



DOSSIÊ “MÚLTIPLOS CARNAVAIS: ECONOMIA E POLÍTICA NAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS POPULARES”

DOSSIER “MULTIPLE CARNAVALS: ECONOMICS AND
POLITICS IN THE POPULAR CULTURAL EVENTS”

Apresentação do Dossiê

“Quando o carnaval chegar”: Carnavais em múltiplos
e variados enfoques

Dossier's presentation

“Quando o carnaval chegar”: Carnivals in multiple and varied approaches

MARINA BAY FRYDBERG

Manaus, 2014:

o carnaval que nunca terminou

Manaus, 2014:

the Carnival that never ended

RICARDO JOSÉ DE OLIVEIRA BARBIERI

Escolas de Samba nos Pampas:

textos e contextos da interculturalidade no carnaval
de Uruguaiiana

Samba Schools in Pampas:

texts and contexts of the interculturality in the Uruguaiiana's carnival

ULISSES CORRÊA DUARTE

Bananas e abacaxis nos “quintais” do carnaval carioca

- impressões etnográficas sobre a produção de um desfile
de escola de samba da Estrada Intendente Magalhães

Bananas and pineapples in Rio's carnival “backyards”

*- ethnographic views on the production of a samba school
parade at Intendente Magalhães Avenue*

LEONARDO AUGUSTO BORA

Os blocos de enredo do carnaval carioca:

identidade e organização

The blocos de enredo carnival city of Rio de Janeiro:

identity and organization

JULIO CESAR VALENTE FERREIRA

Carnaval de rua no Rio de Janeiro:
afetos e participação política

Street carnival in Rio de Janeiro:
affects and political participation

JORGE E. SAPIA

O Carnaval do Mindelo, Cabo Verde:
reflexões sobre a festa e a cidade

The Carnival of Mindelo, Cape Verde:
reflections on the festival and the city

JULIANA BRAZ DIAS

O bairro do Recife e a Economia Criativa:
do Carnaval Multicultural ao Paço do Frevo

Recife City District and the Creative Economy:
from Multicultural Carnival to Paço do Frevo's creation

CARLA LYRA

Carnaval, uma festa democrática?

Discussão sobre segregação social e o direito à cidade
a partir do universo camavalesco do Rio de Janeiro

Carnival, a democratic festivity?

*Discussions about social segregation and right to the city in
the carnival universe of Rio de Janeiro*

THAIS CUNEGATTO

Blocos carnavalescos:

culturas populares, culturas híbridas no carnaval
de rua do Rio

Carnival street bands (blocos):

popular cultures, hybrid cultures of street carnival in Rio de Janeiro

RITA FERNANDES

Sambantropologia

Sambantropology

VINICIUS FERREIRA NATAL

**Atrás do nosso bloco só não vai quem já
morreu**

- o corpo camavalesco de Mário de Andrade

Behind our block will not only those who have died

- Carnival in Mário de Andrade's body

LUCAS GARCIA NUNES

PragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura

Ano VI nº 11 - abr/2016 a set/2016

EDITORES

1. Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
2. Luiz Augusto Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
3. Ana Enne, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

1. Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Brasil
2. Christina Vital, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
3. Danielle Brasiense, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Comunicação, Brasil
4. João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Curso de Produção Cultural, Brasil
5. José Maurício Saldanha Alvarez, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
6. Leandro Riodades, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
7. Leonardo Guelman, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
8. Livia de Tommasi, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia, Brasil
9. Lygia Segala, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Fundamentos Pedagógicos, Brasil
10. Marilino Nercolini, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos de Mídia, Brasil
11. Paulo Carrano, Universidade Federal Fluminense, Departamento Sociedade, Educação e Conhecimento, Brasil
12. Rossi Alves, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
13. Wallace de Deus Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

COMITÊ EDITORIAL

1. Adair Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Brasil
2. Alberto Fesser, Socio Director de La Fabrica em Ingenieria Cultural / Director de La Fundación Contemporánea, Espanha
3. Alessandra Meleiro, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
4. Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará e Universidade Federal do Ceará, PPG Cultura e Sociedade, Brasil
5. Allan Rocha de Souza, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Direito / UFRJ/PPG em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento, Brasil
6. Angel Mestres Vila, Universitat de Barcelona, Master en Gestión Cultural / Director geral de Transit projectes, Espanha
7. Antônio Albino Canela Rubin, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências / Pesquisador do CNPq, Brasil
8. Carlos Henrique Marcondes, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Ciência da Informação, Brasil
9. Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Administração / Pesquisadora do CNPq, Brasil
10. Daniel Mato, Universidade Nacional Tres de Febrero, Instituto Interdisciplinario de Estudios Avanzados/CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
11. Eduardo Paiva, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Múltiplos Mídia e Comunicação, Brasil
12. Edwin Juno-Delgado, Université de Bourgogne / ESC Dijon, campus de Paris, Facultad Gestión, Derecho y Finanzas, França
13. Fernando Arias, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina
14. Gizlene Neder, Universidade Federal Fluminense, PPG em História, Brasil
15. Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
16. Guillermo Mastrini, Universidad Nacional de Quilmes, Maestría en Industrias Culturales, Argentina
17. Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguay
18. Isabel Babo - Universidade Lusófona do Porto, Portugal
19. Jaime Ruiz-Gutierrez, Universidad de los Andes, Colombia
20. Jeferson Francisco Selbach, Universidade Federal do Pampa, curso de Produção e Política Cultural, Brasil

21. José Luis Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, Instituto de Gestion del conocimiento y del aprendizaje en ambientes virtuales, México
22. José Márcio Barros, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PPG em Comunicação, Brasil
23. Julio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Master Estudios Culturales, Espanha
24. Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
25. Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG em Urbanismo, Brasil
26. Lívia Reis, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Brasil
27. Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
28. Manoel Marcondes Machado Neto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Administrativas, Brasil
29. Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Brasil
30. Maria Adelaida Jaramillo Gonzalez, Universidad de Antioquia, Colômbia
31. Maria Manoel Baptista, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal
32. Mariaíva Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisadora do CNPq, Brasil
33. Marta Elena Bravo, Universidad Nacional de Colombia – sede Medellín, Profesora jubilada y honoraria da Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Colombia
34. Martín A. Becerra, Universidad Nacional de Quilmes / CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
35. Mônica Bernabé, Universidad Nacional de Rosario, Maestría en Estudios Culturales, Argentina
36. Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação / Pesquisador do CNPq, Brasil
37. Orlando Alves dos Santos Jr., Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Brasil
38. Patricio Rivas, Escuela de Gobierno de la Universidad de Chile, Chile
39. Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Brasil
40. Ricardo Gomes Lima, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Cultura Popular, Brasil
41. Stefano Cristante, Università del Salento, Professore associato in Sociologia dei processi culturali, Italia
42. Teresa Muñoz Gutiérrez, Universidad de La Habana, Profesora Titular del Departamento de Sociología, Cuba
43. Tunico Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Cinema, Brasil
44. Valmor Rhoden, Universidade Federal do Pampa, curso de Relações Públicas [com ênfase em Produção Cultural], Brasil
45. Victor Miguel Vich Flórez, Pontifícia Universidad Católica del Perú, Maestría de Estudios Culturales, Peru
46. Zandra Pedraza Gomez, Universidad de Los Andes / Maestría em Estudios Culturales, Colômbia

EDITORES ASSOCIADOS JUNIOR:

1. Bárbara Duarte, doutoranda em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba
2. Deborah Rebello Lima, mestranda em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC, Fundação Getúlio Vargas / pesquisadora pela Fundação Casa de Rui Barbosa
3. Gabriel Cid, doutorando em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
4. Leandro de Paula Santos, doutorando em Comunicação pela ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro
5. Marine Lila Corde, doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
6. Sávio Tadeu Guimarães, doutorando em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro
7. Virginia Totti Guimarães, doutoranda em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / professora de Direito Ambiental (PUC-Rio)

CRIADOR DA MARCA:

Laert Andrade

DIAGRAMAÇÃO:

Ubirajara Leal

REALIZAÇÃO:



APOIO:



PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura.

Ano VI nº 11, (ABR/2016 a SET/2016). – Niterói, RJ: [s. N.], 2016.

(Universidade Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais - LABAC)

Semestral

ISSN 2237-1508 (versão on line)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e expressões artísticas. I. Título.

CDD 306

Sumário / Summary

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ / DOSSIER'S PRESENTATION

DOSSIÊ: Múltiplos carnavais: Economia e política nas manifestações culturais populares

DOSSIER: *Multiple carnivals: Economics and politics in the popular cultural events*

“Quando o carnaval chegar”: Carnavais em múltiplos e variados enfoques

“Quando o carnaval chegar”: Carnivals in multiple and varied approaches

MARINA BAY FRYDBERG 06

DOSSIÊ / DOSSIER 11

Manaus, 2014: o carnaval que nunca terminou

Manaus, 2014: the Carnival that never ended

RICARDO JOSÉ DE OLIVEIRA BARBIERI 12

Escolas de Samba nos Pampas: textos e contextos da interculturalidade no carnaval de Uruguaiana

Samba Schools in Pampas: texts and contexts of the interculturality in the Uruguaiana's carnival

ULISSES CORRÊA DUARTE 30

Bananas e abacaxis nos “quintais” do carnaval carioca – impressões etnográficas sobre a produção de um desfile de escola de samba da Estrada Intendente Magalhães

Bananas and pineapples in Rio's carnival “backyards” - ethnographic views on the production of a samba school parade at Intendente Magalhães Avenue

LEONARDO AUGUSTO BORA 46

Os blocos de enredo do carnaval carioca: identidade e organização

The *blocos de enredo* carnival city of Rio de Janeiro: identity and organization

JULIO CESAR VALENTE FERREIRA 62

Carnaval de rua no Rio de Janeiro: afetos e participação política

Street carnival in Rio de Janeiro: affects and political participation

JORGE E. SAPIA 79

O Carnaval do Mindelo, Cabo Verde: reflexões sobre a festa e a cidade

The Carnival of Mindelo, Cape Verde: reflections on the festival and the city

JULIANA BRAZ DIAS 95

**O bairro do Recife e a Economia Criativa:
do Carnaval Multicultural ao Paço do Frevo**

Recife City District and the Creative Economy:
from Multicultural Carnival to Paço do Frevo's creations

CARLA LYRA 109

**Carnaval, uma festa democrática? Discussão sobre segregação social
e o direito à cidade a partir do universo carnavalesco do Rio de Janeiro**

Carnival, a democratic festivity? Discussions about social segregation
and right to the city in the carnival universe of Rio de Janeiro

THAIS CUNEGATTO 122

**Blocos carnavalescos: culturas populares,
culturas híbridas no carnaval de rua do Rio**

Carnival street bands (*blocos*): popular cultures,
hybrid cultures of street carnival in Rio de Janeiro

RITA FERNANDES 138

Sambantropologia

Sambantropology

VINICIUS FERREIRA NATAL 150

**Atrás do nosso bloco só não vai quem já morreu
- o corpo carnavalesco de Mário de Andrade**

Behind our block will not only those who have died
- Carnival in Mário de Andrade's body

LUCAS GARCIA NUNES 167

Apresentação do Dossiê

“Múltiplos carnavais: Economia e política nas manifestações culturais populares”

**“Quando o carnaval chegar”:
Carnavais em múltiplos e variados enfoques**

**“Quando o carnaval chegar”:
Carnivals in multiple and varied approaches**

Marina Bay Frydberg

Como cantou Chico Buarque na música que dá título a este texto, podemos estar parados, calados, sofrendo ou humilhados, mas estamos nos “guardando pra quando o carnaval chegar”. Esta festa que mobiliza milhares de pessoas nas ruas, que popularmente é reconhecido que só depois dela que o ano começa, em que gira muito dinheiro e que mobiliza manifestações apaixonadas, precisa ser estudada em profundidade e a partir de múltiplos enfoques para poder ser compreendida. Projeto levado a sério aqui neste dossiê.

O carnaval, em suas múltiplas expressões, já foi estudado de modo significativo pelas ciências humanas e sociais. Esses estudos buscavam entender o significado da festa carnavalesca para diferentes sociedades e em diferentes tempos históricos. As pesquisas pensavam geralmente o carnaval como espaço de ritual, seja por suas práticas (CAVALCANTI, 1994), seja como momento de inversão da ordem estabelecida (BAKHTIN, 2010; BURKE, 2010; DAMATTA, 1997). Nestes estudos a festa era pensada como um tempo fora do tempo do cotidiano, não só como momento inversão da ordem social, como de expressão de uma identidade popular, muitas vezes transformada em nacional. Construindo a noção do carnaval a partir

dessas perspectivas a maioria dos estudos sobre o tema não se debruçaram sobre a festa e seus desdobramentos econômicos para a população que festeja. A perspectiva de uma economia do carnaval aparece no Brasil em trabalhos recentes, que buscam entender esta festa como espaço de produção, circulação e consumo de bens culturais (FARIAS, 2005; MIGUEZ, 2009).

Entendendo o carnaval como espaço de trocas econômicas, políticas, sociais, simbólicas e afetivas, estudar esta expressão da cultura popular, seja em termos históricos (QUEIROZ, 1999; FERREIRA, 2004) ou nas suas manifestações atuais (GÓES, 2013; GONÇALVES, 2010; HERSCHMANN, 2013), é fundamental para problematizar diferentes e diversificadas práticas carnavalescas. Variados enfoques, como o olhar da performance, da gestão e organização da festa, das políticas culturais, dos processos de patrimonialização, das trocas econômicas e simbólicas, da ocupação urbana, da relação com o território, entre outras abordagens estéticas e teóricas contribuem para, a partir da festa, pensarmos as sociedades que as festejam.

A tradição de se brincar o carnaval foi trazida para o Brasil pelos portugueses e ganhou força a partir da vin-

da da família real em 1808. O entrudo, manifestação popular de origem portuguesa, consistia em atirar nas pessoas objetos que sujassem e molhassem, como por exemplo, bexigas, gesso ou farinha (GÓES, 2013). Em meados do século XIX, o carnaval popular e desordeiro do entrudo passou a ser reconhecido socialmente como sujo e a elite passou a comemorar o carnaval inspirada no modelo europeu dos bailes de máscaras. A partir da segunda metade do século XIX o carnaval passa a ser festejada através das sociedades carnavalescas, organização de pessoas de classe média e alta, que desfilavam fantasiadas, com carros e bandas de música. Inspirados pelas sociedades carnavalescas, as classes populares passaram a se organizar em blocos, cordões e ranchos. O carnaval passa então a ser classificado, segundo Queiroz (1999), em “Grande Carnaval”, modo da elite brincar a festa, e “Pequeno Carnaval”, forma popular da brincadeira carnavalesca.

Foi no final da década de 1920 que surgiram as primeiras escolas de samba, consideradas por muitos estudiosos como uma síntese de todas essas outras formas de brincar o carnaval. O primeiro desfile das escolas de samba aconteceu em 1932, na Praça Onze no Rio de Janeiro, e sagrou campeã a GRES Estação Primeira de Mangueira. O governo, identificando o potencial do carnaval como forma direta de comunicação com o povo, passou a incentivá-lo e organizá-lo (GÓES, 2013). Assim o carnaval das escolas de samba ganhou importância social e em pouco tempo passou a desfilar em grandes avenidas da cidade do Rio de Janeiro, até a construção do Sambódromo em 1984. Criou-se, assim, um modelo de carnaval que inspirou manifestações festivas por todo o país e também pelo mundo.

A festa carnavalesca brasileira, seja das escolas de samba ou do carnaval de rua, passou a fazer parte do calendário festivo do país ajudando na construção da identidade nacional. Mas esse carnaval tão diretamente associado a alguns territórios – como Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Olinda – não é exclusivo deles. O carnaval é uma festa nacional que ganha contornos regionais e locais em diferentes lugares do Brasil, como podemos ver do Rio Grande do Sul ao Amazonas, e com esta sua capacidade dialógica, passa a estabelecer conexões entre diferentes partes do Brasil, como Rio de Janeiro e Uruguai – RS, e também com outras partes do mundo, como Cabo Verde, Argentina e Uruguai. Esta abrangência nacional da festa carnavalesca, com seu potencial transnacional, é uma das características do potencial do carnaval como elemento construtor de identidade e de práticas de sociabilidade.

Outra visão múltipla deste carnaval brasileiro é a possibilidade de variações em termos de linguagem que ele pode assumir. Podemos pensar no carnaval das escolas de samba, dos blocos de enredo, dos blocos de rua, só para citar algumas das suas expressões. Podemos pensar nos luxos dos paetês ou na criatividade dos blocos. Podemos pensar em tempo determinado de desfile ou em saídas intermináveis pelas ruas da cidade. O carnaval é sem dúvida uma festa de múltiplas expressões artísticas e, conseqüentemente, de variados significados possíveis de serem interpretados.

Inserida na atualidade dessa forma de brincar o carnaval, estamos pensando a festa carnavalesca a partir de três dos seus possíveis significados: o carnaval como prática, o carnaval como identidade, o carnaval e sua relação com o território. Prática carnavalesca

entendida aqui como saberes e fazeres que envolvem o mundo do carnaval. Identidade pensada como relacional e situacional que insere o sujeito dentro de determinado grupo social, no caso, o carnavalesco. E a relação com o território pensada a partir de como a prática e a identidade do carnaval ganham contornos territoriais específicos. Nesta tríplice abordagem, muitas vezes impossíveis de serem dissociadas entre si, que está a variação de significados que a festa carnavalesca pode ter para quem a produz e vivencia. Assim, o carnaval pode ser pensado como ritual, mas também como organização. Pode ser pensado como elemento constitutivo do ser, mas também como força política. Pode ser pensado como arte, mas também como negócio. Pode ser pensado como objeto de estudo, mas também como elemento constitutivo da identidade do pesquisador.

O dossiê **Múltiplos Carnavais: Economia e política nas manifestações culturais populares** busca, a partir desse entendimento do potencial da festa carnavalesca, ampliar a discussão a respeito das relações econômicas e políticas que articulam, limitam e reconfiguram as manifestações culturais populares, em especial as múltiplas expressões carnavalescas presentes na cultura brasileira e que servem de inspiração para expressões carnavalescas em outros lugares do mundo.

A prática carnavalesca e as disputas em torno da festa no carnaval de Manaus aparecem pensadas no artigo de Ricardo Barbieri, intitulado *Manaus, 2014: o carnaval que nunca terminou*. Ulisses Corrêa Duarte discute a prática carnavalesca a partir da relação com a identidade e o território da fronteira do Rio Grande do Sul no artigo *Escolas de Samba nos Pampas: textos e contex-*

tos da interculturalidade no carnaval de Uruguaiana. Já Leonardo Augusto Bora, no artigo *Bananas e abacaxis nos “quintais” do carnaval carioca – impressões etnográficas sobre a produção de um desfile de escola de samba da Estrada Intendente Magalhães*, problematiza a prática carnavalesca, a partir do duplo olhar de pesquisador e carnavalesco, e da realidade do carnaval dos grupos menos reconhecidos do carnaval carioca.

Os blocos de enredo no carnaval carioca, tantas vezes esquecidos pelos estudos sobre carnaval, são analisados nas especificidades das suas práticas no artigo *Os blocos de enredo do carnaval carioca: identidade e organização*, de autoria de Júlio César Valente Ferreira. Já o carnaval dos blocos de rua do Rio de Janeiro são pensados enquanto prática, identidade e sua relação com a cidade no artigo de Jorge Sapia intitulado *Carnaval de rua no Rio de Janeiro: afetos e participação política*.

Quatro artigos estão pensando sobre a prática carnavalesca como construção de identidades de grupos específicos e na consolidação do imaginário da cidade. Juliana Braz Dias discute o carnaval em Cabo Verde no artigo *O Carnaval do Mindelo, Cabo Verde: reflexões sobre a festa e a cidade*. Carla Lyra pensa no potencial do carnaval nos processos de reestruturação urbana de Recife no artigo *O bairro do Recife e a Economia Criativa: do Carnaval Multicultural ao Paço do Frevo*. Thais Cunegatto problematiza a identidade e o imaginário do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro no artigo *Carnaval, uma festa democrática? Discussão sobre segregação social e o direito à cidade a partir do universo carnavalesco do Rio de Janeiro*. E o carnaval dos blocos de

rua carioca é confrontado na ideia de cultura popular no artigo *Blocos carnavalescos: culturas populares, culturas híbridas no carnaval de rua do Rio de Maria Rita Fernandes*.

Por fim o dossiê se encerra com dois artigos que partem de vivências pessoais da prática carnavalesca para pensar a importância da memória no carnaval, seja na preservação quanto no reconhecimento. Vinícius Ferreira Natal aborda estas questões a partir da sua vivência pessoal na GRES Unidos de Vila Isabel no artigo *Sambantropologia*. E Lucas Garcia Nunes pensa a política cultural a partir da experiência carnavalesca de Mario de Andrade em *Atrás do nosso bloco só não vai quem já morreu - o corpo carnavalesco de Mário de Andrade*.

São múltiplos e variados os enfoques possíveis sobre a festa carnavalesca.

Boa leitura e caiam na folia!

Bibliografia

- BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Ed. UnB, 1993.
- BURKE, Peter. O mundo do carnaval. In: *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAVALCANTI, Bruno César. Novos lugares da festa: Tradições e mercados. *Revista Observatório Itaú Cultural*. Nº. 14. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FARIAS, Edson. Economia e cultura no circuito das festas populares brasileiras. *Sociedade e Estado*. Brasília, vol. 20, nº. 3, p. 647-688. Set.-Dez., 2005.
- FERREIRA, Felipe. Festejando. *Revista Observatório do Itaú Cultural*. Nº 14. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GÓES, Fred. Brasil: O país de muitos carnavais. *Revista Observatório do Itaú Cultural*. Nº 14. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *A dança nobre do carnaval*. São Paulo: Aeroplano, 2010.
- HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. *Revista Intercom*. São Paulo, v. 36, n. 2, p. 267-289, jul/dez 2013.
- MIGUEZ, Paulo. Algumas notas sobre a economia do Carnaval da Bahia. In: CALABRE, Lia (org.). *Políticas Culturais: Reflexões e Ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.
- QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval Brasileiro: o vívido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

Dossiê

Manaus, 2014: o carnaval que nunca terminou

Manaus, 2014: el carnaval que nunca terminó

Manaus, 2014: the Carnival that never ended

Ricardo José de Oliveira Barbieri¹

Palavras chave:

Apuração

Escolas de Samba

Carnaval

Drama

Manaus

Resumo:

Tomando o momento da apuração das notas dos desfiles das escolas de samba como decisivo, passamos neste artigo a analisar as redes sociais articuladas pelas escolas de samba ao longo da preparação do carnaval, como cisões e rixas próprias da competição entre as escolas de samba. Para tanto tomaremos o caso da apuração das notas dos desfiles em Manaus (AM) no carnaval 2014. Simultaneamente, ao tomarmos este momento como desfecho de um ciclo dramático, compomos um quadro completo das relações das agremiações com o poder público. Finalmente aprofundamos o significado da apuração para a manifestação carnavalesca das escolas de samba.

Resumen:

Tomarse el tiempo de anuncio de las notas de los desfiles de las escuelas de samba como decisivos, en este artículo se analizan las redes sociales articuladas por las escuelas de samba durante la preparación del carnaval, como divisiones y las contiendas de competencia entre las escuelas de samba. Por lo tanto, tomaremos el caso del anuncio de las calificaciones de espectáculos de las escuelas de samba en Manaus (AM) durante el Carnaval 2014. Al mismo tiempo que tomamos este momento como el resultado de un ciclo dramático, componemos una imagen completa de las relaciones de asociación con el poder público. Por último, profundizamos en el sentido del anuncio de las calificaciones para la manifestación de las escuelas de samba del carnaval

Palabras clave:

Calificación
Escuelas de Samba
Carnaval
el drama
Manaus

Keywords:

Scores
Samba
schools
Carnival
Manaus

Abstract:

Taking the time of ascertainment of the scores of parades of the samba schools as decisive in this article, we analyze social networks articulated by samba schools during the carnival preparation as rivalry between the samba schools. Therefore we will take the case of the investigation of scores of parades in Manaus (AM) during Carnival 2014. At the same time as we take this moment as the outcome of a dramatic cycle compose a complete picture of the relations of samba schools with the public power. Finally we deepen the meaning of the scores for the manifestation of carnival samba schools.

