiro^{XII} e da importância do dinheiro nesse processo, mas também de como esses compositores, sejam de escritório ou “antigos”, atuam e negociam dentro do bairro suas próprias identidades e projetos, em meio a sucessos e fracassos de suas trajetórias intentadas (VELHO, 2003; BOURDIEU, 2006).

O Voto

Após o carnaval de 2015 e um amargo 11º lugar, muito se especulou sobre os rumos da escola. A então presidenta, Elizabeth Aquino, a “Dona Beta”, renunciaria em breve. Rumores davam conta de que seu mandato estava afastando os componentes da escola e era cercado de escolhas erradas: desde o ex-carnavalesco, Max Lopes, até a escolha do samba-enredo, que não rendera pontos como os do “André Diniz” nos anos anteriores e havia prejudicado muito a escola. Após o ocorrido, as informações davam conta que o então vice-presidente, Luciano Ferreira,

também renunciaria e o cargo ficaria livre para o Superintendente, Bernardo Belo, ligado ao patronato do jogo do bicho e braço direito de Capitão Guimarães, assumir o comando da escola.

Como previsto, Beta renunciou e após o ocorrido, um silêncio profundo incomodava dentro da agremiação. Especulava-se que haveria novas eleições e o ex-presidente, Wilson Vieira Alves, o Moisés, seria candidato, o que inquietava muitos. Porém, em uma reviravolta do jogo político da escola, Luciano Ferreira, que era dado como um “filho” de Beta e que, certamente, renunciaria, decidira continuar no cargo.

Após calorosas discussões internas, houve trocas de cargos dentro da escola, mas o mesmo fez questão de manter como Diretor Cultural, tecendo numerosos elogios ao trabalho realizado pelo grupo. Seguiu o baile e a preparação para o carnaval de 2016, com lançamento de enredo - sobre Miguel Arraes - e início do processo de escolha do samba para o desfile.

Porém, haveria uma novidade na presidência de Luciano: retornavam ao comando da escola Evandro Luís do Nascimento, o Evandro Bocão, Leonel e André Diniz, compositores vencedores acusados de “ganharem sempre”^{XIII}. Essa seria uma mudança significativa na formulação da disputa de sambas de enredo: De 18 concorrentes do ano anterior, o número de obras que disputaram foi de 9; também diminuiu o tempo de disputa, que de 8 semanas passou para 4 semanas, com a justificativa de diminuir os gastos dos compositores.

Eu, que vivenciara sempre ao lado de minha avó todo o processo de disputas de samba, considerava como uma oportunidade de pesquisa ímpar. Porém, como fazê-lo? Faltava-me ainda o foco da pesquisa. Afinal, o que pesquisar? Não sabia.

Minha intimidade com o tema e atores se tornava um impeditivo de qualquer ação e, por esse mesmo motivo, sabia que qualquer passo precipitado poderia ser arruinar o campo. Decidi realizar um acompanhamento “Descompromissado” - Sambantropologia pura - e observar o desenrolar dos fatos sem me cobrar que, de fato, estava pesquisando. Sem papel e lápis. Nada.

Foi aí que durante a final de samba-enredo que a realidade social vira o livro de ponta-cabeça e começa a história outra vez:

- Você é o Vinícius, do Cultural, não é?

- Sou sim.

- Toma. Tá aqui uma pasta pra você julgar o samba-enredo.

- Mas o Luciano não me avisou nada - Disse, absolutamente estarecido com a notícia.

- Sim, não falou. Mas ninguém sabia. Me entrega no final, por favor, marcando um X no campeão.

O diretor de Harmonia saiu. Eu não saí. Fiquei. Parado e sem ação.