Manaus, 2014: o carnaval que nunca terminou

*Vai ou racha
Vai ou racha
Está chegando a hora!
Tira as cartas das mangas
Não se engana a gente da terra
Chega de sofrer abelha dá mel,
mas também ferra
(Samba de enredo do GRES Andanças
de Ciganas no carnaval 1990¹)*

O carnaval das escolas de samba de Manaus, desde o meu primeiro contato, sempre pareceu refletir certa aura de rivalidade semelhante aos Bumbás de Parintins. Suas particularidades, ainda assim, são refletidas nestas rivalidades. A singularidade do carnaval de Manaus emana de suas escolas e de seus sambistas. A forma de rivalizar é um destes elementos.

A apuração dos desfiles é o pico da tensão entre as escolas de samba em qualquer lugar do mundo. O momento da apuração das notas dos desfiles é ao mesmo

tempo interessante, ao explicitar tanto as redes sociais articuladas pelas escolas de samba ao longo da preparação do carnaval, como cisões e rixas próprias da competição entre as escolas de samba.

A história das escolas de samba em Manaus remonta ao ano de 1947 quando foi fundada a primeira escola de samba local, a Escola Mixta da Praça 14. Daquele tempo até a década de 1980 as escolas foram crescendo tendo o carnaval do Rio de Janeiro como norteador. Os desfiles que inicialmente eram realizados na principal avenida do centro da cidade, na região onde a maioria das escolas tinham suas sedes, passaram para outros palcos provisórios. Foi em 1992 que as escolas de Manaus passaram a desfilar em seu próprio espaço definitivo, o sambódromo de Manaus. Com capacidade para mais de cem mil pessoas divididas entre oito setores de arquibancadas sendo os dois últimos – quando olhamos na perspectiva de evolução das agremiações na pista de desfiles – de arquibancadas curvas que se encontram no formato de “U”, a chamada “ferradura”. Os sambistas de Manaus têm muito orgulho de sua pista de desfiles tanto por sua arquitetura como por sua capacidade de público que o torna o maior equipamento do gênero no Brasil.



Figura 1 - Sambódromo de Manaus durante os desfiles das escolas de samba. 17/03/2015

Com o passar dos anos e com a expansão do carnaval das escolas de samba pela cidade, aumentaram o número de agremiações e a rivalidade entre elas. A Escola Mixta que foi seguida décadas depois de seu último desfile pela Unidos da Selva^{IV}, também pela Em Cima da Hora do Educandos^V deixou de desfilar tal qual suas rivais. Os filhos dos sambistas e fundadores das escolas citadas anteriormente mantiveram a chama do carnaval em novas agremiações fundadas pelos herdeiros entre as décadas de 1970 e 1980. Então surgiram nos mais diferentes pontos da cidade a Vitória Régia, a Mocidade Independente de Aparecida, a Reino Unido da Liberdade, a A Grande Família entre outras. Outras deixaram o carnaval de rua dos blocos acompanhando o deslocamento dos desfiles com sua saída do centro da cidade em direção a região onde hoje está localizado o sambódromo. Deste movimento resultaram a Sem Compromisso, Balaku Blaku, Primos da Ilha, Andanças de Ciganos e muitas mais. Até do futebol, onde o Amazonas é conhecido pelo maior torneio de várzea brasileiro, – o Peladão – surgiram escolas de samba como no caso da Unidos da Alvorada.

Deste caldo cultural as rivalidades se alimentaram com Vitória Régia e Mocidade de Aparecida disputando títulos entre elas na década de 1980. No final do perí-

do e início dos 1990 a Reino Unido passa a rivalizar com as duas anteriores. E já no final dos anos 2000 juntam-se a elas A Grande Família na disputa por campeonatos.

E cada disputa seria marcada por uma série de eventos que ultrapassavam as pistas de desfiles. Enfrentamentos violentos entre torcedores, dirigentes e policiais nas apurações ou querelas infundáveis no sistema judiciário após os resultados seriam os desdobramentos dos desfiles de escolas de samba. Com todo esse passado de tensão durante a leitura pública das notas dos jurados, as apurações foram mudando de local até se fixarem, em 2007, em uma sala fechada do Sambódromo. Apenas dois representantes de cada escola, imprensa, dirigentes da Comissão Executiva das Escolas de Samba (CEESMA) e funcionários da Secretária Estadual de Cultura (SEC/AM) têm acesso a esta sala. Do lado de fora, torcedores das escolas de samba se concentram na pista, no trecho em frente ao setor de arquibancada que abriga a sala onde acontece a apuração. O clima de tensão que antecede esse evento é reforçado pelas precauções tomadas junto a autoridades policiais. Entre a sala e o público do lado de fora, e até mesmo dentro da sala de apuração com acesso restrito, há presença do batalhão de choque da Polícia Militar.



Figura 2 - Sala de apuração das escolas de samba de Manaus – 11/02/2013

Na apuração, tudo o que era dito entreouvido, ou não explicitado antes dos desfiles, era externado para imprensa, para torcedores e entre os dirigentes. Todas as acusações são levadas a cabo, algumas prosseguem de forma oficial, chegando ao campo jurídico. Esse padrão, ainda que com suas diferentes nuances, se repete com conflitos e ritualizações nas apurações das demais divisões.

A apuração carioca das escolas do Grupo Especial, a 1ª divisão, é transmitida pela Rede Globo de Televisão para todo o Brasil e, portanto, poderia ser apontada como um possível modelo para outros carnavais brasileiros. Realizada no Sambódromo onde as escolas desfilam, mais precisamente na Praça da Apoteose, aberta ao público e mobilizando torcedores que enfrentam sol e chuva nas arquibancadas e se concentram também nas quadras das favoritas. É o sopro de folia na quarta de cinzas, principalmente para as mais bem-sucedidas nos resultados.

Isto não isenta essa apuração da tensão e dos conflitos por mais que estes sejam muitas vezes evitados pela transmissão televisiva. São as escolas de samba insatisfeitas ou malsucedidas na classificação final que protagonizam os conflitos.^{VI} São inúmeros os exemplos de confusões entre torcedores e dirigentes das escolas no Rio de Janeiro, ainda em tempos de apurações não transmitidas pela TV.^{VII}

A apuração paulistana tem sido exemplo recente dos momentos em que confrontos extravasam o resmungo frustrado e contido dos perdedores. O caso que chamou atenção, pois justamente foi transmitido pela TV Globo, aconteceu na apuração do carnaval de 2012. Nessa ocasião, um homem credenciado pela Império da Casa Verde que estava portanto no espaço reservado aos representantes das escolas de samba, aproveitou-se de tumulto

em frente à mesa de apuração para subir na mesa junto com integrantes das escolas Camisa Verde e Branco e Gaviões da Fiel rasgando os mapas de notas que estavam sendo lidos naquele momento.^{IX} O tumulto prosseguiu mesmo após encerramento da apuração com a participação de torcedores da Gaviões da Fiel que lotavam uma das arquibancadas do Sambódromo do Anhembi. Os torcedores promoveram um quebra-quebra no trajeto de saída da apuração com a depredação e incêndio de carros alegóricos da escola rebaixada na ocasião, a Pérola Negra. Posteriormente, as apurações do carnaval paulistano passaram a vetar a presença de público nas arquibancadas do sambódromo do Anhembi e apenas um limitado número de representantes das escolas nas mesas posicionadas na pista de desfiles.^X

Em Manaus, os registros de confrontos violentos em apurações não ficam para trás. O historiador Daniel Sales cita dois dos mais marcantes: a batalha entre torcedores da Mocidade de Aparecida e da Vitória Régia. Enquanto o primeiro se deu nos primórdios da rivalidade entre as duas escolas, no carnaval de 1982, o segundo aconteceu em pleno sambódromo no carnaval de 1994:

No dia da apuração das notas do desfile, na quarta de cinzas em 1994, no Sambódromo, uma contenda entre os Vitória Régia e os Aparecida com vias de fato: gente segurando cadeiras de ferro e pedaços de pau – verdadeiras armas! – para atacar os oponentes. E a apuração de 1982 no Ginásio Rene Monteiro^{XI} na Constantino Nery? Se assistiram garrafas voando para todos os lados (fui testemunha ocular do fato); realmente, rivalidade de longa data. (SALES, 2008, p.45)

Sales conclui que advém daí a precaução adotada nas apurações seguintes: “Por isso que a maioria das apura-

ções foi realizada nos quartéis da polícia militar.” (*ibidem*, p.45)

O modelo já descrito do rito de abertura dos envelopes de notas das escolas de samba em Manaus segue o mesmo praticado no Festival de Parintins (AM), no qual, enquanto um restrito grupo de dirigentes dos Bois Caprichoso e Garantido, juntamente com a imprensa credenciada, tem acesso à sala de apuração, os torcedores ocupam as arquibancadas do Bumbódromo apenas ouvindo as notas da apuração.



Figura 3 - Sala de Apuração no Festival de Parintins - 29/06/2015

Embora tal disposição não evite confrontos e acusações entre os dirigentes, ela é cerimonialmente praticada todos os anos. O componente competitivo que permeia a festa nos leva a ver na rivalidade acirrada da apuração o desfecho ritual de todo processo ritual como parte da performance. Durante as apresentações, ou os desfiles, essa rivalidade mais direta é suspensa e transposta para a expressão artística, e então na apuração é como se a rivalidade sublimada pudesse retornar em sua forma mais crua. O ponto culminante do processo ritual propriamente dito são as performances mesmo, mas a apuração é um ritual de reagregação que efetua a passagem de um ciclo para o outro ao anunciar os resultados, posicionar as escolas para

um novo ano nos seus respectivos rankings. Toda a preparação e a realização de um carnaval bem ou malsucedido para uma ou mais escolas desembocará no anúncio dos resultados. Os problemas, as contradições, as questões mantidas latentes até o momento dos desfiles eclodem então, seja na contestação de regras ou resultados, seja no confronto direto com autoridades ou escolas rivais. Ali se decidem os rumos do carnaval seguinte. Uma escola pode contestar os organizadores, jurados e resultados cindindo ou propondo uma cisão contra instâncias representativas; ou no curso do ano uma escola poderá ver surgir facções internas. Aqui se decide se o carnaval “vai ou racha”. Como um drama social, o “vai ou racha” explicita o cisma que impõe a ne-

cessidade de um desfecho ou momento de reagregação e retorno à realidade cotidiana. Passaremos então ao estudo de caso que explicitará as idiosincrasias e conflitos presentes no carnaval de Manaus.

2. Um drama social na apuração em Manaus

A importância da obra de Victor Turner sempre colocou em destaque os temas do Ritual e Simbolismo. Na obra de Victor Turner (1996) uma das principais marcas está na elaboração da teoria do “drama social” aplicada aos conflitos cotidianos entre os Ndembu que eclodiam de tempos em tempos de forma mais evidente e exacerbada. A importância do conceito evidencia-se por permitir acessar as mais importantes dimensões do funcionamento da sociedade Ndembu como o princípio da matrilinearidade que regia a transmissão da herança nas relações de parentesco e conflitava com a regra residencial patrilocal do regime de casamento. Turner demonstra como a sempre refeita coesão da aldeia que estudou é mantida em múltiplas afiliações sociais através de processos de conflito.

A proposta aqui é utilizar o reconhecido conceito com o estudo de caso de uma apuração entendida como situação social. Através do modelo processual, Turner definiu quatro fases para o drama social, ou seja, quebra de uma norma, seguida de uma crise, posterior ação reparadora da crise, findando na reintegração ou reconhecimento do cisma.

A partir do desenrolar do processo de preparação do carnaval de 2014, considerado problemático pelos sambistas de Manaus, buscaremos apreender do caso analisado aspectos importantes da sociabilidade nas escolas de samba de Manaus. Buscaremos também iluminar a reflexividade dos sujeitos no âmago de um momento de crise.

3. O carnaval 2014: a crise e o drama das escolas de samba em Manaus

A grande tensão do carnaval 2014 foi a incerteza quanto a sua realização ou não. Tudo começou quando a SEC-AM abriu um edital público que desvinculava a distribuição da subvenção da Associação das escolas de samba do Grupo Especial de Manaus (AGEESMA). Vale frisar que acompanhei os atores representantes do poder público apenas pelo noticiário. Para receber a subvenção, entretanto, a escola teria que apresentar uma série de documentos e cumprir algumas exigências. O edital exigia desde ter uma sede ou uma quadra prestando serviços comunitários até a verificação de irregularidades no transporte de alegorias do carnaval anterior. O edital, entretanto, demorou a ser divulgado e a apreensão das escolas foi noticiada em diversos jornais locais como o Diário do Amazonas:

Escolas de samba mostram apreensão com o desfile do Carnaval de 2014.

Em reunião na tarde desta sexta-feira, presidentes de sete Escolas de Samba do grupo especial de Manaus mostraram insegurança com a realização do desfile das escolas em 2014.

De acordo com eles, uma série de indefinições a respeito do Carnaval 2014, coloca em risco a realização de um dos maiores eventos culturais do Amazonas. “Estamos vivendo uma situação de inconstância na qual não sabemos se o Carnaval vai acontecer ou não no ano que vem. Ainda não temos nem sequer o edital do governo”, afirmou Elimar Cunha.

Devido a essa indefinição, surgiram muitos problemas, afirmou Luís Pacheco, presidente da Mocidade Independente de Aparecida. “Estamos tentando salvar o Carnaval do ano que vem, porque se demorarem ainda mais para liberar o edital e a verba, te-

remos um mês para fazer tudo, o que é impossível. Sendo que nós sempre começamos a nos preparar no mês de setembro e agora em novembro já era para termos iniciado a montagem dos carros alegóricos”, comentou ele. Falta de material e tempo são outras duas grandes preocupações dos presidentes, que não descartam a possibilidade de desistir do carnaval de 2014. “Fora que temos que encomendar todo o material do Rio de Janeiro, visto que as lojas de Manaus não conseguem atender a demanda e muito menos o nível que exigimos em nossas apresentações. Teríamos que retroceder e voltar a usar o TNT”, completou Luiz Gilberto, presidente d’A Grande Família. (Diário do Amazonas; 14 de Novembro de 2013)

Quando o edital foi lançado, as escolas que, lideradas pelo presidente da AGEESMA, Elimar Cunha, chegaram a abandonar o seminário para sua apresentação realizado pela SEC. Os repasses somariam R\$ 3.467.334,00 a serem distribuídos entre escolas de todas as divisões. Ao site G1 Amazonas, o secretário Robério Braga explicou o rompimento com a AGEESMA. Robério Braga é professor universitário com formação em História, e era então o mais longo secretário do Estado do Amazonas, há 18 anos no cargo. Já Elimar era advogado e, naquele momento, presidente da AGEESMA:

A entidade está inadimplente por várias vezes não prestar contas adequadamente e por isso o governo está, a partir desse edital, fazendo o convênio diretamente com as escolas. Não tendo nenhuma escola filiada à AGEESMA e a entidade não podendo firmar convênio com órgãos do governo estadual e municipal, não há porque essa entidade votar o regulamento (Robério Braga, secretário estadual de cultura em entrevista ao G1^{xii})

No carnaval 2014 desfilariam 25 escolas divididas em 4 divisões^{xiii}. Do valor total, R\$ 2.112.904 destinavam-se às escolas da 1a divisão, R\$ 869.092,00 às da 2a divisão; R\$ 372.468,00 para escolas da 3a divisão; e R\$ 112.870,00 para as escolas da 4a divisão. A questão se arrastou até janeiro com o parcelamento da subvenção em três lotes, todos com prorrogações de prazo para sua efetivação.

A subvenção municipal, sob responsabilidade da Secretária Municipal de Cultura, denominada ManausCult, teve os valores assim definidos: 112 mil para cada escola do Grupo Especial, a 1a divisão; 58 mil para o grupo A, a 2a divisão; 34 mil no Grupo B, a 3a divisão; e 18 mil para cada escola do grupo C, a 4a divisão. As escolas interessadas tiveram o prazo de 2 de janeiro até 16 de fevereiro para se inscreverem. A proximidade do carnaval – o sábado de carnaval era no dia 4 de março de 2014 – irritou alguns presidentes das escolas.

Aumentando ainda mais a tensão, o Ministério Público do Trabalho, em uma fiscalização em 10 de janeiro de 2014, multou todas as escolas, da 1a divisão, por descumprirem normas de segurança em seus barracões. Quatro dias depois a concessionária de energia local cortou a luz de todos os barracões da Morada do Samba alegando ligações irregulares e falta de pagamento. Representantes das escolas responsabilizaram a SEC pela falta de pagamento e alguns até pelas ligações irregulares que seriam utilizadas na preparação de cenários do Auto de Natal da cidade e da decoração natalina.^{xiv}

A tensão culminou em 29 de janeiro de 2014 quando, liderados pelo presidente da A Grande Família, Luiz Gilberto, as escolas convocaram uma manifestação para o dia seguinte na Avenida do Samba, que passa em frente ao complexo de barracões Morada do Samba. Luiz Gilberto, na época com 56 anos, sempre foi

profundamente identificado com a escola de samba e uma de suas principais lideranças desde que ela foi alçada de bloco à escola de samba. Em toda história da A Grande Família, Luiz Gilberto esteve no comando ao lado de sua esposa, a cozinheira Ermozinda. Na apuração de 2013, o casal protagonizou uma discussão com a mesa apuradora e ambos tiveram de ser contidos pela polícia militar. Fato é que Luiz Gilberto, muito carismático, sempre exerceu a liderança não só em A Grande família como em grupos folclóricos do bairro São José, na Zona Leste da cidade, e do antigo bairro de Luiz Gilberto, a Praça 14 de Janeiro, este na Zona Centro-Sul de Manaus. Ao sair, deixou a presidência da escola para seu filho, Luizinho Andrade e outro filho, Dudu Andrade tornou-se o mestre de bateria. A escola seguiu com esse caráter familiar em seu comando.

Durante o conflito das escolas de samba com o Governo do Estado, Luiz Gilberto foi um dos que assumiu a liderança do movimento, inclusive organizando a manifestação das escolas de samba que ameaçava com a possibilidade de não desfilar em 2014. *“Hoje (quarta) nós fomos chamados na secretaria de cultura, pensando que fosse para termos a liberação do recurso e, para a nossa surpresa, recebemos uma conta de luz no valor de R\$ 235 mil e que o secretário quer que as escolas paguem para poder liberar o dinheiro”* disse o presidente ao jornal Em Tempo^{XV}. Na mesma matéria é citada a nota emitida pela SEC assim que soube do movimento:

O Estado do Amazonas, por meio da Secretaria de Cultura (SEC), diante de entrevista de presidentes de Escola de Samba do Grupo Especial atribuindo ao Governo responsabilidade por possível não realização dos desfiles oficiais de Carnaval 2014, em nome da verdade e em respeito à população, informa que: - Está pronto para efetuar o pagamento das escolas de

samba que estejam aptas a receber, conforme regras estabelecidas no credenciamento por Edital de Patrocínio, conforme recomendação no Tribunal de Contas do Estado. - E que só poderá efetuar tal pagamento se as escolas cumprirem o Termo de Ajuste de Conduta (TAC) que assinaram em maio de 2013, com o Ministério Público do Trabalho (MPT). E quitarem, junto a Amazonas Energia, débitos de multas por uso irregular de energia elétrica nos barracões cedidos a elas pelo Governo do Estado, na forma da Lei n. 3096/2006 e Termo de Entrega de 14/12/2005. - Informa, ainda, que todas as contas de água e energia elétrica estão pagas pelo Governo do Estado, por meio da SEC. Mas que não irá compactuar com irregularidades. (Nota emitida pelo Facebook no perfil da SEC em 29 de janeiro de 2014)

No dia seguinte, antes mesmo do início da manifestação onde os carros das escolas de samba fechariam a Avenida em frente aos barracões, o governador Omar Aziz, que é considerado Presidente de Honra da Mocidade de Aparecida^{XVI}, chamou os presidentes das escolas de samba para uma reunião em sua casa. Ali chegaram a um acordo cujos termos nunca foram divulgados e no qual as escolas confirmaram a realização dos desfiles.

Enquanto isso, a população da cidade se manifestava contra ou a favor da realização dos desfiles através de uma miríade de formas. Políticos aproveitavam para atacar ou defender a festa. Pipocavam editoriais assumindo a defesa das escolas de samba ou atacando os gastos com desfiles. Alguns aproveitavam o momento para expor argumentos que misturavam até mesmo questões religiosas no combate a qualquer forma de manifestação profana.

Durante a polêmica vários sambistas manifestaram sua visão dos percalços.

Alguns atribuíam-nos à desorganização das escolas, outros à corrupção existente entre elas. Havia também os que acusavam diretamente o secretário Robério Braga: “*Ele não gosta de carnaval. Só gosta de ópera e boi*”, foi o que ouvi de mais de um sambista. Já aqueles que supostamente gostam das escolas de samba e de boi elaboravam outro discurso para responsabilizar o secretário:

Ele não gosta de povo só gosta de ópera. Não apoia o Boi de Manaus, só o de Parintins porque dá dinheiro. Quando não der mais ele sai fora. É um tirano que tá mais de 16 anos na secretaria. Muda governo e ele não sai. (...) cadê o incentivo para o Festival Folclórico aqui de Manaus? Os bois, as cirandas de Manaus também sofrem com ele. (Compositor de escola de samba de Manaus – 13/02/2014)

Após a tal reunião com o governador, as escolas retomaram suas tarefas e concluíram os trabalhos nos barracões. Mesmo assim, os sambistas previam um desfile bem mais modesto em termos plásticos.

As apresentações, bem como a preparação das escolas da 2a até a 4a divisões – os chamados grupos de acesso – por outro lado transcorreram de forma corriqueira para a realidade destas agremiações. A calma que constatei nos barracões das escolas dos grupos de acesso explicava-se por duas razões: a primeira era que, diferente do que ocorrera com as escolas da 1a divisão, a luz não havia sido cortada e, num total de 18 escolas, apenas uma ou duas escolas dependiam da energia elétrica da Morada do samba. A segunda razão era que essas escolas estavam acostumadas a lidar com o atraso no repasse das subvenções ou mesmo a ter boa parte delas retidas por dívidas com fornecedores.

Paralelamente, o imbróglio para saber qual entidade seria a organizadora do

carnaval permanecia. De um lado, a AGEESMA havia sido descredenciada pelo poder público. Parte das escolas de samba do Grupo Especial, que já contestavam a AGEESMA anteriormente, fundou dias antes do desfile de 2014 a Comissão Executiva das Escolas de Samba de Manaus (CEESMA). Para as escolas dos demais grupos, que conviviam com a instabilidade da organização dos desfiles desde a muitos carnavais, isso não fez diferença e, em 2014, seus desfiles foram organizados pelo Instituto Cultural, uma entidade que existiu apenas para aquele carnaval.^{XVII}

Na semana dos desfiles, as escolas que haviam organizado um calendário de ensaios na pista de desfiles viram seus ensaios cancelados, defrontando-se novamente com o risco de não realização dos próprios desfiles, pois o sambódromo foi interdito pelo Corpo de Bombeiros. Os laudos divulgados indicavam as condições da pista como inadequadas para a segurança do público. A questão envolvia as obras na vizinha Arena da Amazônia para a Copa do Mundo de 2014. O novo impasse foi solucionado, dessa vez nos gabinetes de governo, e o sambódromo foi liberado para os desfiles e outros eventos que aconteceriam no carnaval como o CarNaBoi.