O ato de julgar o samba tornaria-se algo extremamente complexo para o meu entendimento - e para minhas pretensões, mesmo, pois em nenhum momento desejava tal feito. Sabia bem o que representava votar em um samba em uma final. Era posicionar-se politicamente e, enquanto um momento de grande tensão dentro da escola de samba, poderia significar abrir portas de pesquisa, mas também fechar outras muitas; poderia até mesmo gerar o entendimento de afronta ou desafio, visto que votar em uma parceria poderia significar, para muitos, a convocação de um duelo e uma situação de desafio e enfrentamento. Disputa de samba é rivalizar entre grupos e, caso assumisse alguma parceria como de preferência explícita, isso poderia ser interpretado como uma “chamada ao combate” por minha parte, pois também era ator e dominava os códigos nativos.

Eram 4 as parcerias finalistas:

1- J.P, Claudio Emiliano, Marcos Trappani, Kaoma e Beto Habilidade

2- Martinho da Vila, André Diniz, Martnália, Arlindo Cruz e Leonel

3- Jaiminho Harmonia, Thales Nunes, Hugo Oliviera, Bonsucesso e Serjão da Vila

4- Alcyr Higino, Professor Lacerda e Jurandir Terra

A partir das apresentações, decidi dividir a responsabilidade da escolha e reunir toda a equipe do Departamento Cultural presente na quadra, realizar uma votação interna, para que assim fosse anunciado o voto. Todos gostaram do samba de Jaiminho Harmonia que, coincidentemente ou não, era parceiro de Thales Nunes, membro do nosso Departamento^{XIV}.

A favor do samba campeão, votaram 18 pessoas: Eduardo Katata, presidente da ala dos compositores; Cíntia, da Velha Guarda, Aladir, da Velha-Guarda, Alair, das Baianas, Verinha, das Baianas; Edson e Claudinha, da ala de passistas; Edson, da Harmonia; Décio Bastos, diretor de Harmonia; Coxinha, diretor Financeiro; Olício Alves dos Santos, Diretor de Adminsitração; Bocão, diretor de carnaval; Mestre Mug, presidente de Honra da bateria; Sandra Arueira, diretora de projetos; Alex de Souza, carnavalesco; Juninho, vice-presidente; Mestre Wallan, mestre de bateria.

Proclamado o samba campeão, fui saindo da quadra e, conforme saía, era parabenizado. Sabia bem o porquê: para alguns componentes, havia rivalizado diretamente com a “firma”, apelido que davam à parceria campeã. Disseram-me que eu fui o único que “honrava a camisa da Vila Isabel”, e que “tinha coragem” para enfrentar o “Esquema”.

Não era inocente no jogo. Sabia do significado que esse voto teria, mesmo não possuindo a intenção de causar desconforto, porém não poderia imaginar

repercussão tão grande. Após mais uma cerveja e ouvir diversos elogios, resolvi ir para casa e refletir sobre todo o ocorrido. Além da bebedeira, precisava curar a resaca do mal-estar gerado por um simples X numa folha de papel.

Demorei duas semanas até voltar à quadra de ensaios. Lá chegando, mais elogios à minha postura de “embate”. Havia um ensaio de canto, visando a gravação do vídeo clip da agremiação junto à Rede Globo, mas a quadra não estava cheia como nas disputas de samba, o que é um movimento natural na maioria das agremiações.

Percebo, então, que o processo de disputa de samba-enredo mobiliza todo o corpo de componentes atuantes - há os que só participam nos meses mais próximos ao carnaval - organizando grupos de torcida em torno da torcida de um samba; as parcerias funcionam como emblemas onde se “é” o samba de alguém, ou seja, se torce para que o samba saia vitorioso do embate.

Durante a disputa há um processo de crescimento exponencial de envolvimento da escola, lotação da quadra e visibilidade midiática, aproximando-se da noção de Drama Social de Victor Turner (1967).

Esse conceito permite enxergar a construção da integração social como feita através das crises e conflitos que eclodem entre os diferentes no curso de um processo social. Na interpretação desse conceito proposta por Cavalcanti (2007, p. 130), no que diz respeito ao tema da integração social, “a continuidade da sociedade Ndembu (talvez pudéssemos falar, sobretudo, da continuidade de um sentido de pertencimento a um amplo grupo social) repousaria, em úl-

tima instância, na continuidade de uma “comunidade de sofrimento”, cujas tensões e conflitos se expressariam e, de algum modo, resolver-se-iam ritualmente nos ritos de cura e de aflição”.

Yvonne Maggie também utilizou o Drama Social para analisar e interpretar o cisma em um terreiro de Umbanda na cidade do Rio de Janeiro nos anos 1970. A autora trabalha com a perspectiva de Turner, citando-o: “Pode-se algumas vezes ir além da superfície de regularidades sociais e perceber as contradições e conflitos ocultos no sistema social. Os tipos de mecanismos corretivos empregados para lidar com o conflito, o padrão de luta faccionalista e as fontes de iniciativa para acabar com a crise, todos claramente manifestados no drama social, fornecem pistas valiosas sobre o caráter do sistema social.” (TURNER *apud* MAGGIE, 2001, p.17)

Dessa forma, o conceito de Drama Social permite entender a dinâmica dos conflitos entre os atores, evidenciando os diferentes valores e posicionamentos em jogo.

Turner divide o drama social em 4^{xv}, e aqui adaptamos a moldura por ele proposta às finalidades de organização de nosso relato:

1) **A ruptura**, gerada pela divisão da escola em diferentes parcerias para a disputa pelo direito de representar a agremiação em desfile.

2) **A expansão da crise**, com o desenrolar disputa e o agravamento das tensões geradas pela disputa.

3) **O agravamento da crise e ação reparadora**, com o final da disputa e escolha do samba, o posterior esvaziamento da escola, descontentamentos e reclamações sobre a escolha, mas com a posterior volta do ritmo e ensaios e dos perdedores ao cotidiano da agremiação.

4) **O desfecho** com a relativa recomposição da ordem no desfile oficial, mesmo que em pouco tempo os mesmos

compositores novamente se organizem em parcerias para reiniciar o ciclo.

Ao passo que as primeiras semanas mobilizam quase somente os compositores envolvidos e entes mais próximos, as etapas finais arregimentam um número considerável de torcedores e simpatizantes.

A final de samba, evento no qual se escolhe o “hino” da agremiação, é expressão máxima do conflito gerado entre os compositores. Todos estão em busca da vitória onde, para tal feito, dispõem - ou conseguem quem o faça - enormes quantias para que o objetivo seja realizado.

Logo após o momento da vitória, há um esvaziamento da quadra e um afrouxamento das relações. Muitos que torciam por um samba perdedor acabam se afastando da escola - muitos revoltados com o resultado - onde será necessário um tempo de distância da escola para que o sentimento se refaça e o componente volte a frequentar os ensaios.

Usa-se o chavão “*agora o samba é da escola*”, significando que, mesmo não sendo favorável à vitória de um samba, o componente deve cantar a plenos pulmões o samba escolhido pela agremiação nos ensaios e dia oficial de desfile.

Seguem-se os ensaios que desaguarão no carnaval e, por fim, fecha-se o ciclo do Drama Social. A escola sempre desfilará em busca de seu melhor resultado possível.

Apito final

Relações sociais são tecidas a cada instante. O fato de interagirmos com indivíduos distintos em nossa sociedade já embasa o surgimento - ou rompimento - de laços entre sujeitos. Esse modelo interativo permite considerar as relações sociais no ambiente urbano como uma porta

de entrada interessante para entender o mundo das escolas de samba cariocas.

Inspirada nos estudos promovidos pela chamada Escola de Chicago, que acompanharam a vertiginosa urbanização daquela cidade nas primeiras décadas do século XX, a Antropologia Urbana enxerga a cidade como um palco onde atores diferenciados encenam interações diversas: dramas são vividos, alianças são feitas, desfeitas, refeitas. Nesse ambiente social heterogêneo composto por diferentes camadas, segmentos e grupos sociais, múltiplas visões de mundo operam como diversos prismas sob os quais podemos enxergar um fato.