Os ensaios na pista aconteceram. As escolas antes espalhadas em três dias agora seriam divididas em dois dias de ensaios seguindo a ordem de desfiles. Quatro das oito escolas do Especial ensaiariam na terça-feira antecedente ao Carnaval e mais quatro, na quarta-feira antecedente ao Carnaval. Logo no primeiro dia de ensaios, a primeira escola programada para o treino, Andanças de Ciganos, não ensaiou. No horário marcado, apenas alguns poucos componentes circulavam uniformizados pela pista de desfiles sem entender muito bem o que estava acontecendo. Outros, já faziam circular os boatos com a suposta versão oficial dos dirigentes para a não-participação:

Não vamos ensaiar hoje. Minha esposa estava lá na quadra e viria para o ensaio mas disseram que não vem. Não tem ônibus para trazer os componentes! Não teria nem como alugar um ônibus, a escola tá sem dinheiro. Ainda não liberaram a verba! Ouvi que o presidente ou o vice que é filho dele teria até discutido com o secretário e a escola ficou ameaçada de não desfilar. Vai desfilarmos sim porque tá com mutirão na quadra e no barracão. Não será um lesão desses que vai parar a gente! (Componente da Andanças de Ciganos – entrevista na concentração do sambódromo em 25/02/2014)

Componentes de outras agremiações acrescentavam outros detalhes aos boatos, dando conta de que o bate-boca entre o secretário de cultura do Amazonas e dirigentes da Andanças “quase os levou a agressões físicas e desembocaram em ameaças”. Outros diziam que a Andanças seria impedida de desfilar pela Secretaria por conta de um processo contra o executivo devido ao atraso nos repasses. Enfim, todas as versões ficaram apenas limitadas a boatos. No sábado dos desfiles (realizados em 1 de março de 2014), a Andanças de Ciganos, primeira escola a desfilar na condição de recém-promovida à segunda divisão do carnaval de Manaus - o Grupo de Acesso A - estava lá pronta para desfilar no horário designado.

O desfile transcorria normalmente e, após a apresentação da Andanças de Ciganos, a Unidos do Alvorada se preparava quando, aos primeiros acordes do samba entoado pelos cantores, uma torrencial chuva desabou. Enquanto o público se retirava das arquibancadas procurando abrigo embaixo das estruturas, a Alvorada desfilou animadamente debaixo de uma tempestade. A chuva prosseguiu durante toda a noite de desfile, mas teve

maior intensidade durante os desfiles da Alvorada, A Grande Família, Balaku Blaku e Vitória Régia. Isso não impediu que todas as escolas sofressem com seus efeitos mesmo que ainda na concentração.

Dois dias depois, na segunda-feira de carnaval, aconteceu a apuração das escolas de samba. As primeiras notas apuradas foram as da quarta divisão - o Grupo de Acesso C, depois as terceira e segunda (grupos de acesso B e A) e finalmente as da primeira divisão, o Grupo Especial, já no final da tarde. As apurações dos Grupos de Acesso foram normais para os padrões do carnaval local. As únicas reclamações efusivas foram do presidente da Presidente Vargas com as notas que a rebaixaram para o grupo inferior. Um atraso maior do que o previsto ocorreu antes da apuração do Grupo Especial. Circulavam boatos de que os presidentes estavam reunidos em uma sala ao lado deliberando sobre punições. Algumas escolas teriam atrasado seus desfiles devido ao temporal e à chuva intensa e constante que se sucedeu. Os mais catastrofistas já anunciavam a descoberta de um escândalo de compra de jurados. O suspense chegou ao fim com a entrada na sala de apuração das duplas de representantes de cada escola e o dirigente encarregado da leitura das notas. Os mapas de notas vieram nas mãos de policiais. Agora era a hora! Como dizia o samba da Andanças de Ciganos em 1990: “Vai ou racha”!

Os representantes da SEC-AM cumpriram o protocolo de felicitar as escolas pelos belos desfiles:

A Secretária de Cultura em nome do secretário Robério Braga, gostaria de parabenizar todas as escolas pelo belo espetáculo apresentado nos desfiles do sábado. Pudemos observar o crescimento das escolas. A evolução no acabamento das fantasias, dos

carros, a animação... Apesar da chuva que teve no sábado, nós tivemos chuva desde a segunda escola até a última, mas apesar da chuva pudemos observar o crescimento do carnaval. (...). Então eu gostaria de agradecer. Agradecer o empenho de todos os presidentes e todas as diretorias das escolas. (Pronunciamento de Elizabeth Catanhede, diretora de eventos da SEC-AM no dia 03/03/2014)

Passada a palavra ao representante da Comissão Executiva das escolas - que ali seria o embrião de uma nova entidade organizadora do carnaval das escolas de samba do Grupo especial - ele inicia os ritos de praxe com a apresentação dos malotes com as notas dos jurados devidamente lacrados e transportados pela Polícia Militar. Após este trâmite anuncia que dará início a apuração e começa com a leitura de uma carta assinada pelo conjunto dos presidentes das escolas do Grupo Especial:

Manaus, 03 de março de 2014,

A Comissão executiva do carnaval de 2014 com seus membros reunidos na sala do sambódromo resolve por maioria, pelas dificuldades enfrentadas pelas escolas de samba do Grupo Especial de Manaus, aclamar todas as escolas de samba do Grupo Especial de Manaus como CAMPEÃS do carnaval de 2014 esperando contar com a compreensão de toda comunidade de Manaus. Em tempo, a comissão executiva de carnaval, composta pelos oito presidentes renunciam ao direito de recorrer tanto na mesa de apuração quanto na justiça do Amazonas. (carta da Comissão Executiva do carnaval 2014)

Após a leitura da carta fez-se um silêncio de perplexidade. O representante das escolas precisou frisar o resultado com todas as escolas campeãs, para que alguns dos dirigentes presentes na sala puxassem os aplausos.



Figura 4 - Representante da comissão executiva com a carta das escolas de samba em mãos - 03/03/2014

Com todas as escolas declaradas campeãs uma confusão de sentimentos explodiu dentro e fora da sala. Os torcedores do lado de fora refletiam a ambiguidade do resultado. As escolas que ambicionavam permanecer na primeira divisão, como Andanças e Balaku Blaku, comemoravam discretamente. Já aquelas distantes de um título um certo tempo como Sem Compromisso, A Grande Família e Vitória Régia convocavam seus componentes para a festa na quadra, e por lá aguardariam a distribuição (que não aconteceu) dos prêmios por categorias do Estandarte do Povo do Jornal *A Crítica*. Os componentes da Unidos do Alvorada comemoraram mais efusivamente o que seria seu primeiro título na primeira divisão do carnaval manauara, o Grupo Especial. A Mocidade de Aparecida comemorou o fato de aumentar um número em suas estatísticas, consolidando o que seus componentes chamam de soberania dada por seus 20 títulos naquele momento. Os mais inconformados eram os sambistas da Reino Unido cujo o presidente foi o único declaradamente contrário ao resultado pois a escola ambicionava naquele ano um tira-teima com a Aparecida.

O rito que seguiu à leitura da carta buscava anular qualquer possibilidade de reversão do resultado. Um latão foi posicionado pelos bombeiros na parte externa mais próxima à sala. Os envelopes dos jurados lá foram depositados e imediatamente incinerados. A ação sensacional foi acompanhada por equipes de reportagens que registravam os presidentes de mãos dadas ao redor da fogueira de notas.

4. “Não foi nem rachou”: o balanço de um carnaval sem resultados.

Tomaremos as reações expressas pelos diretores, componentes e torcedores de cada uma das escolas após o inusitado anúncio do resultado que consagrou as oito escolas do Grupo Especial como

campeãs do carnaval de 2014. Buscamos vislumbrar o que a decisão significou para cada uma delas.

A reação que chamou mais atenção após a apuração de 2014 foi a da Unidos do Alvorada. A escola sediada no bairro vizinho ao sambódromo, sempre se caracterizou por levar o maior número de torcedores aos desfiles e apurações apesar de sua fundação relativamente recente, em 1995. Não foi diferente naquele 3 de março de 2014. Após anunciado aquele que seria considerado seu primeiro título na 1ª divisão, a já significativa torcida da escola presente ao sambódromo explodiu aos gritos de “é campeã” e cantando o samba daquele ano. Havia enorme expectativa pelo título mesmo antes do desfile. O enredo homenageava José Aldo, campeão mundial de luta-livre, uma personalidade reconhecida internacionalmente e morador do bairro da Alvorada onde a escola está sediada. Em 2012, a escola já havia feito um bom desfile que a colocara como uma das postulantes ao título. Em 2013, a escola já havia comemorado efusivamente um vice-campeonato, o terceiro de sua curta história na 1ª divisão. Havia ainda a perspectiva de inauguração de sua nova quadra logo após aquele carnaval e ela havia sido uma das mais afetadas pela chuva no dia do desfile. Por todos estes motivos, ainda que dividido com todas as escolas, o campeonato significava um desfecho satisfatório. Isso fica claro na declaração de seu presidente, Heroldo Linhares, após a apuração:

Muito feliz mesmo, pelo título tão sonhado! Há dezoito anos buscando esse título! Parabéns à toda a comunidade, toda diretoria, todo mundo do ateliê por ter buscado esse título. Fomos campeões e com muito trabalho! (Heroldo Linhares, presidente da Unidos do Alvorada em entrevista no dia 03/03/2014)

A Mocidade de Aparecida era outra que considerava positivamente aquele carnaval, dando o assunto por encerrado. Ambicionando chegar o vigésimo título naquele ano, mesmo que compartilhando o primeiro lugar com as demais escolas do grupo, considerava confirmada sua hegemonia em número de campeonatos frente às demais. Seus torcedores presentes ao sambódromo, entretanto, encaravam o título com alguma ambiguidade. Um grupo batucava e cantava fazendo uma deliciosa confusão sonora de felicidade ao lado dos componentes da Unidos do Alvorada. Outra parte dos torcedores olhava contrariada a festa de seus companheiros. Um dos compositores confessou sua frustração logo após o resultado, terminando com a interjeição “esse carnaval de Manaus é uma vergonha”! Esta ambiguidade é sintetizada na declaração de seu puxador, Wilsinho de Cima: “São vinte, né? Parabéns ao meu presidente Pacheco e toda a comunidade. Passamos o rodo na avenida e em 2015 vamos passar de novo”! Logo a seguir, no entanto, admite sua contrariedade com a divisão do título – “Eu fiquei muito triste, na verdade (...) erámos para ser campeões do carnaval. Todas foram penalizadas com a chuva mas é isso aí. O que vem de cima, de Deus, de São Pedro, a gente não pode fazer nada. É a natureza (...)” (Wilsinho de Cima, puxador da Mocidade de Aparecida – entrevista em 03/03/2014).

Embora a carta que anunciou a eliminação das notas dos jurados não tenha citado a chuva, vários sambistas continuaram durante o ano atribuindo o resultado inusitado à chuva no dia do desfile. Como vimos, porém, na carta outros fatores foram elencados para esta decisão em conjunto da maioria das escolas. Embora as escolas tenham sido unânimes com relação à existência de graves dificuldades, a decisão de dividir o título não foi unânime.

O presidente da Reino Unido da Liberdade, Reginei Rodrigues, era um dos

mais exaltados e desconfortáveis com a decisão tomada. Saindo da sala de apuração, ele fizera questão de expor a todos para quem concedia entrevista que havia sido “voto vencido”:

A Reino Unido não aceitou a posição dos demais presidentes por uma situação. A comunidade esperava um título. A Reino Unido veio forte. A comunidade abraçou nossa causa num carnaval de 14 dias. Não era justo com a nossa comunidade declarar todas campeãs. Infelizmente fui voto vencido. No regulamento no artigo 28 previa essa possibilidade de mudança e infelizmente fui voto vencido. (Reginei Rodrigues, Presidente da Reino Unido da Liberdade – em entrevista no dia 03/03/2014)

O compromisso de que nenhuma escola recorreria da decisão e de que os envelopes com as notas seriam imediatamente incinerados sem serem abertos contrariou, portanto, a posição da Reino Unido. Houve um interlocutor que lembrou o episódio já do carnaval de 2006, quando, a despeito de acordo prévio das escolas de samba para não abertura dos envelopes de notas^{XVIII}, a Reino Unido recorreu à justiça para pedir a abertura dos envelopes com as notas dos jurados. A posição da Reino Unido explicita ainda a motivação política por trás da divisão do título. O diretor da escola, Ivan de Oliveira comenta:

Reino Unido da Liberdade entende, compreende essa decisão. Fomos bastante prejudicados pelo retardo na liberação da verba; a questão do Ministério Público que veio e interditou o sambódromo; tivemos a Eletrobrás cortando a energia elétrica dos galpões. Toda uma gama de problemas atrapalhou todas as escolas de samba. (...) mas não é o perfil da Reino Unido não disputar e não abrir os envelopes. (Ivan de Oliveira, diretor de comunicação da Reino Unido da Liberdade – entrevista no dia 03/03/2014)

A declaração de Ivan de Oliveira poderia ser resumida por uma frase do mestre-sala da Andanças de Ciganos, Marco Sahdo: “*O que começou errado tinha que terminar errado*”. Expressa-se assim a insatisfação da maior parte dos sambistas com o resultado que deixaria o sabor de uma conclusão indefinida. Sem vencedores e vencidos como fazer o balanço de um carnaval que preza tanto a rivalidade e a competição entre as escolas de samba?

Como vimos, no modelo de Turner (1996) o drama social é suscitado pela quebra de uma norma das relações convencionadas pelos grupos. Podemos situar como este momento no não-reconhecimento de uma instituição organizadora dos desfiles do Grupo Especial. O fato da AGEESMA não poder intermediar a distribuição das subvenções públicas financiadoras do desfile e conseqüentemente nem mesmo estar coordenando os desfiles em seus mais diferentes meandros gerou uma crise representacional das escolas faltando poucos meses para o carnaval. Importante lembrarmos que as próprias escolas colocavam em questão quase todos os anos a entidade organizadora por resultados insatisfatórios obtidos em anos anteriores. A questão dos resultados é muito sensível e leva a inúmeras cisões dentro das escolas de samba e em relação às entidades organizadoras dos desfiles. A história das escolas de samba em qualquer lugar é muito instável, pois configura um emaranhado de organizações, ligas e associações representantes de seus interesses.^{xix}

Quando o secretário de Cultura do Estado não admitiu a presença do presidente da AGEESMA na audiência pública de apresentação do edital do carnaval 2014 conforme já mencionado temos uma importante cisão na organização dos desfiles, já que a subvenção pública é essencial para as escolas de samba. Houve um confronto personalizado entre um representante das escolas de samba e um representante do Estado.

Coloco nestes termos, pois os sambistas de Manaus sempre personalizavam suas críticas ao secretário, governador ou a qualquer figura pública que exercesse a função de mediação. Faziam o mesmo em relação a qualquer representante da AGEESMA ou algum presidente de escola de samba querelante. Da personalização a questão rapidamente avançava para um contraponto entre o carnaval das escolas de samba e o carnaval de trio elétrico com artistas dos Bois de Parintins realizado no sambódromo, o Carnaboi.

Chamo atenção à constante referência de agentes estatais à “autenticidade” do Festival de Parintins como representante da “*cultura local*”. O discurso se baseia no caráter representativo da “cultura cabocla” pelo Festival de Parintins. Um fato é a emergência dessa representatividade regional nos bois de Parintins. Com o desenrolar do sucesso dos bois e apoiando esse processo a afirmação de uma identidade regional tem protagonismo marcante:

O Boi-Bumbá de Parintins é um novo e fascinante capítulo da longa história do folguedo no país. Emerge como um moderno movimento nativista que elegeu imagens indígenas como metáforas para a afirmação de uma identidade regional cabocla. Um poderoso processo ritual, através do qual a pequena cidade, e com ela toda a região Norte, como que aspira (e tem conseguido com razoável sucesso) comunicar-se com o país e o mundo. (CAVALCANTI, 2002, p. 104).

Mesmo as escolas de samba manauaras manipulam a categoria caboclo em seus sambas e enredos. Sua representação frente ao restante do país busca a afirmação de uma identidade característica frente a uma identidade nacional que encontrou no samba um símbolo ao longo do século XX. Em determinados momentos, como

sabemos, o samba foi utilizado como forma de construção de uma ideia de nação brasileira, principalmente a partir da era Vargas quando o samba e principalmente as escolas de samba e os diversos elementos de sua manifestação são incorporados pelo estado com sua forma competitiva. Encontram, dessa forma, terreno fértil para a propagação pelo território nacional as escolas de samba (FERREIRA, 2004). As escolas de samba não cessaram de se expandir entre os anos 1940 e 1970. A partir dos anos 1990, no contexto redemocratização da sociedade brasileira, as escolas de samba viram-se sem seu protagonismo anterior como símbolo da representação da cultura nacional. Como nos chama atenção Cavalcanti (2015), as escolas de samba trazem desde sua formação a pluralidade de participação social. No contexto contemporâneo, as escolas de samba emergem ainda singularizadas como “inclusivas do ponto de vista sociológico e cultural e, ao mesmo tempo, abertas para o mundo e suas transformações” (*op. cit.*, p.231).

No caso das escolas de samba de Manaus, o drama exposto indica o seu impasse. A crise desencadeada se ampliou

como no modelo do drama social proposto por Turner (*op. cit.*). A rede acionada pelos sambistas adotou o discurso apresentado acima para apontar o descaso do poder público com as escolas, ao passo que representantes do poder público apontaram a desorganização das escolas de samba como principal problema. Entre os atores, uma espiral de acusações, alianças e conflitos se desenrolou.

Já a partir da plenária de apresentação do edital para o carnaval 2014, as escolas haviam iniciado uma articulação para construção de uma nova associação. Essa tentativa de uma ação reparadora concorrerá com um agravamento da crise já que teremos até o dia dos desfiles ainda vigentes as interdições do sambódromo e dos barracões das escolas.

Em função disso tudo, podemos tomar a decisão conjunta das escolas pela divisão do título como uma ação reparadora. Com a divisão do título as escolas, apesar de a decisão não ter sido unânime, mantiveram-se coesas para o carnaval seguinte em uma mesma associação organizadora.



Figura 5 - Presidentes de mãos dadas em frente ao latão de notas incineradas - 03/03/2014

O carnaval de 2014 foi encerrado como começou, ou seja, nada começou ou acabou de fato em 2014 ainda que com a sucessão dramática dos eventos. O sucesso da ação reparadora se confirmaria apenas no carnaval seguinte de 2015. Nele as escolas desfilaram sob a coordenação da nova Comissão Executiva das Escolas de Samba de Manaus (CEESMA) e, curiosamente, esta nova associação vinha presidida justamente pelo dirigente que divergiu abertamente da divisão do título, Reginei Rodrigues, da Reino Unido. No carnaval de 2015, o período de preparação transcorreu dentro de certa normalidade para as escolas de samba e terminou com o vigésimo - primeiro título da história da Mocidade Independente de Aparecida.

Podemos ver a apuração como o momento em que as escolas saem da performance que dramatiza a liminaridade, ritual onde as posições definidas podem se alterar, para a reagregação à vida social ordinária, onde a realidade da vida cotidiana se impõe. Nela, a rivalidade que no desfile festivo é canalizada para a expressão artística, desemboca no embate discursivo ou até mesmo físico e a realidade de crise, desorganização e conflitos do cotidiano de uma escola de samba manauara se manifesta.

As idas e vindas na organização e a complexidade da rede de relações acionada no conflito do carnaval 2014 revelam as particularidades de fazer carnaval de escola de samba em Manaus. Um ambiente de extremada rivalidade entre os grupos e dentro dos grupos torna mais difícil o estabelecimento de consensos. As regras para a competição precisam ser bastante claras ou então as escolas manipularão as omissões de acordo com seus interesses. O jogo precisa ser o tempo todo referendado e geralmente a aprovação não é unânime. Disso nasce um ambiente hostil

à organização mais estável. De forma talvez inconsciente, as escolas se boicotam umas às outras, perdem a credibilidade até mesmo entre os próprios sambistas. Um paradoxo que alimenta outro, pois a força das escolas de samba permanece mobilizadora de milhares de habitantes da cidade de Manaus que prestigiam os ensaios e os desfiles.

Bibliografia

ARAÚJO, Hiram; JÓRIO, Amaury. *Natal: o homem de um braço só*. Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1975.

BARBIERI, Ricardo José. *A Acadêmicos do Dendê quer brilhar na Sapucaí*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2012.

BARBIERI, Ricardo José. Apuração no Terreirão: discutindo redes no carnaval In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.173-182, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval, Ritual e Arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura. O indianismo revisitado pelo boi-bumbá. Notas de pesquisa. In: *Sonmalu. Revista de estudos amazônicos*. Nº 2. Ano 2. p.127-136. Manaus: Editora Valer, 2002.

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

SALES, Daniel. *É tempo de sambar*. história do carnaval de Manaus (com ênfase às escola de samba). Manaus: Editora Nortemania, 2008.

TURNER, Victor. *Schism and continuity in African Society: a study of Ndembu village life*. Manchester: Manchester University Press, 1996 [1957].

Recebido em 11/07/2016
Aprovado em 02/08/2016

I Ricardo José de Oliveira Barbieri. Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Brasil. Contato: delezcluze@gmail.com

II Composição de autoria de David Correa.

III Refiro-me a celebre disputa entre os bois Caprichoso e Garantido; um azul e outro vermelho; o boi da estrela na testa e o do coração como símbolo; que rivalizam simbólica e competitivamente em três noites de apresentações durante o festival Folclórico da cidade do interior do Amazonas, Parintins.

IV Escola formada majoritariamente por militares cariocas enquanto residiam em Manaus. Teve a efêmera, mas vitoriosa duração de 1970 até 1976 perdendo apenas o campeonato de 1975.

V Escola cujo componentes mais tarde se dividiram como fundadores da Mocidade Independente de Aparecida e Reino Unido da Liberdade.

VI Entre as escolas de samba cariocas pude observar anteriormente (BARBIERI, 2009), a dinâmica de uma apuração naquela época aberta ao público no espaço conhecido como Terreirão do Samba. A apuração tomada como situação social serviu então à investigação das alianças que tecem a rede social de colaboração entre as escolas de samba cariocas.

VII Chamam atenção especialmente as contendas protagonizadas por Natal da Portela relatadas em sua biografia (ARAÚJO e JÓRIO, 1975).

VIII Em 2016 mais uma vez a apuração paulistana foi interrompida por confusão envolvendo a mesa apuradora e dirigentes da Unidos de Vila Maria.

IX Ver “Tumulto interrompe apuração em São Paulo” em <http://g1.globo.com/sao-paulo/carnaval/2012/noticia/2012/02/tumulto-interrompe-apuracao-em-sao-paulo.html> publicada em 21 de Fevereiro de 2012 às 22h36; acessada em 05 de novembro de 2015 às 11h49.

X Há em São Paulo, na 1ª divisão das escolas de samba, atualmente duas escolas de samba que também se identificam como torcidas de futebol: a Gaviões da Fiel (SC Corinthians) e a Dragões da Real (São Paulo FC). Mais duas escolas na 2ª divisão são organizadas de futebol: a Mancha Verde (SE Palmeiras) e Independente (São Paulo FC). A mídia paulistana relacionou a rivalidade destas torcidas à violência desencadeada naquela apuração, apesar de outras duas escolas que não eram ligadas ao futebol terem protagonizado a confusão.

XI O Ginásio localizado na Avenida Constantino Nery, bairro Chapada, na Zona Centro-Oeste de Manaus. Local próximo de onde hoje se localiza o Sambódromo.