Para Simmel (2005), a vida urbana torna possível encontrar pessoas de origens e identidades sociais diferentes, articuladas e inseridas em um mesmo meio. Nesse espaço compartilhado, o conflito e o dinamismo assumem papel central no fluxo de interações entre diferentes camadas e grupos sociais. Com o decorrer dos estudos urbanos, a cidade passaria a firmar seu espaço como um lugar possível de estudos antropológicos. Gilberto Velho aborda o assunto:

[...] A Antropologia, tradicionalmente, tem estudado os “outros” e eu me propus estudar “nós”. É evidente que outros autores já o fizeram, mas a Antropologia Urbana ainda engatinha e enfrenta sérios problemas de metodologia. [...]. Na Antropologia Urbana ainda se está muito na fase das intuições, das primeiras tentativas. Há uma razoável polêmica e, relativamente, poucos resultados (VELHO, 1973, p. 11).

Ao mesmo tempo, Roberto DaMatta iniciava na década de 1970 o entendimento do carnaval como um processo sócio-ritual, onde a observação da festa através de um “close up”, ou seja, a evidência de um episódio pontual, descortinaria processos vividos pela sociedade de um modo mais abrangente (DAMATTA, 1980).

Mesmo vendo um carnaval diminuído em conflitos, o autor contribui decisivamente para a visão do festejo como um ritual, característica preservada por grande parte dos estudos antropológicos sobre o tema na atualidade (CAVALCANTI, 1995; SANTOS, 2009; GONÇALVES 2007; ERICEIRA, 2009; BARBIERI, 2010,).

Tanto do ponto de vista artístico como do administrativo, são diversos os setores que compõem uma escola de samba, que emerge como um mosaico, onde cada qual detém função específica e interligada a todas as demais: a ala da bateria é responsável por dar o ritmo ao samba de enredo, que por sua vez é composto por um ou mais compositores; a figura do carnavalesco concebe o enredo e desenha croquis de fantasias, alegorias e adereços; a velha-guarda é composta por sambistas idosos, entre outros. Apesar de poderem possuir visões distintas e encararem o processo ritual de desfile a partir de diferentes perspectivas (CAVALCANTI, 1994), todos os componentes de uma escola de samba desembocam na Avenida Marquês de Sapucaí, a chamada Passarela do Samba, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, com um objetivo em comum: defender a sua agremiação no desfile anual.

Esse processo reverbera então na cidade, agitando diversas dimensões sociais, como um fato social total (MAUSS, 1978). Movimenta a economia com valores de patrocínios e venda de ingressos que ultrapassam a cifra dos milhões, a política com a querela da presença de banqueiros do jogo do bicho no controle das agremiações - onde, obviamente, o sentido de política das escolas de samba, o entendimento de cultura da cidade do Rio de Janeiro e o sentido de pertencimento a uma manifestação festiva vai muito além dos presentes apontamentos. São, portanto, parte constitutiva da malha urbana, absorvendo e expressando os conflitos da cidade (CAVALCANTI, 1994).

Minha inserção como praticante desse meio foi fundamental para a minha própria formação enquanto pesquisador, pois muito me intrigavam os conflitos existentes no cotidiano dessas instituições. Enxergadas por muitos como uma organização uníssona e pacífica - "A" Escola de Samba, festiva e carnavalesca - observava que ela estava longe de ser o lugar da equidade, mas sim um espaço recheado de diferenças em sua própria constituição.