XII Publicado em “Apresentado novo Edital de Patrocínio de escolas de samba de Manaus” no dia 20 de novembro de 2013 pelo link <http://m.g1.globo.com/am/amazonas/carnaval/2014/noticia/2013/11/apresentado-novo-edital-de-patrocínio-de-escolas-de-samba-de-manaus.html>

XIII Como forma de facilitar a compreensão de leigos sobre o complexo sistema hierárquico-competitivo das escolas de samba tenho utilizado desde minha dissertação de mestrado (BARBIERI;2012) uma classificação neutra que traduz as diferentes categorias das escolas de samba.

XIV “Eletrobrás corta energia de barracões das escolas de samba de Manaus após descobrir ‘gatos elétricos’” publicada em 14 de janeiro de 2014 em http://www.acritica.uol.com.br/manaus/Amazonas-Amazonia-Eletrobras-barracoes-Manaus-descobrir-eletrico_0_1066093396.html?print=1

XV “Escolas do grupo especial pretendem fechar avenida do Samba em protesto” Publicado em 29 Janeiro 2014 por Bruno Izidro <http://emtempo.com.br/editorias/dia-a-dia/14143-escolas-do-grupo-especial-pretendem-fechar-avenida-do-samba-em-protesto.html>

XVI A presidência de honra é um cargo simbólico vitalício comum entre as escolas de samba. A honraria máxima pode ser dedicada tanto a figuras ilustres de sambistas fundadores da agremiação quanto a mecenas que foram ou são patrocinadores dos desfiles.

XVII Houve mesmo anos em que a ordem de desfiles foi sorteada uma semana antes dos desfiles. Em outros carnavais nem mesmo uma ordem de desfile foi estabelecida e a escola que estivesse pronta desfilava imediatamente após a outra.

XVIII Naquele ano de 2006 um acidente na área de concentração envolvendo o componente da harmonia da escola de samba Vitória Régia terminou com o choque da alegoria junto à rede de energia elétrica do entorno do sambódromo. O componente da harmonia que ajudava a manobrar o carro alegórico em cima de uma das posições de destaque faleceu. O acidente causou uma queda de energia que persistiu durante todo o desfile da A Grande Família.

XIX Retomo a questão da classificação neutra elaborada durante minha pesquisa de mestrado (BARBIERI, 2012) para dar conta da multiplicidade de organizações e grupos criados com os mais diversos nomes e naturezas tanto no carnaval carioca como no de Manaus.

**Escolas de Samba nos Pampas:
textos e contextos da interculturalidade no carnaval de Uruguaiana**

**Escuelas de Samba en los Pampas:
textos y contextos interculturales en el carnaval de Uruguaiana**

**Samba Schools in Pampas:
texts and contexts of the interculturality in the Uruguaiana's carnival**

Ulisses Corrêa Duarte¹

Palavras chave:

Carnaval
Escolas de Samba
Pampas
interculturalidade
translocalidade

Resumo:

O artigo propõe refletir sobre o carnaval das Escolas de Samba de Uruguaiana, município localizado na região dos Pampas no estado do Rio Grande do Sul, na tríplice fronteira entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai. A interculturalidade que permeia o evento carnavalesco, com a manipulação das referências simbólicas acerca da cultura regional e nacional e nas relações de trocas fomentadas entre o carnaval local e o carnaval carioca, faz com que a fundamental dimensão da translocalidade sugira a análise de sua forma artística, a história de seu surgimento e as principais características do envolvimento social que o promove. Os circuitos carnavalescos existentes, assim como as múltiplas circulações de sambistas e objetos nas fases preparatórias e nos seus desfiles competitivos, nos remetem a pensar em diferentes possibilidades teórico-metodológicas de investigar os fenômenos das culturas populares dentro, nas margens e fora do país.

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre el carnaval de las escuelas de samba de Uruguaiana, municipio localizado en la región de los Pampas, provincia de Rio Grande do Sul (Brasil), en la triple frontera entre Brasil, Argentina y Uruguay. La interculturalidad que marca el evento del carnaval, con la manipulación de referencias simbólicas de la cultura regional y nacional involucradas, así como las relaciones de intercambio fomentadas entre el carnaval local y el carnaval carioca (de Rio de Janeiro, hace que la dimensión fundamental de la translocalidad sugiera un análisis de su forma artística, historia de su origen y de las principales características de la movilización social que lo promueve. Los circuitos de carnaval presentes, así como las múltiples circulaciones de sambistas y objetos en las etapas preparatorias y en los desfiles competitivos, nos llevan a pensar distintas posibilidades teórico-metodológicas para investigar fenómenos de las culturas populares dentro, en las orillas y fuera del país.

Palabras clave:

Carnaval
Escuelas de Samba
Pampas
interculturalidad
translocalidad

Keywords:

Carnival
Samba Schools
Pampas
interculturality
translocality

Abstract:

The article proposes to reflect the samba school's carnival of Uruguaiana, municipality located in Pampas, a region in the Rio Grande do Sul state (South of Brazil) that is within the triple border from Brazil, Argentina and Uruguay. The interculturality permeates the carnival event, with the manipulation of symbolic references of the regional and national culture and the exchange relations established between the local carnival and the Rio de Janeiro's carnival. This creates the fundamental dimension of translocality suggesting the analysis of its artistic form, the historical origin and the main features of existing social involvement. The carnival circuits as well as the multiples circulations of "sambistas" and objects in the previous stages of the events and in their competitive parades, allow us to relate distinct theoretical and methodological possibilities to the investigation of the phenomena of popular cultures, on the margins and abroad the country.

Escolas de Samba nos Pampas: textos e contextos da interculturalidade no carnaval de Uruguiana

A região dos Pampas se situa na tríplice fronteira^{II} no extremo oeste do Rio Grande do Sul, o estado mais meridional do Brasil. A celebração da festa anual de carnaval nessa região, muito distante das principais capitais e regiões metropolitanas do país, acontece nos meses de verão, entre janeiro e março. Uruguiana, a maior cidade da região, está localizada junto ao leito do caudaloso Rio Uruguai. A população dos Pampas se esmera em produzir os desfiles competitivos de suas agremiações de samba com ampla participação social, riqueza plástica e atração de sambistas de outros locais para o orgulho de seus habitantes e deslumbramento dos visitantes ocasionais.

A pesquisa etnográfica naquela região^{III} se desdobrou entre Uruguiana no Brasil, Paso de Los Libres na Argentina e Artigas no Uruguai, nas três faces delimitadoras dos respectivos Estados Nações entre 2011 e 2014. Uruguiana e o município argentino são cidades vizinhas com fronteira fluvial sobre o Rio Uruguai. A ponte internacional Getúlio Vargas/ Agustín Justo separa os dois países com a presença das duas aduanas para entrada e saída de pessoas e mercadorias. Artigas está a uma distância de cerca de cento e vinte e cinco quilômetros da ponte internacional, aproximadamente, por rodovias. A cidade brasileira de cerca de cento e vinte e cinco mil habitantes é também conhecida por possuir um dos mais importantes portos secos de cargas terrestres na América Latina.

Em Uruguiana, por razões que vamos conhecer, o carnaval é marcado sempre três finais de semanas posteriores ao feriado carnavalesco, durante o período da

quaresma^{IV}. Da mesma forma, os carnavais das demais cidades dos Pampas não possuem datas coincidentes, o que condiciona a circulação de trabalhadores de carnaval, assim como visitantes e adeptos da festa entre cidades. Fato esse que realça a possibilidade de trocas entre agremiações de cidades distintas, e a atração de pessoas e objetos das Escolas de samba do centro do país, sobretudo às cariocas, nas competições carnavalescas municipais.

Uma dimensão teórico-metodológica importante para se entender o carnaval dos Pampas, e a centralidade do carnaval de Uruguiana nesse contexto, se traduz na intensidade das possibilidades de deslocamento e de trocas entre os locais: a *interculturalidade* do fenômeno carnavalesco das Escolas de Samba nos Pampas.

Os sentidos das práticas tanto na preparação quanto na forma festiva das agremiações em Uruguiana se comparado às Escolas de Samba do carnaval carioca, assim como as associações carnavalescas nos três lados da fronteira, são ligeiramente distintos. Como entendeu Grímson (2011) nos seus estudos sobre a fronteira entre o Brasil e a Argentina, a manipulação das referências simbólicas do carnaval se dava de forma diferente em cada um dos municípios limítrofes, sendo equivocada a ideia de uma cultura transfronteiriça em comum.

O que a dimensão da interculturalidade no circuito de carnaval nos permitiu pensar foi nas multiplicidades de relações entre carnavais que se irradiavam e fluíam entre os interstícios das fronteiras políticas próximas, e mesmo nas longas distâncias entre o centro do país e a região dos Pampas. Ela nos trazia a possibilidade de observar e analisar os encontros, os tempos e espaços fluidos, onde as práticas culturais eram apreendidas, reapropriadas, rearranjadas; em síntese, produzindo culturas híbridas. Vamos descortinar

nesse artigo as características histórias e socioculturais do carnaval das Escolas de Samba de Uruguaiana, o mais importante no contexto regional dos Pampas.

O surgimento das Escolas de Samba e a mudança de datas do carnaval em Uruguaiana

O surgimento dos primeiros grupos carnavalescos que utilizavam o samba e o ritmo da batucada para seus desfiles de carnaval em Uruguaiana se deu no início da década de 1950. No entanto, a história das festas de carnaval da cidade é mais antiga.

A primeira referência encontrada nos jornais de Uruguaiana sobre o carnaval da cidade foi em 12 de fevereiro de 1883 no jornal “O Guarany”. A reportagem de época, divulgada pelo historiador uruguaiense Daniel Fanti (2008), narrava o fato de um grupo de mascarados estar brincando nas ruas do centro da cidade lançando águas de cheiro em grupos rivais. Era a brincadeira do entrudo que fazia sucesso nos carnavais do período colonial e do Império, os jogos de sujeira herdados dos portugueses que trouxeram o costume do velho continente para as ruas brasileiras.

Na virada do século XIX para o XX, foram os préstitos carnavalescos oferecidos pelas grandes sociedades de Uruguaiana que disputavam a preferência da sociedade. O público assistia nas ruas o desfile de luxo de carros alegóricos que trazia o garbo e a elegância das elites locais. Outro historiador local (Pont, 1978) encontrou no Jornal da Fronteira de 1912 a edição de um álbum especial do carnaval daquele ano em homenagem aos dois maiores clubes carnavalescos da época, os rivais “Os Democráticos” e os “Fenianos”.

Entre as décadas de 1930 e 1940, os dois maiores clubes carnavalescos que

rivalizavam em Uruguaiana eram: a Sociedade Carnavalesca Cordão de Ouro e a Sociedade Recreativa Laço do Amor. Ambas as sociedades tinham orquestras próprias e se aliavam a blocos e sociedades menores para disputarem a hegemonia nos concursos carnavalescos nos desfiles nas ruas centrais da cidade e nos salões nas sedes dos principais clubes.

Como descreveu o pesquisador José Da Nova Filho (2000) no final da década de 1940 em Uruguaiana, os blocos, como o “Cordão de Ouro”, já começavam a mudar os instrumentos das suas orquestras de percussão no intuito de reproduzir os gêneros musicais que vinham do centro do país a partir das ondas do rádio. As “pancadarias”, como eram chamadas localmente essas orquestras, passaram a adquirir ou construir instrumentos para a melhor execução das marchas e sambas que seguiam um desenho rítmico cada vez mais acelerado e sincopado, a moda musical que se consolidava na época.

Foi na década de 1950 que uma grande novidade surgiu em Uruguaiana causando grande furor, fazendo com que os blocos de carnaval comesçassem a se reagrupar no intuito de se adaptar à nova forma artística trazida de longe pelos militares da Marinha que chegavam para guarnecer a fronteira: a batucada do samba carioca. Centenas de fuzileiros navais destacados do centro do país chegaram aos confins da fronteira sul brasileira anos após a Segunda Guerra Mundial.

Segundo os historiadores locais, assim como para os sambistas mais antigos uruguaienses, foram os militares que trouxeram da capital do país na época o ritmo envolvente e os desconhecidos instrumentos de percussão que mais tarde passaram a ser coqueluche em Uruguaiana. Eles também trouxeram do Rio de Janeiro a forma de tocar, o ritmo e as músicas mais populares do carnaval da

sua época. Formavam grupos de algumas poucas dezenas de percussionistas e um porta-bandeira masculino (com movimentos diferentes das porta-bandeiras de hoje) que vinha em frente do contingente realizando manobras com o símbolo máximo da agremiação ao ritmo do samba. Assim nasceram os primeiros grupos que se auto denominavam *Escolas de Samba*, em alusão a mesma forma artística de carnaval que havia surgido na capital da República por volta dos anos 1930.

A primeira agremiação de carnaval dos fuzileiros navais foi “Os Filhos do Mar”, fundada em 1951, considerada a primeira Escola de Samba da Fronteira. Logo outros grupos adaptaram as inovações trazidas pela musicalidade e o formato de apresentação dos fuzileiros navais no carnaval. Esses grupos que iam surgindo e se adaptando à forma artística dos Filhos do Mar, se caracterizavam pela formação de conjuntos de percussionistas que desfilavam tocando o samba sincopado num ritmo acelerado, que até então era desconhecido pelos habitantes da região antes desses militares.

Com o surgimento das Escolas de Samba e a formação de novas agremiações de samba, o carnaval de Uruguaiana passou por mais de cinco décadas de transformações na forma de apresentação dos grupos, com um aumento do número de componentes e mudanças constantes de local de apresentações dos desfiles nas datas carnavalescas.

O segundo e importante processo de transformação e expansão das Escolas de Samba em Uruguaiana, depois do período de escolarização do carnaval inaugurado pelos Filhos do Mar, foi a mudança de datas do carnaval no calendário uruguaiense, com a realocação dos desfiles para três finais de semana após o feriado nacional a partir do ano de 2005. Ambos os processos, o da escolarização e a inauguração do carnaval fora de época ou tempo-

rão como é chamado, nos trouxeram grandes transformações na forma artística dos carnavais e nos modelos de organização e preparação das Escolas de Samba.

No ano de 2005, uma contenda judicial atrasou os preparativos e ensaios da Escola de Samba mais badalada da época, “Os Rouxinóis”, a então pentacampeã do carnaval local. A Escola de Samba teve sua quadra interdita por ação judicial no Ministério Público, devido a denúncias por parte de vizinhos da sede de ensaios que alegaram que a agremiação transgredia o limite de produção de ruídos durante seus ensaios noturnos diários. A ação judicial produziu grande tensão entre os sambistas da cidade e a Liga das Escolas de Samba de Uruguaiana (a LIESU), a entidade que organizava o carnaval na época. A Liga reuniu a maior parte das Escolas de Samba filiadas e comandou uma desistência em massa das agremiações em desfilar no Carnaval de 2005 como protesto à interdição da quadra em questão.

Foi tramada uma estratégia emergencial para que o carnaval acontecesse em 2005. A contenda foi resolvida através de uma Lei Municipal, estabelecida em comum acordo entre a nova administração Municipal (com o recém-eleito Prefeito Sanhotene Felice) com a Câmara de Vereadores, numa rápida solução do problema. A negociação entre a Prefeitura e a Liga das Escolas de Samba concluiu com sucesso a remarcação do evento numa nova data no mês de março, alguns finais de semana após o feriado oficial em fevereiro.

A Prefeitura e os sambistas, que antes eram ameaçados pelo cancelamento da festa, ajustaram a data dos desfiles para três semanas após o feriado nacional. Assim, com a mudança de datas o carnaval passou a ser fora de época ou temporão, como também passou a ser chamado. A mudança de datas, a princípio não intencional, trouxe uma série de

inovações na produção estética e artística das Escolas de Samba locais. O sucesso do modelo foi conquistado de forma acachapante com as atrações que foram contratadas para Uruguaiana na nova data da festa, o que fez com que a Liga promotora do carnaval definisse para os anos seguintes o carnaval fora de época como regra, tendo o total apoio da Prefeitura, as organizadoras do evento.

O que poderia parecer uma derrota das Escolas de Samba inaugurou um formato de Carnaval baseado na possibilidade de contratação de destaques do mundo do samba de outras cidades, e a compra de objetos carnavalescos de outros polos de produção. Justamente por não coincidirem suas datas com os desfiles de carnavais de maior porte no Brasil, Uruguaiana poderia aproveitar para fortalecer seu carnaval local com a contratação de sambistas profissionais, principalmente os provenientes do carnaval carioca. Em poucos anos, o carnaval de Uruguaiana alcançou um novo patamar nos desfiles quanto aos aspectos plásticos e à atração de sambistas cariocas que tiveram grande repercussão nas suas apresentações no sambódromo.

Já para o ano de 2005, a Escola de Samba “Os Rouxinóis” a partir de esforços de seu presidente de então, Jair Rodrigues, contratou para seu desfile Neguinho da Beija Flor como intérprete, e Valéria Valenssa, como destaque de chão^V. A Ilha do Marduque também trouxe uma comitiva de sambistas do Rio de Janeiro. Essas contratações foram as primeiras de dezenas de outros artistas, músicos, ritmistas, coreógrafos, artistas plásticos e celebridades que partiriam para Uruguaiana depois de suas atividades nos seus carnavais de origem a partir daquele ano.

A mudança de datas acabou por alavancar Uruguaiana à fama de grande atração de sambistas e estrelas do carnaval carioca durante sua festa, com um

grande crescimento de sua visibilidade na mídia especializada em carnaval e na atração de turistas nos anos posteriores, sobretudo do Rio Grande do Sul e dos países vizinhos que também possuíam desfiles nas suas cidades em outras datas (como Paso de Los Libres e Artigas). A fórmula assegurou para o carnaval da cidade a possibilidade de não concorrer contra outros grandes polos de carnaval na atração de profissionais do samba, tais como: Rio de Janeiro, São Paulo, e mesmo, Porto Alegre. Esses centros carnavalescos produtores de carnaval passaram de alguma forma a contribuir com sambistas, fantasias, esculturas, júri de avaliadores e profissionais que trabalhavam na plástica das Escolas – carnavalescos, decoradores, alegoristas, escultores e costureiras.

O mesmo formato de sucesso foi adaptado para outras cidades da região, que também passaram a transferir a data de seus carnavais por intermédio de suas Ligas ou Comissões Organizadoras, numa nítida tentativa de repetição do sucesso do maior evento anual dos Pampas.

Uma pergunta pode surgir ao consideramos que Uruguaiana, a cidade mais importante dos Pampas na porção brasileira, é um espaço social que é sempre remetido nas narrativas da cultura oficial refletidas na identidade regional do estado do Rio Grande do Sul, destacadas na exaltação da figura típica do gaúcho^{VI}. O gauchismo, enquanto movimento político-cultural baseado na exaltação do estilo de vida do campo, tem seu centro produtor simbólico baseado na vida agropastoril localizada nas áreas de pastagens no oeste desse estado, assim como na área que abrange o nordeste da Argentina e o noroeste do Uruguai.

Como se desenvolveu nos Pampas, sobretudo no lado brasileiro, a prática do samba e a importância do carnaval das Escolas de Samba na sua relação com o gauchismo é a reflexão que segue.

O gauchismo no Rio Grande do Sul e o carnaval como símbolo nacional

Historicamente, a região dos Pampas foi um cenário de disputas territoriais frequentes entre a Coroa espanhola e a Coroa portuguesa entre os séculos XVI e XIX, no período colonial sul americano. Inúmeros tratados foram assinados por ambas as partes, assim como guerras de conquistas pelos territórios foram disputadas entre seus habitantes e os Estados-nações. A importante localização geográfica de Uruguiana, às margens do Rio Uruguai que desemboca na Bacia do Prata, ligando o interior do continente ao Oceano Atlântico e chegando às importantes capitais ao sul (Montevideu no Uruguai e Buenos Aires na Argentina), fez com que a cidade fosse considerada ponto estratégico de resguardo territorial, vigilância armada e entreposto comercial ao sul do Brasil desde sua fundação.

O decreto da Província do Rio Grande do Sul em 24 de fevereiro de 1843 criou a povoação denominada Capela do Uruguai, pertencendo ao município do Alegrete. Três anos após a fundação, a povoação foi elevada à categoria de vila independente e seu nome foi alterado para Uruguiana^{VII}. Fundada no século XIX, e aproveitando sua regularidade topográfica (a cidade tem poucos e apenas leves aclives), Uruguiana foi traçada no seu plano urbanístico com o formato conhecido por cidade “grelha” ou “xadrez”. Formato muito comum em cidades da América Espanhola (RISÉRIO, 2012, p. 84) do outro lado do rio Uruguai, revelando no seu urbanismo parte de suas influências hispânicas dadas sua proximidade e a sua condição de cidade de fronteira com a Argentina.

Uruguiana por estar localizada bem ao centro do bioma Pampa (e ser a maior cidade brasileira dele), ter uma história social ligada às guerras de fronteira e à vida agropastoril nos séculos de formação política do

Rio Grande do Sul, é uma cidade popularmente vinculada à figura típica regional criada pelos movimentos regionalistas do século XX: o gaúcho. No estado mais meridional do Brasil, a figura típica do gaúcho tem como base a paisagem sociocultural dos Pampas em seu passado histórico de lutas pelo território e nos conflitos sobre a terra.

O tradicionalismo gaúcho é um movimento regional do estado engendrado por uma classe média urbana da capital, Porto Alegre, na década de 1940. A forte centralização econômica, política e cultural do Brasil pós-1930 (início do período Vargas) combinou com o isolamento geográfico do Rio Grande do Sul, sua integração tardia ao restante do país, e seu histórico de guerras e disputas entre portugueses e espanhóis. Naquelas décadas, alguns jovens com poucas vivências rurais formaram o primeiro núcleo de celebração de uma identidade gaúcha a ser reelaborada num local distante aos valores exaltados (na capital do estado), numa composição da ideia de tradição e um conjunto de valores a serem contemplados e retomados pela sociedade sul-rio-grandense.

Oliven (2006) nos detalhou o processo de construção social da identidade gaúcha. O gaúcho na Argentina e no Uruguai se refere a um emblema nacional, frequentemente ligado ao atraso ou ao estilo de vida rural e provinciano que se oporia ao materialismo moderno. No Rio Grande do Sul, houve uma ressemantização do termo “gaúcho”, que de desviante e marginal foi reelaborado e adquiriu novo significado positivo. O tradicionalismo baseado no gauchismo, o movimento regional que surgiu no estado, passou a celebrar a vida marcada pelos elementos campeiros, a presença de cavalos, a fronteira, a virilidade, a bravura, a honra, além de celebrar alguns fatos históricos como epopeias e transformar em heróis os personagens da revolta regional contra o governo imperial do Brasil em meados do século XIX: a Revolução Farroupi-

lha. A revolta começou em 20 de setembro de 1835 (data do feriado estadual que marca o fim dos festejos da “Semana Farroupilha”) e se estendeu até o ano de 1845.

O passado da região dos Pampas, também chamada de Campanha gaúcha, que teve grande importância econômica no estado até o fim da segunda metade do século XIX, passou a ser recriado a partir do trabalho daqueles jovens intelectuais urbanos que reivindicavam a vida rural e a temática gaúcha contra a modernização que avançava no país após a era Vargas (paradoxalmente, Getúlio Vargas também era gaúcho e havia nascido numa cidade dos Pampas: São Borja). O tradicionalismo gaúcho foi fruto das ideias de afirmação simbólica das identidades regionais em contraponto à homogeneização cultural que acontecia no Brasil naquele período aceleradamente modernizante. Do tradicionalismo regional daqueles jovens foi criado o MTG, o Movimento Tradicionalista Gaúcho, que tem grande poder de aglutinação social no Rio Grande do Sul em seus inúmeros centros culturais espalhados pelo estado e pelo país (os CTGs – Centros de Tradições Gaúchas). Muitos dirigentes do MTG e adeptos à ideologia do gauchismo reivindicam a legitimidade cultural de sua tradição reinventada, como uma forma de salientar as diferenças culturais regionais em relação à nação.

Como nos indicou Oliven (2006, p. 90):

Há uma constante evocação e atualização das peculiaridades do estado e da fragilidade de sua relação com o resto do Brasil. O Rio Grande do Sul pode ser visto como um estado onde o regionalismo é constantemente repostado em situações históricas, econômicas e políticas novas.

Com o aumento dos produtos culturais tradicionalistas ao longo do tempo, e com as ideias do gauchismo na capital do estado se contrapondo abertamente às

expressões culturais nacionais nas décadas seguintes, os habitantes dos Pampas passaram a ser idealizados enquanto gaúchos modelos, por estarem mais próximos ao estilo de vida de um passado distante imaginado. Até os dias de hoje, ao falarmos das cidades dos Pampas (como as conhecidas Uruguaiana ou Alegrete) nas demais regiões do Rio Grande do Sul, a imagem que se tem à cabeça é de um sujeito com vestes tradicionais^{VIII}, que trabalha diretamente com o setor agropastoril, tem amor aos cavalos e possui uma rudeza na fala e nos costumes. O estereótipo do gaúcho dos Pampas é frequentemente retomado em personagens das indústrias culturais e no imaginário social construído a partir de uma tipificação da região pouco esclarecedora da sua heterogeneidade.

Pelo fato dos Pampas ter se tornado um local idealizado das políticas culturais de construção da identidade gaúcha, se torna peculiar e um pouco excêntrico ao senso comum (notavelmente em outras regiões do estado) a existência de uma festa popular tão central e destacada na região que seja explicitamente associada aos símbolos nacionais e aos valores ligados à promoção da brasilidade como o carnaval (com a forte presença do samba e das referências ligadas à cultura afro-brasileira). Mas em Uruguaiana, o carnaval é uma festa intrínseca à identidade local e que possui uma densa relação sociocultural entrelaçada à própria história da cidade.

O carnaval das Escolas de Samba de Uruguaiana nos dias de hoje é o maior evento anual da região dos Pampas em número de participantes, atração de turistas e na contratação de mão de obra para o evento. Por outro lado na capital Porto Alegre, as comunidades tradicionalistas e as carnavalescas são marcadamente distantes e limitadas por pertencimentos étnicos, sociais e de definições políticas bastante afastadas em razão dos embates pelas identidades e pelos espaços sociais

de hegemonia e divulgação de seus valores, imaginados como contrapostos por parte de suas lideranças (DUARTE, 2011).

Em Uruguaiana, o possível contraste entre as duas festas (a Semana Farroupilha e o carnaval) demarcadas pelo âmbito regional e nacional respectivamente, dadas suas particularidades classificadas pelas diferenças nas políticas de construção das identidades e suas expressões culturais (como acontece na capital do estado), faz bem menos sentido. A cidade sediou por muitos anos um dos maiores eventos regionalistas do estado: a Califórnia da Canção Nativa^{IX}.

O carnaval das Escolas de Samba, apesar de ter se tornado um espetáculo ampliado e que obteve grande crescimento para fora do município somente no ano de 2005 (quando foi deslocado da época do feriado oficial nacional), tem uma rica história de participação popular e de engajamento na sociedade local há mais de um século. O período de crescimento mais apurado dos investimentos e da visibilidade dos desfiles de carnaval se deu no momento de crise da Califórnia da Canção, mesmo que a Semana Farroupilha ainda se constitua numa festa muito importante para a região, também por ser marcada num tempo social distinto (em setembro e o carnaval normalmente em março).

A participação de músicos e personalidades locais envolvidas no carnaval e no tradicionalismo mutuamente, já que cada período festivo tem seu tempo específico no calendário anual, é fato recorrente em Uruguaiana. César Rodrigues Escoto, mais conhecido como César Passarinho, foi intérprete da Escola de Samba Os Rouxinóis por muitos anos. Na mesma época, nas décadas de 1970 e 1980, ele foi um músico bastante consagrado no festival regionalista, vencedor de muitas edições da Califórnia da Canção interpretando músicas que hoje se transformaram em clássicos do cancionero popular gauchesco.

Uma boa parte das comissões de frente das Escolas de Samba coreografadas em Uruguaiana é apresentada por grupos de danças folclóricas dos centros tradicionalistas gaúchos, conhecidos como “invernadas”, que também participam de competições em festivais tradicionalistas. Os componentes mais ativos das Escolas de Samba, em sua maior parte, se envolvem de alguma forma nos festejos da Semana Farroupilha, comemorado intensamente nas escolas, repartições públicas, em cavalgadas, acampamentos e cerimônias oficiais em todo o Rio Grande do Sul.

Em Uruguaiana são poucos os adeptos de apenas um tipo de manifestação cultural que insistem na purificação do que consideram uma cultura própria e legítima em contraposição ao cultivo da outra (normalmente como acontece com os tradicionalistas mais empedernidos da capital que fixam suas noções de cultura gaúcha em contraponto radical aos símbolos nacionais). As tentativas de delimitações excludentes não encontram grande campo de afirmação local na intenção de uma purificação simbólica em relação aos seus valores e costumes. Isso nos garante uma reconfiguração das políticas culturais de identidade engendradas pelas suas comunidades e o poder público municipal de forma menos redutora ao modo dos essencialismos e restrições puristas que poderiam ser pretendidos e observados.

Muito em razão do fato de o município estar localizado em área fronteira, e de produzir sua alteridade em relação aos seus vizinhos da Argentina e do Uruguai, os uruguaienses se equilibram entre as escalas do local e do global e se apropriam das manifestações culturais, cada uma ao seu tempo, de forma menos conservadora como se supõe acontecer nos Pampas pelo senso comum dos habitantes de outras regiões do estado. Os símbolos nacionais são imprescindíveis em Uruguaiana, sobretudo no tempo do carnaval, para marcar suas diferenças culturais em relação aos demais

vizinhos gaúchos^x dos Pampas, sejam argentinos ou uruguaios (mesmo que esses também possuam seus carnavais e agremiações com base no samba brasileiro, com suas particularidades e diferenças).

Nas palavras mais uma vez de Oliven (2006), “as manifestações culturais que antes eram vistas como claramente delimitadas, agora seguem em parte a lógica da globalização e não respeitam mais as antigas fronteiras nacionais ou regionais” (p.204). Os carnavais nos Pampas quebram com as antigas e rígidas fronteiras da cultura, permitindo uma análise recontextualizada e reelaborada da presença dos hibridismos e das recomposições interculturais de nossos tempos, assim como a expansão e adaptação do samba a diferentes contextos transnacionais.

A forma artística das Escolas de Samba e o tempo do carnaval nos Pampas

A compreensão dos carnavais das Escolas de Samba passava longe da ideia de uma homogeneidade completa de seu modelo artístico nas cidades onde ela existia. Cada contexto local produzia a partir de sua cultura carnavalesca sua particularidade e formas de fazer e apresentar suas Escolas de Samba nos sambódromos. Na competição carnavalesca em Uruguiana, por exemplo, existiam onze quesitos de julgamento de cada agremiação. Os dez quesitos semelhantes ao carnaval carioca^{xi}, mais o quesito abre-alas, relativo ao carro alegórico de abertura de cada apresentação. O diálogo e a aproximação com o carnaval do Rio de Janeiro, a partir do regulamento, das trocas com sambistas e a assimilação da forma artística das Escolas de Samba cariocas eram imprescindíveis para analisar cada carnaval no seu contexto local. Mas havia divergências, entre elas: formas de participação e engajamento, assim como identificação dos indivíduos com os valores promovidos pela festa, pro-

moção de identidades e alteridade, estilos de vida e formas de sociabilidade ligadas às práticas, grau de valorização e prestígio social da festa no local, formas de financiamento e atravessamentos das esferas políticas e sociais, alterações no modelo artístico ou hibridização de elementos.

O que entendemos como *forma artística das Escolas de Samba*, significa uma série de características e exigências que essas agremiações têm que preparar para o desfile para estarem enquadradas nos regulamentos dos carnavais locais. Esses regulamentos divergem em alguns pontos, frequentemente mudam em discussões entre dirigentes e comissões ano a ano, mas apresentam pontos essenciais em comum e que permanecem inalteráveis. Existem obrigações de apresentação das agremiações nos regulamentos de cada carnaval, como um número mínimo de componentes no total e também na bateria, a necessidade de apresentação de um mínimo de carros alegóricos ou um número mínimo de baianas, como exemplo. Existem regras tácitas que não são regulamentadas, mas se valem da tradição de cada carnaval para seguir sendo cumpridas à risca, mesmo não sendo contempladas no regulamento. Existem margens de variações e formas mistas de adaptação local, inventividades e mesclas entre formas artísticas locais e o modelo idealizado das Escolas de Samba, que nasceu e foi desenvolvido no Brasil, particularmente na cidade do Rio de Janeiro.

Mesmo com as transformações históricas e reapropriações dos contextos locais, existia um consenso implícito dos iniciados no mundo do samba^{xii} do que necessariamente uma Escola de Samba, para assim ser considerada, deveria apresentar. Resumimos em sete pontos: 1- Desfile contínuo e progressivo embalado pelo gênero musical próprio, o samba, enquanto motor da evolução do corpo de desfilantes. 2- Uma orquestra percussiva que dita o ritmo do conjunto com restrição aos instrumentos de sopro. 3- Um enredo ou uma temática que deverá ser

apresentada como narrativa e pano de fundo de cada apresentação anual. 4- Componentes fantasiados e carros alegóricos que devem estar pautados de acordo com o tema ou enredo proposto. 5- A bandeira símbolo da agremiação que deve ser portada por um par de bailarinos que tem a missão de apresentar e defender o pavilhão da agremiação (o mestre-sala e a porta-bandeira). 6- Organização em conjuntos de alas que dividem os componentes conforme fantasias padronizadas num mesmo conjunto. 7- A presença de alas tradicionais exigidas muitas vezes como obrigatoriedade nos regulamentos das competições, como a ala das passistas (que tem o intuito de apresentar a dança do samba de forma mais complexa), a ala das baianas (que é item obrigatório no carnaval do Rio de Janeiro, assim como nos Pampas), e a ala da comissão de frente com coreografia e encenações próprias e, às vezes, uma pequena alegoria (essa ala possui o intuito de apresentar em síntese o enredo e a Escola na sua abertura).

Compartilhamos com Comaroff (2003) a ideia de que os fenômenos sociais não podem mais ser entendidos com recortes limitantes de realidades (geográficas, culturais, étnicas, nacionais). Existem elementos transversais à cultura que são produzidos em escala global, para além dos recortes contextuais. O intuito do autor é questionar a produção dos fenômenos nos locais, dando-se conta de que no mundo atual são raríssimas as situações onde não encontramos atravessamentos de escalas que complexificam a perspectiva da paisagem contextual, do espaço restrito onde as agências humanas atuam como se estivessem num palco fixo e inerte.

Os carnavais dos Pampas só poderiam ser tratados se considerarmos seu potencial de cultura híbrida envolvida no jogo dinâmico da mescla entre o local e o global, e as suas particularidades em cada contexto, ou seja, as diferenciações entre suas culturas carnavalescas específicas.

Assim, usamos o substantivo plural em *culturas carnavalescas*, e não o singular para cultura, porque o carnaval possuía uma ampla variedade de formas de identificação e produção em cada contexto; mesmo que fosse também correto afirmar que os carnavais comportavam características e formas em comum na dimensão global percebida no âmbito da translocalidade.

O que mais é importante se ater no estudo dos carnavais de Escolas de Samba da região dos Pampas no extremo sul do Brasil, e no nosso caso na cidade de Uruguaiana, é o calendário festivo e a profunda alteração no ritmo social e ritual da festa devido ao evento acontecer desde 2005 fora da data carnavalesca oficial do país. Como já foi mencionado, o carnaval da cidade acontecia normalmente três finais de semana após o feriado carnavalesco.

No carnaval fora de época em Uruguaiana, a fase de reinício das atividades normalmente se dava logo depois das festividades de fim de ano, com o natal e a festa de ano novo. Em janeiro, a maior parte das Escolas de Samba iniciava seus ensaios, assim como retomava seus trabalhos nos barracões na confecção ou reciclagem de materiais para o desfile que se aproximava. Algumas agremiações iniciavam seus trabalhos de limpeza de barracão e construção de alegorias com alguma antecedência, como forma de adiantar o trabalho na fase onde o carnaval ainda era um assunto subterrâneo. Quando a data do carnaval ficava apenas para o final do mês março, o reinício dos ensaios e do interesse social pela festa poderia vir a acontecer apenas em fins de janeiro ou início de fevereiro.

O período ápice dos preparativos para a festa, onde todas as Escolas de Samba da cidade estavam em ritmo acelerado nos seus ensaios de quadras e trabalhos de barracões, no momento em que o carnaval passava a ser o assunto mais importante e destacado em Uruguaiana,

só se iniciava com o passar do feriado carnavalesco oficial. Apenas após os desfiles do Rio de Janeiro que o tema do carnaval local passava a ser contemplado em Uruguaiana com maior importância e ampla repercussão. Era quando os ensaios começavam a lotar as quadras das Escolas de Samba, as bandeiras e cores das agremiações começavam a tomar conta da decoração em frente às casas e nos comércios de rua, quando os primeiros sambistas contratados do Rio de Janeiro chegavam à cidade, e quando o sambódromo improvisado já entrava em fase final de montagem.

Depois do feriado de carnaval em todo o Brasil, Uruguaiana entrava em fase de maior tensão para a sua festa, em estado temporal de liminaridade (Turner, 1974). Era quando todos os níveis de organização das agremiações viviam ardorosamente cada hora que se passava, numa quase inevitável corrida contra o tempo, para se finalizar fantasias, comprar materiais que estavam em falta, acertar os detalhes da bateria, arrecadar recursos financeiros para uma contratação emergencial para a logística e os transportes, e a mobilização final dos componentes da agremiação para a disputa ritual do desfile de carnaval. Dava-se início o *tempo do carnaval* em Uruguaiana.

O ápice do período de carnaval era vivido plenamente em Uruguaiana num espaço curto de tempo, assim como em toda a região dos Pampas. O carnaval era classificado como um evento do extracotidiano, com características que faziam dele um evento popular de grande alcance social delimitado num tempo específico. Nesse intervalo de tempo, ele acabava por incluir todas as camadas e classes sociais da cidade no jogo em disputa, na concorrência dos grupos carnavalescos organizados para a conquista do título, além de fazer um reordenamento das relações sociais do dia a dia que podiam se suspender ou se fortalecer pela participação individual

nas agremiações carnavalescas. O período auge dos preparativos para a festa era um tempo social disponível para todos os desdobramentos mais importantes relacionados à cultura carnavalesca nos seus contextos locais. Ele se encerrava no domingo de apuração das campeãs, na festa da vitória na quadra da vencedora.

Relacionamos a ideia do tempo do carnaval com a noção de tempo da política de Moacir Palmeira (*apud* PEIRANO, 2002): o período eleitoral marcante para a vida social do município onde tudo se convertia em política, já que as suas facções organizadas em partidos, chefes políticos e seus apoiadores estavam reunidas e podiam ser identificadas facilmente. Um rearranjo de posições sociais podia ser analisado nesse tempo, que não era linear nem cumulativo, mas sim, um tempo ritual, onde um conjunto de atividades e uma temporalidade própria marcavam os momentos vividos, de divisão a rearranjo. Para o autor, as divisões sociais no município poderiam ser investigadas a partir dos tempos, transitórios e excepcionais, de comunhão e de separação de grupos e indivíduos. As facções políticas entravam em conflito nos contextos locais ao passar a determinar o ritmo social de adesão e ruptura de vínculos pessoais para a conquista do poder local, instaurado na partilha dos cargos públicos disputados a cada pleito. Já o tempo das festas investigado pelo mesmo autor seria diametralmente oposto. A festa marcava no seu tempo a aglutinação, a comunhão social, a pretensão de harmonia.

Pensamos no carnaval dos Pampas como um tempo híbrido ao mesmo tempo aglutinador e divisor de facções e grupos. Diferentemente da comunhão do tempo de festas na etnografia de Palmeira, o tempo do carnaval na Fronteira também era um tempo de divisão de forças sociais, de duelos entre personagens e grupos de poder nos jogos sociais. O tempo do carnaval era um tempo de concentração das

relações sociais vivenciando o evento de forma ambivalente porque havia disputas, conflitos, competição, mas também havia coesão, solidariedade e ludicidade.

O ressurgimento dos vínculos estabelecidos nas Escolas de Samba acompanhava um movimento cíclico de ampliação da participação para a sociedade nas adesões e no acúmulo de indivíduos e seus laços sociais nas agremiações. Os meses de calma, e de suspensão das atividades carnavalescas, se tornavam irreconhecíveis quando o carnaval vinha novamente à tona. Iniciava-se o período de demanda irrefreável de atividades, com excesso de excitação, emoção e o vertiginoso aumento das ações em coletividade no tempo do carnaval. Naquele curto espaço de tempo tudo deveria ser preparado, e todos deveriam ter a vitória na competição como objetivo comum, como as facções políticas para as eleições políticas no caso do referido autor.

Do Rio de Janeiro à Fronteira no sul do país: circuitos carnavalescos nos Pampas e o paradigma carioca

A crescente contratação de sambistas cariocas para o calendário fora de época na fronteira sul do Brasil, com marco temporal no carnaval de 2005 em Uruguaiana como vimos, alavancou um processo de migração entre os centros de produção de carnaval para os Pampas. Chamamos de *migração carnavalesca* o processo de deslocamento de indivíduos em busca de trabalhos temporários oferecidos pelos diferentes mercados carnavalescos em outras regiões. Essa migração, além de sazonal - os trabalhadores retornam para suas cidades de origem - muitas vezes também é flutuante, nos casos em que os profissionais percorrem a região nos trabalhos em diferentes carnavais. Podemos falar também de um vigoroso *circuito carnavalesco* entre o Rio

de Janeiro e os Pampas que se fortaleceu nos últimos anos, sobretudo, a partir da consolidação do carnaval fora de época.

O circuito carnavalesco dos Pampas não se realiza apenas entre Rio de Janeiro e Uruguaiana, apesar de ser o elo mais forte dos fluxos. Existiam também os circuitos de trocas entre carnavais de cidades dos Pampas, no percurso de pessoas e objetos em escala regional. O carnaval de Uruguaiana fornecia para outros carnavais mão de obra carnavalesca, assim como objetos carnavalescos (fantasias, esculturas, adereços), que depois de utilizados por uma Escola de Samba local poderiam ser negociados entre as Escolas de Samba e seus representantes para outros carnavais da região, tais como: Alegrete, Itaqui, Artigas (Uruguai), Paso de Los Libres (Argentina), Bella Unión (Uruguai), Santana do Livramento, Santa Maria.

Da mesma forma, muitos sambistas cariocas aproveitavam sua estadia na região e eram contratados para trabalhos pontuais em carnavais que aconteciam durante o período. Eram profissionais dos mais diferentes setores de uma agremiação: desde intérpretes, músicos, mestres-salas e porta-bandeiras, celebridades em geral, artistas plásticos ou carnavalescos, e também os ferreiros, aderecistas, compositores e bailarinos de comissão de frente. A mão de obra carnavalesca uruguaianense também se destacava na região. Como o carnaval de Uruguaiana poderia ser considerado o de maior porte e o mais consolidado entre os carnavais dos Pampas, muitos uruguaianenses entravam no circuito carnavalesco regional ao negociarem seu trabalho e sua expertise técnica em outras cidades.

Utilizamos a noção de *circuito* em Viviana Zelizer (2006) como parâmetro para o nosso circuito carnavalesco, porque essa noção nos propicia analisar criticamente o entrelaçamento de indivíduos e coisas em

contato através de interações negociadas em diferentes locais. A ligação entre os contextos espaciais, que no nosso caso se desdobrava nas culturas carnavalescas, era imprescindível para descrevermos os vínculos entre indivíduos, agremiações, carnavais e entidades. Os circuitos são compostos por vínculos dinâmicos, são recheados de significados compartilhados e são também instáveis, porque incessantemente negociados. Eles cruzam fronteiras comunitárias, de grupos sociais, dos limites geográficos e se sustentam através de transações econômicas (empregando transações de vários tipos, não somente as monetárias), a partir de laços interpessoais e de limites culturais estabelecidos.

Pensar nas interconexões entre os lugares passa por perceber os fluxos migratórios e de objetos carnavalescos no caso dos carnavais do sul do Brasil. Hannerz (1997) nos indicou que os fluxos deveriam ser analisados em duas dimensões inevitáveis: na sua dimensão temporal e no seu deslocamento territorial, sucintamente, nas categorias de tempo e espaço. A cultura é um processo social que mescla os deslocamentos que podem ser percebidos por essas duas categorias, por isso a importância de destacar a recriação, a reelaboração, a invenção incessante da cultura. Os fluxos e as incessantes interpenetrações entre o centro e a periferia se combinavam com os contrafluxos, os fluxos entrecruzados, as assimetrias nos sistemas culturais em processo.

O carnaval carioca se constitui como um modelo ideal de evento, da sua forma artística à organização formal para o evento mais importante das Escolas de Samba (os desfiles). Um paradigma festivo que repercute para além da cidade do Rio de Janeiro.

O carnaval das Escolas de Samba de Uruguaiana pretendia a cada ano reproduzir nos Pampas a beleza plástica e a excelência técnica e artística das agre-

miações, numa aproximação desejada das principais características do carnaval do Rio de Janeiro como modelo paradigmático imaginado de festa adaptado ao contexto local. A atração de sambistas e objetos carnavalescos do centro do país permitia às Escolas de Samba e ao público observarem esse movimento de reprodução explícito e da amálgama cultural realizada pelo samba nos limites do Brasil.

O carnaval do Rio de Janeiro, desde as primeiras décadas após o surgimento das agremiações de samba, serviu de modelo para os carnavais na forma artística das Escolas de Samba em outras regiões do Brasil. No caso de Uruguaiana, o seu ponto de virada com a escolarização do carnaval aconteceu na década de 1950 tendo por base o carnaval carioca com os “Filhos do Mar” como foi relatado. Com o processo acelerado de espetacularização, principalmente após a inauguração do sambódromo na Marquês de Sapucaí e do televisoramento na década de 1980, ele passou a ser ainda mais referencial e trouxe à tona um movimento de expansão e alargamento de seu modelo artístico em novos contextos. Entendemos o modelo idealizado da Escola de Samba carioca nos Pampas, como um sistema cultural imaginado de organização eficiente e de uma forma artística básica que passam a ser considerados como o padrão, e estimulados a serem reproduzidos em contextos carnavalescos diversos: o *paradigma carioca*.

Compreendemos que a aplicação desse modelo nunca é completa, nem mesmo homogênea, mesmo que fosse esta a primeira intenção de quem vive o carnaval além do Rio de Janeiro. O modelo artístico e a cultura organizacional das Escolas de Samba cariocas e seus desfiles quase sempre são aplicados nos contextos locais de forma acrítica, formando um senso comum entre dirigentes e sambistas de acomodação da fórmula considerada unívoca aos seus carnavais. Mes-

mo sob o paradigma carioca, entendemos que esses carnavais possuem diferentes significados para os grupos que dele compartilham valores, assim como para o público espectador e a população local, além de comportarem elementos artísticos próprios, regulamentos e regras particulares, características locais de produção e consumo de carnaval, memórias e historicidade singulares, como vimos.

Em resumo, os carnavais e seus contextos locais sempre foram divergentes e não similares entre si, mesmo com a existência do modelo carioca. O paradigma carioca é um sistema simbólico de compreensão e adaptação da forma artística global das Escolas de Samba do Rio de Janeiro em outros contextos locais, nas regras das configurações culturais e das diferentes culturas carnavalescas baseadas nas Escolas de Samba.