Tal qual um mosaico formado, funcionam como um campo onde diversos atores transitam, dialogam e conflituam, utilizando seus simbolismos construídos como formas de representação (BOURDIEU, 1983; 1989), ou mesmo como afirma Leach (1995, p. 121), que como compreende as regiões das Colinas de Kachin, "Dentro desse sistema social maior existem, num período dado, um número de subsistemas significativamente distintos que são interdependentes". Entendê-las como um organismo composto de muitos prismas é essencial para a compreensão dos atores que as compõem e suas atuações na definição de suas trajetórias, projetos e identidades em meio à cidade (VELHO, 1973; 2003); também de como esses atores encarnam a ação de uma estrutura ritual e competitiva, onde as interações podem assumir o caráter de trocas agonísticas (MAUSS, 1978) ou drama social (TURNER, 1967); ou ainda, atuam e encenam suas próprias realidades.

Cada desfile é, então, o apogeu de um ciclo anual ininterrupto, sendo o início e ao mesmo tempo, fim. Nesse período, a "rede de relações sociais trançada ao longo do ano atinge o seu grau máximo de expansão" (CAVALCANTI, 2006, p. 233) e é essa capacidade de expandir essa rede que aguça a necessidade de compreensão de como os desfiles absorvem e irradiam os conflitos e as transformações pelos quais passa a cidade.

Portanto, os compositores do G.R.E.S. Um idos de Vila Isabel emba-sam os rabiscos iniciais de uma pesquisa de tese que, logicamente, ainda engati-nha em seus devaneios. Os compositores, logo, formam uma célula de um mosaico bem mais amplo que deve ser levado em conta se queremos observar as escolas de samba como uma janela para se enxergar a vida social urbana.

O que me deixava agoniado com um “não comprometimento” com a pesquisa, em um primeiro momento, onde só observei e escutei sem nenhuma compreensão sistemática, se transformou em uma metodologia de pesquisa fundamental para a compreensão do objeto de estudo que tratava; mais ainda, para entender o meu papel em todo esse circuito. Sambantropologia, pois era deixar-se levar, entre um olhar técnico e um gole de birita.

Em um texto intitulado “A Rua”, João do Rio (2008) nos fala:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes - a arte de flanar. É fatigante o exercício?

De pronto, respondo. Sim, o é. Mas o objetivo aqui não é encarar a rua só como um espaço físico, mas sim em uma perspectiva mais ampla, tal qual um “outro”. DaMatta (2003, p. 15) nos fala sobre a dicotomia ente a casa e a rua, onde:

Falamos da “rua” como um lugar de “luta” e de “batalha”, parte da “dura realidade da vida”. O fluxo da “vida”, com suas contradições e surpresas, pertence à rua, onde o tempo - medido

pelo relógio, pelo calendário e pelas agendas - corre, voa e passa, fazendo história. [...] Na rua não há amor, consideração, respeito ou amizade.

Ora, a rua, portanto, é o local da incerteza, do desatino, do andar sem rumo. De encontrar o que não se busca e, mesmo assim, no final de tudo, achar um sentido espetacular na junção das peças do quebra-cabeça que é a realidade social.

Rua, portanto, é o nosso incerto, o arriscar, e assim também compreendo que deve ser realizada uma pesquisa: emocionada, sem receita de bolo, correndo perigos e pondo-se à prova.

É dessa forma, portanto, que encaro os compositores de Vila Isabel: parte de um todo incoerente, mas que fazem todo sentido no conjunto; parte, também, de mim, um pesquisador que se tenta coerente, mas que, na realidade, se faz feliz em produzir conhecimento nas brechas loucas da incoerência emotiva de si.

Viva a Vila Isabel!