O paradigma carioca, por ser um ideal imaginado, ignorava os conflitos e transformações que dinamizavam o carnaval do Rio de Janeiro nos seus ciclos carnavalescos anuais. Ele apreendia e qualificava todas as inovações e a capacidade técnica artística do evento como um ideal a ser seguido e apropriado pelas diferentes culturas carnavalescas, ao realizarem uma reelaboração do carnaval carioca a partir de práticas próprias nos contextos locais.

Os carnavais de Escolas de Samba tratados neste texto promoviam suas soluções e sua adaptação às configurações culturais locais de forma heterogênea, instável e dinâmica. Eram adotadas medidas, informações e modelos extraídos do mais importante carnaval do país, o que os condicionava a se suporem integrados a uma cultura em comum, numa suposição de homogeneidade, da existência de uma cultura global do samba no seu formato institucionalizado no carnaval. O paradigma carioca nos ajuda a pensar nos cruzamentos entre as Escolas de Samba

do Rio de Janeiro e de Uruguaiana, assim como em suas relações aproximadas com os demais carnavais baseados nessa forma artística particular ao redor do mundo.

Entendemos que os fenômenos do carnaval, das Escolas de Samba e do samba brasileiro devem ser analisados na compreensão das dimensões das escalas translocais, atentando-se para os circuitos e as circulações que eles promovem com grande intensidade na contemporaneidade. Finalmente, entendemos que os estudos sobre o carnaval devem superar suas delimitações inscritas nos contextos locais, e para isso, as trocas, as hibridizações e os fluxos entre regiões, cidades, agremiações e profissionais (no caso das Escolas de Samba) devem ser abarcadas nas novas pesquisas e abordagens que surgirão sobre o tema.

Bibliografia

COMAROFF, Jean and John. *Ethnography on an Awkward Scale: Postcolonial Anthropology and the Violence of Abstraction*. *Ethnography*, v.4, 2003. p. 147-179.

DANOVA FILHO, José. *Origens das Escolas de Samba de Uruguaiana*. *Caderno de Cultura*, Uruguaiana, v.1, fevereiro de 2000.

DUARTE, Ulisses Corrêa. *Carnavais Além das Fronteiras: circuitos carnavalescos e relações interculturais em Escolas de Samba no Rio de Janeiro, nos Pampas e em Londres*. Tese de Doutorado em Antropologia Social – PPGAS/UFRGS. Porto Alegre, 2016.

DUARTE, Ulisses Corrêa. *O Carnaval Espetáculo no Sul do Brasil: uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – PPGAS/UFRGS. Porto Alegre, 2011.

FANTI, Daniel. *Um Carnaval Antigo que a História Registrou*. *Jornal Hoje*, Uruguaiana, publicado em 4 de julho de 2008.

FANTI, Daniel; FONTES, Carlos. *Uruguiana na Linguagem Plástica e Histórica*. Santa Maria, RS: Editora Palloti, 2008.

GRÍMSON, Alejandro. *Los Límites de La Cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2011.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transacional. *Revista Mana*. Rio de Janeiro: v.3, n.1, 1997. p.7-39.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

OLIVEN, Ruben. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

PEIRANO, Mariza. A Análise Antropológica de Rituais. In: PEIRANO, Mariza (org.). *O Dito e o Feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; UFRJ, 2002. p. 7-16.

PONT, Raul. Reminiscências de Velhos Carnavais. *Jornal Ilustrado*, Uruguiana Publicado em 10 de fevereiro de 1978.

RISÉRIO, Antônio. *A Cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

ZELIZER, Viviana. Circuits within Capitalism. In: NEE, Victor; SWEDBERG, Richard. *The Economic Sociology of Capitalism*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Recebido em 21/07/2016

Aprovado em 18/08/2016

I Ulisses Corrêa Duarte. Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil. Contato: correduarte7@gmail.com

II O Pampa é um bioma natural ao centro sul do continente sul americano e distante dos Oceanos Atlântico e Pacífico. Ele se caracteriza por planícies pontuadas por ligeiras e pouco acidentadas colinas e clima com estações do ano bem definidas, o que contribui para a atividade agropas-

toril. O Pampa ou os Pampas (como se usa comumente no plural) contém dentro da sua vasta área três fronteiras políticas dos seguintes países: Brasil, Argentina e Uruguai.

III A pesquisa fez parte da tese de Doutorado em Antropologia sobre o carnaval das Escolas de Samba nos limites do Brasil, nos Pampas e em Londres no Reino Unido (DUARTE, 2016).

IV Quaresma é o período cristão de retidão e penitência nos quarenta dias que antecedem à Páscoa. Ela tem início na quarta-feira de cinzas, um dia após o término do carnaval.

V Valéria Valenssa por anos a fio foi um dos ícones do carnaval carioca com a personagem "Globeleza", protagonista da vinheta de divulgação do carnaval pela Rede Globo, detentora dos direitos exclusivos de transmissão do carnaval dessa cidade.

VI Os nativos do estado do Rio Grande do Sul recebem a denominação de "gaúcho" genericamente (a alternativa seria "sul-rio-grandense"), mesmo que a noção de "gaúcho" na sua etimologia esteja ligada exclusivamente à vida pastoril da região dos Pampas desde a colonização da área que abrange os três países vizinhos.

VII Segundo os autores uruguianenses Daniel Fanti e Carlos Fontes (2008), o nome da cidade de Uruguiana está entrelaçado às origens guaranis e cristãs: Uruguá, em Tupi-Guarani significa "caracol" ou "caramujo" – "y" é rio, daí, "Rio dos Caramujos ou dos Caracóis". "Ana" é em homenagem à padroeira da cidade, Senhora de Sant'Ana, advindo assim a palavra "Uruguiana".

VIII Pilcha é a indumentária tradicionalista gaúcha, e também parte do vestuário marcadamente estereotipado do gaúcho para o resto do Brasil.

IX Festival de música regional que iniciou na década de 1970 e teve seu auge nos anos 70 e 80 com o lançamento de composições e músicos que obtiveram grande sucesso. Apesar das edições anuais continuarem sendo realizadas nos anos 2000, o evento não conseguiu atingir o resultado e a visibilidade das décadas anteriores. Nos últimos anos, depois de um intervalo de três anos sem acontecer, algumas edições de menor porte o reeditaram a partir de 2013.

X Ou "gauchos", sem acento, no grifo na língua espanhola.

XI Quesitos de competição do carnaval carioca: comissão de frente, casal de mestre sala e porta bandeira, bateria, alegorias e adereços, fantasia, enredo, samba enredo, harmonia, evolução. O quesito "conjunto" foi descartado do julgamento no carnaval de 2015.

XII "O mundo do samba é expressão corrente que circunscreve um conjunto de manifestações sociais e culturais que emergem nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica" (LEOPOLDI, 1978, p. 34).

Bananas e abacaxis nos “quintais” do carnaval carioca – impressões etnográficas sobre a produção de um desfile de escola de samba da Estrada Intendente Magalhães

Piñas y bananas en los “patios” del carnaval carioca – impresiones etnográficas acerca de la producción de un desfile de escuela de samba de la ruta Intendente Magalhães

Bananas and pineapples in Rio’s carnival “backyards”: ethnographic views on the production of a samba school parade at Intendente Magalhães Avenue

Leonardo Augusto Bora¹

Palavras chave:

Carnaval carioca
Escolas de samba
Estrada Intendente
Magalhães

Resumo:

O artigo lança questionamentos sobre os processos de criação, gestão e confecção dos desfiles das escolas de samba apresentados na Estrada Intendente Magalhães, Zona Norte do Rio de Janeiro. Longe do megaevento anualmente realizado na “Passarela do Samba” (o Sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí, na região central da cidade, onde desfilaram, em 2016, 26 escolas – 14 no Grupo de Acesso A e 12 no Grupo Especial), o dito “carnaval do povo” reúne cerca de 60 agremiações, fato que desperta um paradoxo: apesar de concentrar o maior número de escolas de samba, os desfiles da Intendente permanecem invisibilizados e inseridos em uma lógica produtiva bastante diferente daquela observada nos arredores da Sapucaí (o que é interessante do ponto de vista etnográfico). A partir do relato de um caso específico, o carnaval apresentado em 2015 pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Sossego, do Largo da Batalha, Niterói, pretende-se problematizar tal universo, redirecionando as luzes dos estudos culturais para os “quintais” do carnaval carioca.

Resumen:

El artículo tiene preguntas sobre el proceso de la creación, gestión y producción de los desfiles de las escuelas de samba de la ruta Intendente Magalhães, Zona Norte de Rio de Janeiro. Lejos del mega evento que se celebra anualmente en la “Pasarela de Samba” (el Sambódromo de la Avenida Marqués de Sapucaí, en el centro de la ciudad, donde desfilaron, en 2016, 26 escuelas - 14 en el Grupo de Acceso A y 12 en el Grupo Especial) el dijo “carnaval del pueblo” reúne a alrededor de 60 escuelas, un hecho que suscita una paradoja: a pesar de concentrar el mayor número de escuelas de samba, los desfiles de la ruta Intendente Magalhães permanecen invisibles y dentro de una lógica de producción muy diferente de la observada en las proximidades de Sapucaí (lo cual es interesante bajo el aspecto etnográfico). A partir de la descripción de un caso específico, el carnaval que fue presentado en el año 2015 por el Gremio Recreativo Escuela de Samba Académico Sossego, del Largo da Batalha, Niteroi, tenemos la intención de discutir tal universo y redireccionar la luz de los estudios culturales para los “patios traseros” del carnaval de Rio.

Palabras clave:

Carnaval carioca

Escuelas de samba

Calle Intendente Magalhães

Keywords:

Rio's carnival

Samba schools

Intendente Magalhães
Avenue

Abstract:

The article takes questions about the creation process, management and production of the parades presented by the samba schools in Intendente Magalhaes Avenue, North Zone of Rio de Janeiro. Far away from the great event that is annually made in “Samba Strip” (the Sambadrome - Marques de Sapucaí Avenue, in the downtown area, where paraded, in 2016, 26 schools - 14 in the Access Group A and 12 in the Special Group), occur the “carnival of the people”, brings together about 60 associations, a fact that awakes a paradox: despite concentrate the largest number of samba schools, the carnival of the Intendente Magalhães Avenue remains invisible and placed in a very different productive logic in spite of that observed in the vicinity of Sapucaí (which is interesting from the ethnographic point of view). From the report of a specific case, the carnival from 2015 presented by Gremio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Sossego, from Largo da Batalha neighborhood, Niteroi, we intended to discuss about that universe, redirecting the light of cultural studies to the “backyards” of Rio's carnival.

Bananas e abacaxis nos “quintais” do carnaval carioca – impressões etnográficas sobre a produção de um desfile de escola de samba da Estrada Intendente Magalhães

I - Introdução

A tela “Carnaval em Madureira”, de Tarsila do Amaral, instiga a curiosidade devido à presença de uma torre Eiffel estilizada em meio aos barracos da paisagem suburbana – uma “liberdade criativa” da artista, recém-chegada da França, ou, o que é mais provável, uma referência direta à decoração de um co-reto que levou para os festejos daquela localidade o símbolo maior da “Cidade Luz”?¹ Datado de 1924, o quadro expressa o mergulho da intelectualidade brasileira de então, primeiras décadas do século XX, em um universo cultural distinto: os bairros do chamado “Sertão Carioca”, situados nas mais afastadas (em relação às Zonas Sul e central) regiões da Zona Norte da cidade – que já tinham em Madureira um coração pulsante. Quase um século depois, o bairro permanece enquanto ponto central para se pensar o mapeamento da cultura popular urbana do município, especialmente pela presença de terreiros de Umbanda e Candomblé (que transitam pelo Mercado, espaço sincrético) e demais manifestações ligadas à ancestralidade afro-brasileira: a Feira das Yabás, os bailes Charme do Viaduto Negrão de Lima, o Jongo da Serrinha, os blocos carnavalescos e as escolas de samba – com destaque absoluto para Portela e Império Serrano, duas das “Quatro Grandes” (modo como historicamente é nomeado o quarteto formado pelas escolas mencionadas mais a Estação Primeira de Mangueira e o Acadêmicos do Salgueiro, agremiações da grande Tijuca). Pois bem: é para o inters-

tício existente entre Madureira, Campinho e Oswaldo Cruz que os olhares deste trabalho serão direcionados – menos com a pretensão absolutizante de encerrar respostas e mais com a curiosidade acadêmica de levantar provocações.

As lentes investigativas enfocarão os arredores da Estrada Intendente Magalhães, lugar onde são realizados, desde 2002 (antes, as apresentações ocorriam na Avenida Rio Branco), alguns dos desfiles de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro², quais sejam, os dos chamados “grupos menores” – ainda que mais inflados, uma significativa contradição. Em 2004, 22 agremiações se apresentaram na localidade; em 2013, com o encerramento dos desfiles do Grupo B (“terceira divisão”) na Marquês de Sapucaí (houve um inchaço do Grupo de Acesso A, renomeado Série A, que passou a se apresentar em dois dias, sexta-feira e sábado de carnaval, antecedendo os desfiles do Grupo Especial, fixados há décadas no domingo e na segunda-feira de Momo), o número de escolas desfilantes na Intendente foi a 37; em 2016, somadas as escolas das Séries B, C, D e E, o montante de agremiações chegou a 58, sendo que uma delas, Escola de Samba Cultural Zambear, não compareceu ao desfile.

Os números elencados revelam que se trata de um evento bastante plural, tão importante para a compreensão das tramas socioculturais que enredam o carnaval carioca quanto as reflexões acerca dos blocos e dos desfiles das “grandes” escolas de samba, concentrados na Marquês de Sapucaí. É de causar estranhamento, portanto, a constatação de que, passados quase quinze anos da completa transferência dos desfiles da Rio Branco para o asfalto do subúrbio, a sequência de desfiles da Estrada Intendente Magalhães continua à margem dos estudos acadêmicos e da mídia carna-

lesca, padecendo da chamada “invisibilidade” – termo utilizado à exaustão pelos agentes envolvidos. Raras são as matérias jornalísticas de fôlego dedicadas ao evento, e ainda mais raros os trabalhos universitários^{IV}. Observando tal lacuna, o que se pretende aqui é debater alguns questionamentos sobre a cadeia produtiva desses “desfiles desconhecidos”.

A fim de verticalizar a leitura e exercitar em maior profundidade os pressupostos etnográficos, será brevemente relatada a experiência de trabalho que resultou no desfile de 2015 da Escola de Samba Acadêmicos do Sossego, do Largo da Batalha, bairro da Região Administrativa de Pendotiba, Niterói. Trata-se de um imediato caso de “hibridismo geográfico”: uma agremiação não sediada na cidade do Rio de Janeiro que participa dos desfiles da “Cidade Maravilhosa”, fato que pode parecer corriqueiro (são inúmeras as escolas da Baixada Fluminense – como não pensar no caso Beija-Flor de Nilópolis? – e ao menos cinco as escolas da imensa região de São Gonçalo, Niterói e Maricá que participam dos festejos cariocas), mas que traz no seu bojo um manancial de conflitos e trocas simbólicas. O exercício do distanciamento e a leitura crítica da cadeia produtiva dos desfiles muito poderão contribuir para uma visão menos nebulosa do “carneval do povo”, tirando-o, momentaneamente, da amargada invisibilidade.

II – “Na Intendente Magalhães se faz samba também”

A Estrada Intendente Magalhães, importante via que permeia os bairros de Madureira, Oswaldo Cruz, Campinho, Vila Valqueire e Sulacap, é conhecida por concentrar uma série de lojas de materiais automotivos – tanto que também é chamada de “Intendente Autoshoopping”, como se a própria estrada fosse

um centro comercial a céu aberto. Durante o carnaval, porém, as lojas de baterias, motores, para-brisas e acessórios perdem o protagonismo para as barrquinhas de salgados, doces de tableiro, cervejas e drinks multicoloridos. Ali, ao redor das estruturas provisórias de arquibancadas, cabines e banheiros químicos, ganha contornos o “carneval do povo”, cenário mambembe que emoldura a apresentação de mais de cinquenta escolas de samba – um evento gratuito que contrasta com o megaevento organizado no Sambódromo (onde imperam as catracas, os crachás e as cobiçadas “credenciais” de acesso à pista, comercializadas – oficial ou extraoficialmente – a preços exorbitantes).

Ainda que o carnaval da Intendente Magalhães esteja inserido no programa oficial da Riotur, é fato que ele permanece à margem do eixo turístico que movimenta as maiores cifras da arrecadação municipal – o “circuito” que engloba as regiões centrais (onde desfilam blocos tradicionais, como o Bola Preta e o Cacique de Ramos, sem falar nos festejos albergados pela Marquês de Sapucaí) e a Zona Sul (o cenário tropical que testemunhou o “boom” dos blocos de rua, ao longo da primeira década do século XXI, após anos de decadência vinculados a diferentes fatores, entre eles a violência urbana). Por mais significativa que seja a presença dos grupos de sujeitos, piranhas (homens vestidos de mulheres), clóvis e bate-bolas^V nos bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro, não é uma surpresa a ausência de tais manifestações culturais nos espaços decisórios encabeçados pela Sebastiana (no caso dos blocos) e no “perfil” (do material de divulgação às transmissões audiovisuais – televisivas e radiofônicas) do internacionalmente comercializado carnaval do Rio. A Intendente Magalhães, nesse mesmo sentido, permanece a ser uma “surpresa” para muitos pesquisadores, especta-

dores, foliões naturais da cidade, o que dirá para visitantes (não se tem notícia de qualquer iniciativa vultuosa do Poder Público ou do empresariado privado no sentido de dinamizar o turismo carnavalesco da região, atraindo investidores). O descompasso observado transforma o lugar em uma territorialidade esfumada, marcada por sucessivos conflitos e negociações – perspectiva interpretativa desenvolvida por teóricos do carnaval como Felipe Ferreira e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

É de Ferreira a ideia de que o carnaval do Rio de Janeiro é uma festa construída (sendo o século XIX, mais especificamente o “Congresso das Summidades Carnavalescas”, de 1855, o ponto nevrálgico para a compreensão disso^{VI}) sobre um território em disputa – não à toa, fala que em meados da década de 1840 as “cerca de 30 ruas estreitas limitadas por morros e áreas alagadas do centro do Rio de Janeiro” (FERREIRA, 2012, p. 81) já eram vistas, pela imprensa da capital do Império, como um palco de conflitos carnavalescos, um barril de pólvora à beira da explosão. Hoje, primeiras décadas de século XXI, não mais é vista, nas páginas jornalísticas destinadas à cobertura dos festejos, a oposição terminológica entre “Pequeno” e “Grande” carnavais, por exemplo, mas é fato que o teor conflitivo permanece. A enxurrada de reportagens anuais sobre brigas e prisões decorrentes do “xixi na rua” ou da “destruição de canteiros”, em especial nas orlas de Ipanema e Leblon, comprova o exposto. Também não são raras as notícias de conflitos entre grupos de bate-bolas, na Zona Norte da cidade – notícias estas que, no mais das vezes, contribuem para uma espécie de “criminalização primária” de uma prática cultural das mais complexas e interessantes. Na visão de Felipe Ferreira, dada esta longa duração histórica, não se pode pensar o carnaval do Rio sem que se atente para o senso

de “disputa espacial”. Uma disputa pela hegemonia: ainda no Brasil-colônia, os grupos de brincantes

que conseguiam se impor, seja por que razão fosse, adquiriam prestígio e ampliavam sua capacidade de organização [...]. Esse poder carnavalesco também iria se traduzir na possibilidade do grupo determinar o trajeto que seguiria, certamente pelas ruas mais importantes da cidade. [...] O próprio público que acorria ao centro da cidade para assistir à passagem das sociedades passava a privilegiar as ruas por onde desfilariam os grupos mais importantes e, portanto, mais aguardados, estabelecendo uma nova disputa pelo espaço e uma nova valorização dos lugares festivos. Começava a se estabelecer uma espécie de hierarquia espacial festiva, marcada pela definição dos lugares carnavalescos [...] (FERREIRA, 2012, p. 82).

Não é difícil compreender que tal “hierarquização espacial festiva” permanece viva e, no caso dos desfiles das escolas de samba, encontra na Avenida Marquês de Sapucaí, onde o equipamento Sambódromo cintila em flashes e luzes, e na Estrada Intendente Magalhães, onde a iluminação é um dos principais desafios enfrentados pelos carnavalescos, uma quase oposição binária. Na região de Madureira, as “escolas pequenas”; no Centro, “as escolas grandes”. Curioso é o fato de que não mais existe uma “zona de transição”, espécie de “purgatório carnavalesco” para as escolas da Série A que cometem o “pecado” do rebaixamento: se até 2012 o desfile do Grupo B ocorria na Sapucaí, na “terça-feira gorda”, desde então o Sambódromo alberga apenas as duas primeiras divisões (Especial e Acesso A), inexistindo uma rede de segurança para salvar uma “escola gran-

de” de uma eventual queda – fato ocorrido em 2016, quando a popularíssima Caprichosos de Pilares foi rebaixada para o carnaval da Intendente e reacendeu discussões sobre os inúmeros porquês de não se utilizar a Passarela do Samba para o desfile de ao menos mais uma subdivisão (o Grupo B), o que não apenas geraria mais receita, do ponto de vista turístico-econômico, como garantiria uma transição mais suave entre o terceiro e o segundo grupos.

A queda da Caprichosos de Pilares revelou, para parte da imprensa carnavalesca contemporânea, que não é exagerada a afirmação de que existe um abismo econômico-estrutural entre a Intendente Magalhães e a Marquês de Sapucaí. Os números falam por si: de acordo com o regulamento oficial da LIESB (Liga Independente das Escolas de Samba da Série B) para o carnaval de 2016, as escolas de samba do grupo poderiam apresentar no máximo 01 carro alegórico (com até 04 metros de altura e 07 metros de largura, sendo proibido o acoplamento de chassis) e 02 tripés ou quadripés (estruturas sobre rodas com no máximo 03 metros de diâmetro e 04 metros de altura, podendo apresentar, cada um, apenas uma figura viva). No Grupo de Acesso A, de acordo com o regulamento da LIERJ (Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) para o mesmo carnaval de 2016, cada escola de samba poderia apresentar o máximo de 04 carros alegóricos (com a possibilidade de 01 acoplamento, o que, na prática, totalizava o máximo de 05 carros alegóricos), sem limitação do número de pessoas em cima e sem a imposição de números fechados para os limites de altura e largura (na prática, a largura das alegorias oscilava entre 10 e 12 metros, uma vez que a largura da Marquês de Sapucaí é de 14 metros; a altura poderia atingir os impressionantes 11,5 metros, a depender do uso de engrenagens manuais ou hidráulicas - talhas e elevadores

que fazem subir andares inteiros acima da chamada “estrutura fixa” de cada carro alegórico - e da área de concentração^{vii} de cada escola - as agremiações que se concentram na região do “Balança”, em direção à torre da Central do Brasil, precisam passar, na curva de acesso à Passarela do Samba, por debaixo do Viaduto São Sebastião, o que limita, desde a criação do Sambódromo, as estruturas fixas das alegorias que por ali transitam ao máximo de 07 metros de altura).

A fenda abissal permanece quando os números referentes ao corpo de desfilantes são comparados (e é preciso levar em conta que se está comparando apenas o “primeiro grupo” da Intendente Magalhães com o segundo e “último grupo” da Marquês de Sapucaí; se tomadas para análise as Séries C, D e E, o choque é mais intenso): as escolas de samba da Série B, em 2016, deveriam desfilarem com no mínimo 400 componentes; as escolas de samba da Série A, com o mínimo de 1200 componentes (três vezes mais, portanto). O número mínimo de ritmistas exigido para as baterias da Série B, de acordo com a LIESB, foi fixado em 80; o número mínimo de ritmistas exigido para as baterias da Série A, de acordo com a LIERJ, 130.