Bibliografia

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. *Sociabilidade e conflito em pequena escola de samba: o Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: Dos Bastidores ao Desfile*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Conhecer, Desconhecendo: a Etnografia do Espiritismo e do*

- Carnaval Carioca. In: KURSCHNIR, Karina; VELHO, Gilberto (orgs.). *Pesquisas Urbanas: Desafios do Trabalho Antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama Social: Notas Sobre um Tema de Victor Turner. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.16, 2007.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- DAMATTA, Roberto. O Ofício do Etnólogo ou Como ter Antropological Blues. In: OLIVEIRA, Edson de Oliveira. *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- DAMATTA, Roberto. *O Que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON J. L. *Os Estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das Relações de Poder a Partir de uma Pequena Comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FOOTE-WHITE, William. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- GONÇALVES, Renata Sá. Edison Carneiro e o Samba: Reflexões Sobre Folclore, Ciências Sociais e Preservação Cultural. *Anuário Antropológico*, 2012-I, 2013, p. 239-260.
- JÚNIOR, Nilton. *O que faz a velha guarda, Velha guarda?* Dissertação de Mestrado. PPGSA/IFCS/ UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.
- JÚNIOR, Nilton. O que faz a velha guarda, Velha Guarda? In: CAVALCANTI, Maria Laura V.C.; GONÇALVES, Renata Sá (orgs.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 309-338.
- MAGGIE, Yvonne. *Guerra de orixá - um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- NATAL, Vinícius. Os Caminhos da Memória no Batuque do Carnaval Carioca. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Popular*. Rio de Janeiro, v. 7, n.2, 2010. p. 207-215.
- NATAL, Vinícius. *Samba, Cultura e Memória: Experiências de Departamentos Culturais em Escolas de Samba do Carnaval Carioca (1959-2011)*, monografia de licenciatura e bacharelado em história, Universidade Federal Fluminense. Niterói. RJ, 2011.
- PASSOS, Pâmella S. *Lan house na favela: cultura e práticas sociais em Acari e no Santa Marta*. Tese de doutorado em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.
- POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.
- POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, 1992.
- POUBEL, Mayra Salgado. *O Bairro e a Escola de Samba: Sociabilidade e Pertencimento*. Dissertação de Mestrado em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.
- RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- RUFINO, Luiz. *Histórias e saberes de jongueiros*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero. Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- SIMMEL, Georg. As Grandes Cidades e a Vida do Espírito. *Mana*, vol. 11 nº 2. Rio de Janeiro, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- TURNER, Victor. *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005 [1957].
- TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.
- VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. "Urban Anthropology" Foreword. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 8, n.2. July to December. Brasília, 2011.

Recebido em 13/07/2016
Aprovado em 02/08/2016

I Vinicius Ferreira Natal. Doutorando em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Brasil. Contato: vfnatal@gmail.com

II E talvez tenha sido esse o principal motivo de minha mudança da graduação em História para o mestrado e doutorado nas Ciências Sociais, pois, dentro do que buscava como entendimento para trabalhar com a realidade social.

III Assumo, então, meu papel militante no sentido em que busco, em um primeiro momento, entendendo a dinâmica dos compositores dentro da escola de samba Vila Isabel, e pensando minha atuação dentro de um contexto mais amplo, que é a necessidade de valorização das narrativas de matrizes negras e indígenas em uma vertente contemporânea. Observamos, por exemplo, o PPGAS, do Museu Nacional, e outros Programas, que aderiram em seus Programas de Pós-Graduação o sistema de cotas para negros e indígenas.

IV Foram mapeadas as rodas dos compositores Dinny da Vila, Arthur das Ferragens, Pagode do Arruda, dentre outras iniciativas esporádicas de ensaios de blocos de embalo, como o Kizomba, da cantora Mart'ália.

V Atualmente, também se encontra a prática, em outras escolas, do contrato de um grupo de compositores para a confecção do samba, findando o processo de disputas para a escolha do samba. Isso gera uma série de críticas por parte do grupo de compositores aliados do processo de composição, faceta a ser considerada durante percurso de pesquisa. No G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, essa hipótese foi levantada publicamente pelo então presidente da Vila Isabel, Wilson Moisés, no ano de 2012.

VI Ao passo que em 2006 a escola teve 30 sambas em disputa, no ano de 2014 a escola teve 6 sambas A alegação por parte de outros compositores se dá pelo excessivo número de disputas vencidas por André Diniz. Já para o carnaval de 2015, com a ausência de André Diniz nas disputas, o número de sambas passou a subir, chegando a 18.

VII Categoria nativa que designa o sujeito que assina a autoria do samba, porém nem sempre os compo de fato, encobrimo e representando um grupo maior de compositores que participa da disputa. Alguns os denominam de "compositores", ou seja, os que compram um samba já pronto e, de fato, não compõem.

VIII Segundo afirmou o compositor André Diniz, em depoimento dado ao Centro Cultural Cartola, ele em 2012 conseguiu ganhar em quatro parcerias distintas no Grupo Especial, o que chegaria a somar a quantia de R\$ 1.200.000,00 no montante geral de premiação, dividida entre os patrocinadores dos gastos da disputa de samba - como gravação, torcida, fogos de artifício, cantores, músicos, etc. Muitos desses patrocinadores são empresas de pequeno e médio porte - e parceiros do samba.

IX Depoimento de Djalma Sabiá ao Centro Cultural Cartola, em 2009.

X Depoimento de Monarco da Portela ao Centro Cultural Cartola, em 2011.

XI Sobre o processo de composição de samba, Muniz Sodré descreve que "A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do indivíduo um objeto privilegiado procurando abolir seus laços com o campo social como um modo integrado. Compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas, para poder ser captado como força de trabalho musical". A partir desse trecho, inferimos que o processo de perda de espaço do compositor passaria pela perda de espaço coletivo do sujeito, passando pela individualização do compositor. Não será o foco desse texto, mas vale o questionamento para respostas futuras: Há essa perda de coletividade? Em que medida a individualização afeta os processos de composição?

XII Se considerarmos a existência de 72 escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro, onde cada uma pode produzir até 20 sambas em disputa, em média, chega-se ao número de 1480 sambas de enredo. Desse, ganham destaque somente os sambas vencedores, gravados em um cd conjunto, dividido por hierarquia de desfile, e entoados no dia do desfile oficial. Os números são ilustrativos e aproximativos.

XIII Um episódio curioso envolve os referidos nomes de Bocão, André Diniz e Leonel. Após o carnaval 2014, a parceria haveria decidido ausentar-se da disputa de samba-enredo, ocasionando quase que em três vezes um aumento do número de inscritos na disputa para o ano de 2015. Porém, o samba da parceria de Macaco Branco logo disparou na preferência da escola. Ao passo que a fofoca no espaço dava conta de que o samba era de André Diniz, a parceria negava. Fato é que o samba foi eliminado na Semi-Final, onde muitos afirmavam que "só foi cortado porque era do André".

XIV A dúvida sobre a coincidência é posta bem em tom provocativo mesmo, pois não se sabe a procedência do gosto por um samba. Pode-se gostar de um samba por sua letra marcante, melodia rica, ou mesmo pelas relações de amizade tecidas. No caso do voto escolhido do Departamento Cultural, todas as alegações realizadas na sala - inclusive a minha - foram de que "era o melhor samba", e não nos cabe julgar nosso próprio gosto a ponto de colocá-lo em xeque. O momento de votação pode ser caracterizado como um momento de alta tensão, podendo fazer até mesmo alguns votantes mudarem de opinião de forma repentina. Por exemplo, o carnavalesco Alex de Souza, ao me procurar uma semana antes afirmando ser um "absurdo o samba do Jaiminho Harmonia não ganhar", mudara de opinião e votara no samba de Martinho da Vila.

XV As 4 fases em que Turner divide o Drama Social são: 1- Ruptura ou separação de uma relação social; 2- A instauração de uma crise ou sua intensificação; 3- A tentativa de uma ação reparadora; 4- Desfecho da crise.