Os dados numéricos evidenciam algo lógico: é fato que qualquer escola de samba da Série A que se vê rebaixada para a Série B tem de passar por um processo de encolhimento estrutural do desfile (do contingente humano às construções mecânicas), o que pode ou não acarretar em um esvaziamento do corpo simbólico da agremiação para além dos minutos de desfile (no máximo 40 minutos, na Série B, e no máximo 55 minutos, na Série A). Devido à cadeia de diminuições, torna-se difícil prever se uma escola rebaixada terá fôlego (e dinheiro – a subvenção total, somados os montantes oferecidos pela Prefeitura da cidade e as

fatias decorrentes da venda de ingressos, da comercialização de CD's e DVD's, da transmissão televisiva da Rede Globo, entre outras fontes legais de receita, fornecida para cada escola de samba do Grupo de Acesso A, em 2016, foi de R\$ 1,2 milhões; para as escolas da Série B, na Intendente Magalhães, sem transmissão televisiva, sem ingressos, sem CD's ou DVD's, R\$ 140 mil)^{viii} para retornar ao grupo de origem. Quem não transita pelos corredores carnavalescos pode supor o oposto: afinal, uma escola oriunda da Sapucaí não “desce” para a Intendente Magalhães com mais estrutura, experiência e dinheiro acumulado? Na prática, isso se revela uma falácia: poucas, aliás, raras, são as escolas com o “caixa” em dia. No geral, imperam as dívidas colossais e as “cartas de crédito” – uma espiral de endividamentos que acarreta, entre outros graves problemas, a “cultura do calote”^{ix} e o apreço pelos “contratos de boca”, sem papéis assinados nem garantias jurídicas^x. Além dos problemas financeiros, a experiência prática também revela que é comum o sentimento de “apequenamento”: as escolas, depois de rebaixadas, tendem a se ver diminuídas enquanto corpos sociais que são, e perdem, conseqüentemente, parte da força humana (a chamada “garra”) empreendida em outros carnavais.

Por essas e outras, as poucas reportagens jornalísticas dedicadas a apresentar ao público o universo carnavalesco da Estrada Intendente Magalhães costumam focar as dificuldades financeiras. Via de regra, não se olha para o “carnaval do subúrbio” enquanto “fim”, mas tão somente enquanto “meio”: o meio de acesso à Marquês de Sapucaí, o que reforça as discrepâncias. Mais do que um “carnaval alternativo/criativo”, apregoa-se a ideia de um “carnaval de dificuldades”. Foi o que aconteceu em fevereiro de 2015, quando o programa Profissão Repórter, da TV Globo, apre-

sentou, na noite de terça-feira de carnaval, 17 de fevereiro, “duas realidades opostas”: os preparativos e os desfiles das escolas de samba Portela, do Grupo Especial (Marquês de Sapucaí), e Chatuba de Mesquita, da “quinta divisão” (Grupo de Acesso D, Intendente Magalhães). Entre outras comparações, os repórteres Thiago Jock e Danielle Zampollo, sob orientação de Caco Barcellos, apresentaram a informação de que “as escolas do Grupo Especial recebem um apoio de R\$ 5 milhões da Prefeitura do Rio”, enquanto a agremiação da cidade de Mesquita, na figura da vice-presidente Tatiane Pereira, precisava “se humilhar” e pedir R\$ 30 mil para o prefeito – pedido que não foi atendido, levando a dirigente às lágrimas. As “feijoadas” (eventos socioculturais típicos das agremiações carnavalescas) de ambas as escolas também foram objeto de comparação: no preparo da feijoada portelense, mais de 20 cozinheiras e 720 quilos de carne; para a feijoada da Chatuba de Mesquita, pedidos de doação nos arredores da quadra de ensaios – e a vibração quando da “conquista” de 2 quilos de feijão preto, que seriam preparados, junto aos demais ingredientes, por 04 cozinheiras, em “06 panelinhas”. Na feijoada da Portela, mais de 6 mil pessoas e lucro não revelado; na feijoada da Chatuba, público discreto e lucro de R\$ 700.

O contraste igualmente é a tônica do artigo “Olha a desigualdade aí, gente!”, de Aydano André Motta, para o Projeto Colabora. Mais do que focar as trocas simbólicas e financeiras que ocorrem dentro e ao redor das quadras das agremiações, o jornalista enfatizou as relações conflitivas existentes no chamado Barracão do Samba, um galpão bastante grande, localizado à Rua Carlos Xavier, 603, na zona nebulosa entre os bairros de Madureira, Campinho e Oswaldo Cruz (segundo os dados da LIESB, o barracão se localiza em Campinho; de acordo com o jornalista, em Oswaldo Cruz). O

espaço, sabidamente administrado pelo ex-policial Marcos Falcon^{xi} (tanto que, nas imediações, é mais conhecido por “Barracão do Falcon”, lugar situado em frente ao “Campo do Falcon”), reuniu, durante os preparativos para o carnaval de 2016, as alegorias de 29 das escolas de samba desfilantes na Intendente Magalhães, podendo ser compreendido como um “condomínio”. Trata-se de um espaço híbrido (e conflitivo) por excelência: além de “fábrica” de alegorias e adereços, funciona enquanto igreja neopentecostal (o Ministério Selando a Paz, cujos cultos são ouvidos pelos trabalhadores da “festa profana”) e ponto de reuniões comunitárias, atraindo longas filas de moradores das redondezas. As escolas ali albergadas pagam aluguel anual (R\$ 5.500, em 2016) e dispõem de um certo conforto (banheiros, cozinha, iluminação, teto com poucas goteiras, um faxineiro) e de uma certa segurança (as presenças de um bombeiro civil e de um guardião permanente).

Na visão de Aydano André Motta, o Barracão do Samba é um complexo cultural dos mais inusuais e criativos: “a peculiar sustentabilidade também dita o ritmo de trabalho no barracão de Oswaldo Cruz. Praticamente nada vai para o lixo – e muito material descartado pelas grandes da Cidade do Samba ganha vida no sufoco das últimas divisões” (MOTTA, 2016). O autor enfatiza a ideia de que há uma conexão direta entre os galpões da Cidade do Samba^{xii} (o complexo inaugurado em 2006, na Zona Portuária, onde as 12 agremiações do Grupo Especial confeccionam as suas alegorias e fantasias em barracões de 7 mil metros quadrados e 19 metros de altura, com direito a estruturas de guindastes, alarmes antichamas^{xiii}, câmeras de segurança, refeitórios, banheiros espaçosos, inúmeras salas de criação, reunião e administração equipadas com “luxos” como aparelhos de televisão e ar-condicionado, almoxari-

fados, etc.) e o “primo pobre”, o barracão coletivo nas franjas da Intendente Magalhães. O fluxo de peças escultóricas e fantasias é intenso: caminhões, dia após dia, levam e trazem o “lixo” dos carnavais produzidos na Cidade do Samba, o que torna uma tarde de observação em tal espaço suburbano, o que dirá na semana que antecede o carnaval, qualquer coisa que não monótona. Trata-se de uma enovelada rede de trocas econômicas e simbólicas: devido ao alto custo de materiais como blocos de isopor e galões de tinta, e principalmente devido ao alto custo da mão-de-obra qualificada, as escolas que desfilam na Intendente Magalhães se veem na dependência das doações e, quando o dinheiro sobra, da compra de fantasias, esculturas e adereços (às vezes alegorias inteiras) refutados pelas coirmãs que se apresentam na Sapucaí. As influências políticas são notáveis: escolas das séries B, C, D e E geograficamente situadas nas mesmas regiões controladas (no caso dos bicheiros, traficantes e milicianos) por dirigentes e patronos de escolas do Grupo Especial tendem a receber auxílio das “vizinhas” abonadas, uma vez que não oferecem concorrência direta. Comenta-se que, em não havendo a “ameaça” de uma escola como a Boca de Siri (em 2016, no Grupo de Acesso C), desbancar a Imperatriz Leopoldinense (oito vezes campeã do Grupo Especial, sediada no mesmo bairro de Ramos em que a Boca surgiu enquanto bloco e virou escola de samba, em 2011), é fato que o famoso bicheiro Luizinho Drummond, patrono da Imperatriz há mais de 35 anos, não hesita em prestar auxílio, cedendo esculturas e materiais em geral, à outra escola da localidade. Os laços de influência de Drummond, na extensa territorialidade que engloba o Piscinão de Ramos e o Complexo do Alemão, além de bairros como Penha, Olaria e Bonsucesso, são fortalecidos com o fortalecimento da Boca de Siri^{xiv} – comprovação da tese de Maria Laura Cavalcanti de que “as grandes es-

colas de samba estabeleceram redes de reciprocidade que atravessam diferentes bairros e diferentes grupos sociais” (CAVALCANTI, 1994, p. 75). É por isso que o único carro alegórico confeccionado pela jovem escola no Barracão do Samba, para o desfile de 2016, ostentava inúmeras esculturas de animais africanos que em 2015 haviam sido confeccionadas na Cidade do Samba, para o desfile da Imperatriz Leopoldinense (em 2015, a Imperatriz cantou a África por meio do enredo “Axé Nkenda”; em 2016, a Boca de Siri cantou a África por meio do enredo “Do Reino das Yabás... As Candaces e a riqueza cultural do Brasil”).

Não escaparam dos ouvidos de Motta os dramas referentes aos endividamentos. Quando trata do assunto, o autor aproveita para apresentar ao leitor outras características marcantes do trabalho desenvolvido no Barracão do Samba: a multifuncionalidade dos profissionais e a capacidade de transitar por diferentes agremiações:

Dívida é das palavras mais repetidas entre as alegorias em Oswaldo Cruz. Por isso, precisa paciência para receber o salário, resigna-se o artista plástico Paulo Campos, que se divide no trabalho em dez escolas – feliz da vida. “Aqui, reside a verdadeira alma carnavalesca. Lá (na Cidade do Samba), tem almoxarifado, compras, estrutura. O nosso é lixão, tudo reciclado”, descreve. “Tem de ser artista mesmo!” (MOTTA, 2016).

O caráter de “abnegação” dos artistas que se empenham em construir os desfiles do carnaval de Madureira é igualmente destacado no artigo “Na Intendente Magalhães se faz samba também!”, do professor de História e blogueiro (e jurado dos desfiles do Rio de Janeiro e de Porto Alegre) Thiago Lacerda. Segundo ele, “na Intendente Magalhães o carna-

val é feito com base em amor, empenho e esperança. O dinheiro é pouco e por isso o lema é trabalhar com o que se tem e com o que se pode. A criatividade é a alma do negócio.” (LACERDA, 2013). A seleção lexical do autor, com palavras como “amor”, “empenho” e “esperança”, ajuda a construir uma visão positiva (e subjetiva) do carnaval da Intendente Magalhães – uma espécie de “protesto afetivo”, na tentativa de valorizar o evento por meio da sentimentalidade. O teor do artigo de Lacerda, nesse sentido, é mais ameno que o de Aydano André Motta, que, apesar de valorizar o trabalho dos agentes em trânsito no Barracão do Samba, lança mão de uma cartela de pequenas (e ácidas, na proporção inversa) ironias e provocações. Resta a ideia de que, com mais ou menos açúcar, o preparo de um desfile carnavalesco a ser apresentado na Estrada Intendente Magalhães é uma iguaria de sabor não-padronizado, não faltando indigestões e notas adstringentes.

III – Bananada de abacaxi no Mercado Popular

Trabalhei como carnavalesco de escolas de samba que se apresentaram na Estrada Intendente Magalhães no período de 2012 a 2016. Ao longo dos quatro carnavais atravessados^{XV} (todos assinados em parceria com demais artistas), não apenas conheci inúmeros territórios e agentes à margem do poder estatal como aprendi uma linguagem própria – a “linguagem carnavalesca”, dos nomes dos materiais específicos do setor às expressões de línguas africanas utilizadas para ocultar segredos. Aos poucos, pude observar na prática algumas colocações de teóricos como Maria Laura Cavalcanti e Nilton Santos, no que tange à atuação do profissional “carnavalesco”. Os dramas relacionados ao pagamento dos salários, apre-

sentados por Cavalcanti, foram sentidos na pele (e no bolso) no decorrer de todas as experiências – seja pelos valores irrisórios negociados, seja pelos atrasos, “beijos” e “calotes”. Da mesma forma, compreendi, ainda no ano de estreia como carnavalesco, 2012, quando ajudava a preparar o desfile de 2013 da Mocidade Unida do Santa Marta^{XVI}, então no Grupo de Acesso D, o que Nilton Santos quer dizer ao afirmar que não se pode enxergar a “profissão carnavalesco” como algo “homogêneo e estável” (SANTOS, 2009, p. 76). A ausência de regulamentações e demais exigências profissionais específicas eram aspectos notáveis na comissão carnavalesca da qual eu fazia parte, marcada pela heterogeneidade profissional (cada um dos 07 membros reunidos sob o salário coletivo de R\$ 5 mil ao todo – o que totalizou R\$ 714 reais individuais, ao final do processo – possuía uma “profissão oficial” para além do fazer carnavalesco, e nenhuma profissão se repetia) e pela instabilidade financeira (o valor acordado foi pago somente depois do desfile e não houve qualquer contrato assinado). Diz o antropólogo:

O lugar do carnavalesco como profissional estabelecido e disputado por seus inventos artísticos deve ser necessariamente contraposto a seu outro lado, o da precariedade, e, por vezes, da descartabilidade diante da falta de um contrato de trabalho formal respeitável e respeitado (SANTOS, 2009, p. 75).

Ainda sobre a precarização das relações trabalhistas no universo carnavalesco do Rio de Janeiro, o jornalista Renan Rodrigues, do jornal O Globo, escreveu o seguinte:

Em parte das Escolas de Samba, mesmo entre as integrantes do Grupo Especial, há relatos de falta de paga-

mento de valores acordados para o desenvolvimento de tarefas no barracão. O problema atinge até mesmo escolas que, antes da abertura dos envelopes com as notas na quarta-feira de cinzas, eram cotadas ao título neste carnaval (2016). O desrespeito, é claro, é mais corriqueiro com profissionais de menor nome. (RODRIGUES, 2016).

A denúncia do jornalista menciona os “profissionais de menor nome”, ou seja, aquelas que ainda não passaram por “escolas grandes” do Grupo Especial e, consecutivamente, não tiveram as suas assinaturas fixadas no “panteão” da Marquês de Sapucaí. Na Intendente Magalhães, a situação dos trabalhadores é ainda mais delicada – e o Barracão do Samba, o lugar que centraliza as atividades criativas nos arredores do palco dos desfiles de Madureira, adquire o caráter de centro nervoso de tais complicações (mesmo, eis o dado interessante, entre aquelas que são consideradas as mais estruturadas escolas do cenário).

Em meados de 2014, atendendo a um convite do carnavalesco Alexandre Louzada (que então estava à frente da escola de samba Portela), eu e Gabriel Haddad nos desligamos da Mocidade Unida do Santa Marta^{XVII} e migramos para o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Sossego, de Niterói. A “azul e branca do Largo da Batalha”, fundada em 10 de novembro de 1969 e tendo a lira grega como símbolo, foi inúmeras vezes campeã do carnaval niteroiense e passou a desfilar na cidade do Rio de Janeiro em 1997. Em 2014, a agremiação se preparava para desfilar no Grupo de Acesso B.

Ainda nas primeiras conversas travadas com a diretoria da entidade, nas figuras do então presidente Gustavo Faria Gomes e do ex-presidente e braço político José Adriano Vale, apelidado Folha,

percebemos que as questões financeiras também eram o calcanhar de Aquiles da escola (na Mocidade Unida do Santa Marta, durante os preparativos para o carnaval de 2014, havíamos vivenciado uma sucessão de crises acarretadas pelos rombos financeiros – consequência imediata da ruptura de certos contratos de locação da quadra de ensaios da escola). Gustavo não apenas “chorou” a diminuição do valor do “contrato de trabalho” (que, nos termos legais, com firma registrada em cartório, nunca existiu) que propusemos (finalmente acertado em R\$ 15 mil – o total a ser dividido entre os dois carnavalescos) como enfatizou uma obrigatoriedade: o enredo a ser desenvolvido deveria tratar das relações entre África e Brasil, uma vez que este havia sido o pedido da Prefeitura de Niterói às 03 escolas do município que desfilavam no carnaval carioca (Unidos do Viradouro, então no Grupo Especial; Acadêmicos do Cubango, na Série A; e Acadêmicos do Sossego, na Série B). O objetivo da Prefeitura era promover o projeto “Encontros com a África”, previsto para 2015 (mas que acabou se materializando apenas em 2016).

Não se podia negar o pedido da Prefeitura por uma questão objetiva: ele condicionava o recebimento da subvenção municipal, um trunfo para a trinca de escolas, que, além da subvenção anual concedida pela Riotur, gozava do privilégio de ter uma outra fonte de renda originária do Poder Público. O amplo conhecimento da dupla subvenção fazia com que o Acadêmicos do Sossego fosse uma das escolas mais bem vistas do carnaval da Intendente Magalhães: com fama de “boa pagadora”, sustentava positivos comentários de bastidores, tanto que inúmeros artistas sondavam a vaga de carnavalesco da escola – vivenciamos, por conta disso, um quadro de permanente ameaça (por mais que confiássemos no acordo apalavrado

com a diretoria, sabíamos que a ausência de um contrato formal nos tornava bastante vulneráveis diante de propostas de trabalho a menores valores ou até valor nenhum – o problema direto da inexistência de um piso salarial, conforme o registrado por Maria Laura Cavalcanti e Nilton Santos).

O maior desafio enfrentado pela escola era a ausência de quadra. “Quadra” é o nome como é conhecida a sede de uma escola de samba, lugar onde são realizadas reuniões, atividades festivas (aniversários, feijoadas, shows, etc.) e, é claro, as disputas de samba-enredo (sequências de apresentações, com julgamentos e eliminações semanais, dos sambas que pleiteiam a preferência da escola para embalar a apresentação oficial) e as maratonas de ensaios que culminam no desfile. Por questões contratuais que nunca nos foram totalmente reveladas - a noção de “segredo” (NATAL, 2014), muito presente entre as escolas de samba - o Acadêmicos do Sossego se viu despejado da quadra localizada na Rua Jornalista Sílvia Thomé, no ano de 2009. Na ausência de uma sede própria, passou a utilizar como local de ensaios (depois de ampla negociação com a Prefeitura) a estrutura provisória do Mercado Popular do Largo da Batalha, uma tenda situada na Avenida Rui Barbosa. Sem iluminação adequada ou sistema de som, o espaço do Mercado se convertia em território híbrido: nas manhãs de sábados e domingos, albergava produtores e comerciantes de pescados e hortifrutigranjeiros; quando caía a noite, recebia a escola de samba e demais manifestações circundantes do universo carnavalesco – terminados os ensaios, por vezes ocorriam “descidas de Santos” (incorporações de entidades de Umbanda e Candomblé).

Problemas derivados da “condição degradada” eram muitos, sobrando episódios conflituos. As relações entre feirantes

e sambistas não eram amistosas, o que caracterizava um quadro de disputa espacial. A diretoria da agremiação acusava os comerciantes de sabotagem: supostamente atrasavam o desmonte das bancas e deixavam o local sujo para prejudicar a organização do Sossego. Além disso, a escola se via sem um espaço fixo para guardar objetos: materiais de outros carnavais, mesas, cadeiras, caixas de som, frigobares, bandeiras e instrumentos musicais, para ficar em poucos exemplos. O principal empecilho, no entanto, era a impossibilidade de cobrar ingressos (um problema de arrecadação): devido à ausência de “paredes”, além da precariedade das instalações, não havia como limitar a entrada das pessoas na tenda. Refém dos valores comercializados no bar, a escola não obtinha lucro: os ensaios custavam caro, dada a logística de transporte de coisas (todos os instrumentos da bateria e todas as mesas e cadeiras, em especial), sem falar nos cachês dos músicos.

Um tanto impressionados com a complexidade das relações entre sambistas e feirantes, eu e Gabriel Haddad optamos por pensar um enredo que, de alguma forma, falasse do hibridismo que caracterizava o momento da escola – uma espécie de denúncia em tom de brincadeira, ao sabor carnalizante. Encontramos um caminho narrativo na obra *“Made in Africa”*, de Luís da Câmara Cascudo. Nesse livro, os capítulos “O mais popular africanismo do Brasil”, sobre a palavra “banana”, e “Guerras do ananás e do abacaxi”, sobre a etimologia do fruto de mesmo nome, sugerem que o tráfico negreiro e os movimentos diaspóricos transatlânticos levaram o abacaxi brasileiro para a África, onde se popularizou (especialmente na região entre Angola e Senegal), e trouxeram a banana africana para o Brasil, onde foi prontamente incorporada à dieta alimentar da população e, mais do que isso, tornou-se um símbolo de

brasilidade – para o bem ou para o mal, dados os estereótipos.

As trocas (comerciais e simbólicas) de bananas e abacaxis se desenharam, ao nosso gosto, enquanto conjunto de possibilidades: estéticas, uma vez que poderíamos fugir dos clichês da África de savana e mergulhar no visual tropicalista afro-brasileiro; financeiras, posto que já sabíamos que a escola receberia, graças às negociações realizadas com diretores em comum, doações de grandes esculturas da Unidos de Vila Isabel (entre elas, 09 bananas e 01 índio); e mesmo temáticas em sentido estrito: atenderíamos ao pedido da Prefeitura, falaríamos das relações entre África e Brasil a partir de um viés inusitado e ainda não explorado no carnaval, dialogaríamos com a geografia da cidade-sede (Niterói possui o Morro do Abacaxi e a Enseada do Bananal) e, o que julgávamos o mais importante, brincaríamos com a condição híbrida da escola, que se via obrigada a ensaiar em uma feira – lugar em que eram comercializados, todos os dias, bananas e abacaxis. Abraçando de vez a brincadeira, demos à narrativa um título intencionalmente longo: “Banananás: o encontro da Rainha Mariola Banana Pacova do Congo e d’Angola com o Rei Amazônico Ananás Ibá-Caxi, da corte dos abacaxis de Serpa”.

Se o enredo foi bem recebido pelos representantes da Prefeitura da cidade, o mesmo não se pode dizer com relação a uma parte significativa dos componentes da escola. Em linhas gerais, esperavam a “África convencional”, que julgavam “mais apropriada” para o universo da Intendente Magalhães. Isso se refletiu na “safra” dos sambas concorrentes: não houve um destaque positivo, o que obrigou a diretoria a propor a junção de duas obras (uma leve e jocosa, impregnada do espírito

das marchinhas, e outra mais descritiva, considerada “pesada”). O resultado foi assimilado com estranhamento e em momento algum houve uma comemoração expressiva – fato que acendeu as lanternas da preocupação.

As fantasias da escola foram confeccionadas em um ateliê de fundo de quintal, administrado pela lalorixá (mãe de santo) Lúcia Santos. Localizado no bairro Viçoso Jardim, no mesmo espaço em que funcionavam dois terreiros (um de Umbanda e um de Candomblé), o ateliê, bem como o Barracão do Samba, revelou-se um espaço de disputas, conflitos e, principalmente, segredos. Os carnavalescos e os dirigentes da escola não podiam entrar em determinadas salas das construções (onde parte do material para a feitura das fantasias era guardado), uma vez que não eram iniciados nos rituais afro-brasileiros. Além disso, era comum a percepção de que os funcionários, em sua maioria Filhos-de-Santo, utilizavam de linguagem cifrada (termos em yorubá) quando precisavam falar algo que não podia chegar ao conhecimento dos artistas. Obviamente, eu e Gabriel Haddad jamais tivemos total domínio sobre a confecção das roupas, o que gerou alguns quadros de tensão – agravados devido às pendências financeiras. O orçamento total de cada fantasia (material mais mão-de-obra) girou em torno de R\$ 250, um preço elevado para o padrão da Intendente Magalhães, mas irrisório se comparado aos valores com que são comercializadas as fantasias de alas do Grupo Especial, que podem chegar a R\$ 1,5 mil.

A imersão no Barracão do Samba ocorreu 03 semanas antes do carnaval, quando eu e Gabriel Haddad começamos a dar as coordenadas de trabalho a uma equipe contratada pela diretoria. A chefe de adereçaria, Ana Maria Alves Silva, encarregava-se de distribuir as atividades

que eu e Gabriel listávamos, adequando as tarefas às habilidades manuais de cada um. Diferentemente das outras agremiações que produziam as alegorias no espaço coletivo, o Acadêmicos do Sossego possuía uma sala de trabalho equipada com ventiladores e mesas – um trunfo negociado com a administração do Barracão em virtude do fato de que o presidente Gustavo havia realizado empréstimos para algumas coirmãs que estavam com o pagamento do condomínio atrasado. Novamente, um jogo de poder.

Faltando duas semanas para o desfile, os problemas explodiram e a tranquilidade do trabalho se viu abalada: devido a triangulações financeiras mal explicadas entre a presidência e um dos diretores da escola (que ficara responsável pelo pagamento de ferreiros, carpinteiros, aderecistas e iluminadores), parte dos trabalhadores alegou não ter recebido o valor acordado no prazo estipulado e decidiu cruzar os braços. As tensões se avolumaram porque o presidente, doente e acamado, não podia comparecer ao Barracão; a palavra do diretor, “homem de confiança” dele, era inabalável: os pagamentos estavam corretos e não havia motivo para a “greve”. Assustados com a lentidão do andamento dos trabalhos, eu e Gabriel Haddad tentávamos, sem sucesso, administrar a crise. Quando faltavam 07 dias para o desfile, o carro abre-alas ainda estava na “fase da madeira”, ou seja, sem qualquer decoração.

O trabalho de carpintaria foi finalizado apenas na quarta-feira da semana que antecedia os desfiles. Em virtude dos atrasos, o processo de decoração da alegoria teve de ser feito às pressas, em exatos 06 dias (contando com a terça-feira de carnaval, dia do desfile, quando o carro alegórico já havia sido retirado do Barracão do Samba e aguardava os últimos preparativos na rua, debaixo de chuva). Última agremiação a desfilar na noite

de desfiles do Grupo B, já com os primeiros raios de sol da quarta-feira de cinzas no céu, o Acadêmicos do Sossego cruzou a Intendente Magalhães com beleza e alegria, mas pecou em pontos centrais, como evolução (abriu 03 “buracos” – espaçamentos entre alas) e samba-enredo (a música se “arrastou” no decorrer do desfile). O júri, valendo-se do olhar técnico, não aprovou a “bananada”: apesar de bem avaliada nos aspectos plásticos e de ter gabaritado o quesito “enredo”, a escola terminou em 9º lugar, exatamente no meio da tabela da classificação final. Passado o desfile, descobrimos que a Prefeitura de Niterói, que havia prometido a subvenção de R\$ 250 mil, liberara apenas R\$ 200 mil, fato que gerou um sem-fim de confusões envolvendo os pagamentos restantes. A escola, que no período pré-carnavalesco se dera ao luxo de emprestar dinheiro para algumas coirmãs, saiu do desfile de 2015, orçado em R\$ 350 mil, endividada e com a autoestima ferida. O “Rei Abacaxi”, ao final, se revelou espinhoso e azedo.

IV – Conclusões

“Arena de enfrentamento” que é (CAVALCANTI, 1994, p. 71), o multifacetado carnaval do Rio de Janeiro expressa a combinação nem sempre pacífica de “heterogeneidade e diversidade” (VELHO, 2008, p. 09), marcas indelévels das grandes metrópoles globais. Como visto, o cenário carnavalesco centralizado na Estrada Intendente Magalhães, que possui no Barracão do Samba o seu camarim maior e que se vê conectado a territórios dos mais distantes e improváveis, como o Largo da Batalha ou os terreiros consagrados a Omolu e ao Caboclo Sete Flechas da mãe de santo Lúcia Santos, todos em Niterói, do outro lado da Guanabara, se apresenta, ao olhar etnográfico, enquanto manancial investigativo. Eis um contraponto à elitização do megaevento

fincado na Sapucaí: há, sim, outros espaços carnavalescos a serem investigados. Como bem pontuou Gilberto Velho, apesar da violência galopante e dos altos índices de exclusão social, “com adaptações, angústia e sofrimento a população do Rio de Janeiro trabalha, canta, dança, faz festas como o carnaval” (VELHO, 2008, p. 26). Aqui, neste artigo, objetivou-se mostrar, em linhas gerais e inconclusas, o quanto de trocas, tensões, dramas e negociações se escondem por debaixo da “capa de invisibilidade” dos desfiles suburbanos – o “carnaval de Madureira” retratado por Tarsila cresceu e continua vivo, pulsante, surpreendente.

Como surpreendente e desafiadora se esboçou a história do carnaval de 2016 da escola de samba Acadêmicos do Sossego. Na quinta-feira após as “cinzas redentoras” poetizadas por Carlos Drummond de Andrade, o presidente Gustavo faleceu. Ele, que não participara do desfile porque entrara em coma (vítima de uma infecção hospitalar e de complicações respiratórias atreladas a um quadro de obesidade mórbida), partiu e levou consigo uma série de respostas para questionamentos (financeiros, administrativos, políticos) que apertaram os sapatos da agremiação às portas do desfile. Ainda sem quadra e endividada até o pescoço, a escola não sabia o que viria a seguir. O tesoureiro da antiga administração, Luiz Carlos Santos, assumiu a presidência, negociou a permanência dos carnavalescos e dos demais segmentos (todos, sem exceção, com pendências financeiras) e deu início aos trabalhos que desembocaram em um enredo sobre a obra do poeta Manoel de Barros (autor do livro “Meu quintal é maior do que o mundo”), que completaria 100 anos em 19 de dezembro de 2016. Intitulado “O Circo do Menino Passarinho”, o enredo redigido por mim e Gabriel Haddad também homenageava a memória da escola, que já desfilara uma série de enredos sobre natureza e infância.

Apesar dos incontáveis problemas que se encadearam ao longo dos preparativos (entre eles, o maior: a transferência dos feirantes para a nova sede do Mercado Popular do Largo da Batalha, um espaço com 270 metros quadrados e 32 boxes fixos, e a posterior demolição da tenda provisória para a construção de uma praça – o que desalojou duplamente a escola, obrigada a negociar o aluguel de um espaço recreativo chamado Clube da Torre), a agremiação azul e branca terminou a apuração de 2016 como a campeã do Grupo B, conquistando a cobiçadíssima vaga para desfilar, em fevereiro de 2017, na Marquês de Sapucaí. As serpentinas que enrolaram tal vitória exuberante, porém, isso é prosa para um outro enredo e para outras saladas de frutas.

Bibliografia

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. *A Acadêmicos do Dendê quer brilhar na Sapucaí*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2012.

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. Cidade do Samba: do barracão de escola às fábricas de carnaval. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata Sá (org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. p. 125-144.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca – dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

LACERDA, Thiago. *Na Intendente Magalhães se faz samba também!* Disponível no sítio <http://www.sidneyrezende.com/noticia/198793>. Acesso em 22/05/2016.

MOTTA, Aydano André. *Olha a desigualdade aí, gente!* Disponível no sítio <http://projetocolabora.com.br/inclusao-social/olha-a-desigualdade-ai-gente/>. Acesso em 22/05/2016.

NATAL, Vinícius Ferreira. *Cultura e Memória na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*. (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

PEREIRA, Aline Valadão. Os bate-bolas do carnaval carioca contemporâneo: dinâmicas e disputas simbólicas. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata Sá (org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. p. 173-194.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro*. O vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RODRIGUES, Renan. *Por um carnaval mais profissional*. Disponível no sítio <http://www.sambacast.com.br/2016/03/por-um-carnaval-mais-profissional/>. Acesso em 23/05/2016.

SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero*. Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

VELHO, Gilberto (org.). *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Recebido em 15/07/2016
Aprovado em 02/08/2016

I Lenardo Augusto Bora. Doutorando (bolsista CNPq) do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura – Teoria Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Brasil. Contato: Leonardobora@gmail.com

II Sobre o assunto, ver FERREIRA, 2012, p. 166-171. É necessário registrar que a Estrada já sediava, desde 1989, alguns dos desfiles de blocos da cidade do Rio de Janeiro.

III Um dos mais significativos é o trabalho desenvolvido por Ricardo José de Oliveira Barbieri durante o Mestrado em Antropologia da UFRJ, origem do livro “A Acadêmicos do Dendê quer brilhar na Sapucaí”. Ver BARBIERI, 2012.

IV Sobre o assunto, é importante a leitura de PEREIRA, Aline Valadão, 2008, p. 173-194.

V Nas palavras do teórico, “o dia 18 de fevereiro de 1855 é saudado pelos primeiros historiadores do carnaval brasileiro como a data de nascimento da folia carnavalesca moderna no país. O evento que teria marcado essa verdadeira revolução foi o desfile de um grupo de cerca de 80 pessoas – o Congresso das Summidades Carnavalescas – que, segundo José de Alencar, seria o primeiro ‘passeio de máscaras’ a se realizar na corte (...)” In: FERREIRA, 2012, p. 91.

VI “Concentração” é o nome que se dá ao período de tempo e ao espaço físico em que as escolas de samba se preparam para o desfile, organizando as alas e os carros alegóricos de acordo com o roteiro enviado ao corpo de jurados.

VII No comparativo com as cifras do Grupo Especial, a questão ganha contornos de absurdez: cada uma das 12 escolas do “1º Grupo” recebeu, em 2016, excluídos os patrocínios privados e as injeções de dinheiro proveniente dos “patronos” (agentes, em sua maioria, vinculados ao Jogo do Bicho, havendo, também, casos conhecidos de traficantes e milicianos), o montante de aproximadamente R\$ 6 milhões (05 vezes mais em relação ao valor concedido às escolas da Série A e mais de 40 vezes o valor concedido às escolas da Série B).

VIII “Beijo”, “volta” e “calote” são expressões utilizadas, no universo do carnaval, para definir o não pagamento de um valor devido.

IX Tal fato já havia sido detectado por Maria Laura Cavalcanti quando da pesquisa de campo (que gerou a sua tese de Doutorado em Antropologia), no barracão da Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1991 e 1992. No livro “Carnaval Carioca – dos bastidores ao desfile”, versão revista da tese, a autora afirma que os interlocutores Renato Lage e Lillian Rabello, então carnavalescos da escola da Zona Oeste carioca, entendiam que as cobranças financeiras se apresentavam como um dos mais complicados pormenores dos bastidores da criação: “Fechar o contrato era um aspecto especialmente sofrido em sua (Renato Lage) relação com a escola. (...) A situação era, em suma, a seguinte: o contrato se fechava abaixo de suas expectativas, entretanto no decorrer do ano ganhavam no final mais do que o negociado. Cabe lembrar a natureza muito particular desse contrato: ‘É mais na palavra – comenta Renato – bem poucos fazem’”. In: CAVALCANTI, 1994, p. 64/65.

XI No período de 2014 a 2016, Marcos Falcon foi vice-presidente da Portela. Nas eleições de 29 de maio de 2016, a chapa encabeçada por ele foi a vencedora por aclamação. Falcon presidirá a escola até 2019.

XII Sobre o impacto cultural da Cidade do Samba, ver BARBIERI, 2008, p. 125-144.

XIII Apesar da presença de sistema antichamas em todos os barracões, um incêndio de grandes proporções consumiu uma ala do complexo (04 galpões, sendo que 01, utilizado para atividades culturais, estava vazio),

em 07 de fevereiro de 2011. Na ocasião, as escolas de samba Portela e União da Ilha do Governador perderam milhares de fantasias e parte das alegorias que levariam para o desfile; a Acadêmicos do Grande Rio, a mais atingida pelas chamas, perdeu absolutamente tudo – e precisou reconstruir às pressas (porém sem o medo do rebaixamento, uma vez que a Liga Independente das Escolas de Samba, em parceria com a Riotur, optou por não rebaixar qualquer escola, naquele ano) as fantasias e as alegorias do enredo sobre Florianópolis.

XIV Nesse ponto, também é válida a leitura de Maria Isaura Pereira de Queiroz: “Existe uma relação visível entre a densidade da população de um subúrbio, a riqueza do ‘seu’ banqueiro do bicho e o sucesso da ‘sua’ escola de samba.” In: QUEIROZ, 1999, p. 99.

XV Nesse ponto, é preciso atentar para uma das ponderações de Maria Laura Cavalcanti: o ciclo de todo carnaval de escola de samba é adiantado, afinal, “a confecção de um desfile começa mal terminado o carnaval do ano anterior, com a definição de um novo enredo a ser levado pela escola à avenida. Dessa forma, na maior parte do tempo, o ano carnavalesco está sempre um ano na frente do calendário corrente, pois nele tudo converge para o seu desfecho festivo.” (CAVALCANTI, 1994, p. 15).

XVI Naquele momento, eu participava de uma comissão da qual também faziam parte os desenhistas Rafael Gonçalves (cenógrafo e figurinista pela EBA-UFRJ), Vitor Saraiva (cineasta pelo IACS-UFF) e Gabriel Haddad (formado em Relações Internacionais pela Unilasalle), o jornalista Fábio Fabato (formado pela UFF e autor de uma série de livros sobre as escolas de samba), o antropólogo Vinícius Natal (mestre em antropologia urbana pela UFRJ) e o experiente carnavalesco (idealizador da comissão e coordenador do projeto, assessor de imprensa da área de moda) Eduardo Gonçalves. Ao todo, éramos 07 profissionais de diferentes áreas, todos empenhados em desenvolver para a escola do Morro Dona Marta, de Botafogo, um projeto artístico que a tornasse competitiva e livre do medo de “enrolar a bandeira”, ou seja, encerrar as atividades carnavalescas.

XVII Dos 07 membros originais da comissão, restaram 04 (eu, Gabriel Haddad, Rafael Gonçalves e Vitor Saraiva) para o carnaval de 2014. Ambos os desfiles (2013 e 2014) foram vitoriosos, conduzindo a escola para o Grupo B. Após o nosso desligamento, Rafael e Vitor permaneceram na escola, tendo elaborado o desfile de 2015, que terminou em 5º lugar.

Os blocos de enredo do carnaval carioca: identidade e organização

**Los *blocos de enredo* de carnaval de la ciudad de Río de Janeiro:
Identidad y organización**

**The *blocos de enredo* carnival city of Rio de Janeiro: identity and
organization**

Júlio César Valente Ferreira¹

Palavras chave:

Blocos de Enredo

Carnaval

Rio de Janeiro

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo apresentar as primeiras discussões sobre a pesquisa em curso que tem os blocos de enredo que desfilam no carnaval carioca como objeto de estudo, diferenciando-os em relação às demais manifestações do carnaval carioca a partir das perspectivas ritualísticas e sócio-organizacionais. Desta forma, seu lugar e seus significados na configuração do carnaval carioca são inicialmente debatidos a partir do referencial bibliográfico sobre este carnaval, da análise de matérias jornalísticas e do trabalho de campo empreendido.

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo presentar los primeros debates sobre La investigación en curso que tiene los *blocos de enredo* que desfilan en el carnaval de la ciudad de Rio de Janeiro como objeto de estudio, diferenciándolos en relación con otras manifestaciones desde perspectivas ritualistas y socio-organizativa. De esta manera, su lugar y su significado en el contexto del carnaval de la ciudad de Rio de Janeiro se discuten inicialmente a partir de las referencias bibliográficas en este carnaval, el análisis de informes periódicos y llevado a cabo el trabajo de campo.

Palabras clave:

Blocos de Enredo

Carnaval

Rio de Janeiro

Keywords:

Blocos de Enredo

Carnival

Rio de Janeiro

Abstract:

This paper aims to present the first discussions on the ongoing research that has the *blocos de enredo* parades in the carnival city of Rio de Janeiro as an object of study, differentiating them in relation to other manifestations from ritualistic perspectives and socio-organizational. In this way, their place and their meanings in carnival city of Rio de Janeiro setting are initially discussed from the bibliographic references on this carnival, newspaper clippings analysis and field work undertaken.

Os blocos de enredo do carnaval carioca: identidade e organização

1 – Introdução

O carnaval da cidade do Rio de Janeiro não se resume aos desfiles das escolas de samba quando se observam as manifestações carnavalescas que possuem caráter de competição. DaMatta (1997) constatou que muitos outros grupos (na época da primeira edição da publicação, em 1979) compartilhavam o espaço carnavalesco. Destes, o único grupo que ainda mantém na atualidade este caráter competitivo é o relativo aos blocos de enredo. A existência deste tipo de agremiação também faz relativizar a afirmação de que os blocos de rua predominam unicamente no carnaval de rua, contrariando o senso comum dominante em publicações como as de Motta (2011; 2014) e Pimentel (2002).

Apesar de serem distintas manifestações carnavalescas, no Rio de Janeiro, as escolas de samba e os blocos de enredo têm como origem as camadas periféricas urbanas, além do fato de que muitas escolas de samba (principalmente aquelas pertencentes aos últimos grupos de acesso) originaram-se de um ou mais blocos de enredo. Mesmo com esta separação, ressalta-se a obrigatoriedade, entre os anos de 2011 a 2014, chancelada pela Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A. (RIOTUR^{II}), de se transformar blocos de enredo em escolas de samba, e vice-versa, tendo como justificativa os resultados dos concursos carnavalescos do ano em questão. Por fim, um dado importante para o estabelecimento do cenário deste estudo é a indicação do crescimento do carnaval de rua a partir de grupos organizados conhecidos genericamente como blocos de rua (BARROS, 2013) (FRYDBERG, 2014) (PIMENTEL,

2002), desde a década de 1990, formado por blocos, cordões e bandas, que se organizam, ou não, em entidades representativas e são cadastrados na RIOTUR.

Sobre a produção bibliográfica relativa aos blocos, mesmo em publicações específicas, como os escritos lançados por Motta (2011; 2014) e Pimentel (2001), não há menção aos blocos de enredo. Aqui, encontra-se uma questão importante a ser problematizada, que é a constatação de que a expressão “bloco”, tão usual no carnaval para identificar este tipo de manifestação carnavalesca, não mais contempla os blocos de enredo. Quando o contorno é delimitado à produção acadêmica sobre o carnaval no Rio de Janeiro, não há qualquer trabalho que tenha os blocos de enredo como objeto de estudo^{III}. Aliado a esta questão, soma-se o fato das pesquisas sobre o carnaval de rua imputarem aos blocos de rua a responsabilidade por um movimento de retomada ou renascimento deste a partir do período compreendido entre as décadas de 1980 e 1990 (ARRAES, 2013; BARROS, 2013; HERSCHMANN, 2013; LEOPOLDI, 2010b; SAPIA; ESTEVÃO, 2012), invisibilizando desta forma a existência e a atuação dos blocos de enredo no carnaval carioca.

As referências aos blocos de enredo não aprofundam as questões relativas a esta manifestação carnavalesca. Basicamente, encontram-se breves relatos sobre o fato de existirem e o paralelismo visual e musical com relação às escolas de samba. O material mais extenso em informações sobre os blocos de enredo é encontrado em RIOTUR (1991), onde se situam informações sobre os locais de desfiles, os resultados dos concursos e nome, endereço, data de fundação e cores das agremiações que eram filiadas a Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro (FBCERJ) naquele momento. Entretanto, atualmente, nem mais as publicações do poder público

abordam os blocos de enredo. No material mais recente sobre o carnaval carioca publicado pela municipalidade (RIOTUR, 2014), somente as escolas de samba e os blocos de rua são contemplados.

A obrigatoriedade por força de regulamento da transformação de blocos de enredo em escolas de samba, e vice-versa chamou a atenção para a existência de uma manifestação carnavalesca, os blocos de enredo, atualmente pouco divulgada, mas que ainda se estabelece como contraponto às escolas de samba, no que tange às competições carnavalescas na cidade do Rio de Janeiro, e aos blocos de rua, com relação às possibilidades de formatação dos desfiles encontrados no carnaval de rua da cidade.

2 – O carnaval dos blocos de enredo e suas leituras

Sobre as definições relativas às manifestações carnavalescas, Leopoldi (2010a) aponta que elas revelam essencialmente aspectos externos, geralmente relativos aos cortejos empreendidos, minimizando elementos significativos que emergem em seu contexto social. Para o presente momento deste texto, este tipo de definição será útil para caracterizarmos inicialmente o objeto de estudo em questão, os blocos de enredo, diferenciando-o dos demais tipos de blocos carnavalescos.

Não há a possibilidade de se estabelecer uma categoria monolítica para se tratar dos blocos carnavalescos que desfilam no Rio de Janeiro (simplesmente considerando-os todos como blocos). Entender os princípios básicos de suas diferenciações auxiliará a continuidade da pesquisa, visto a grande quantidade de agremiações que se identificam e que são identificadas como blocos carnavalescos. Em linhas gerais, apresentam-se três denominações usualmente adotadas quando

se abordam os blocos carnavalescos que desfilam na cidade do Rio de Janeiro. As definições de tipificações dos blocos carnavalescos que desfilam no carnaval carioca postas a seguir são propostas neste artigo, tendo como base DaMatta (1997) e Pereira (2003).

Os blocos de rua desfilam no formato de procissão^{IV}, sem o uso de fantasia obrigatória e sem necessariamente estarem filiados a ligas, associações ou federações de qualquer natureza. Os blocos de empolgação desfilam no formato de parada^V, sem obrigatoriedade de alegorias ou enredo, mas com todas as fantasias iguais (atualmente, de forma geral, reduzida a uma camisa padronizada) e com o mesmo tipo de estatuto de filiação verificado nos blocos de rua, sendo também conhecidos como blocos de embalo. Os blocos de enredo possuem estrutura competitiva, estética visual e musical semelhante às escolas de samba e desfilam no formato de parada, sendo todas as agremiações deste tipo originadas e organizadas na FBCERJ, fundada em 1965.

Pelo fato de existirem semelhanças visuais e musicais entre os blocos de enredo e as escolas de samba e da origem de muitas escolas de samba ter sido um ou mais blocos de enredo, corroborando o apontamento citado anteriormente de Leopoldi (2010a), tende-se a identificar os blocos de enredo como escola de samba de proporções reduzidas. Diversos autores centram esta similaridade com as escolas de samba para caracterizar este tipo de manifestação carnavalesca. “Os blocos de enredo eram escolas de samba em escala reduzida, que desfilavam e competiam” (COSTA, 2001, p. 177). “Nas noites de sexta e sábado desfilam na Intendente Magalhães os blocos de enredo dos grupos de acesso. São grupos pequenos, *protótipos de escolas de samba* [...]” (FERREIRA, 2008, p. 98; *grifo meu*). “Os blocos de enredo podem ser definidos

como ‘*miniescolas de samba*’, uma vez que além das fantasias são confeccionadas também algumas alegorias” (SANTOS, 2012, p. 21; *grifo meu*).

Porém, destaca-se que nem todas as visões sobre os blocos de enredo comungam deste tipo de caracterização rasa. Ainda caminhando na análise de seus aspectos externos e estabelecendo uma identidade relacional e marcada pela diferença, Valença (1996) afirma que os blocos de enredo possuem estrutura organizacional muito próxima (e não igual) à das escolas de samba, sublinhando esta capacidade gerencial como um dos traços diferenciadores destes blocos em relação aos demais. Barbieri (2009) acentua a similaridade da estrutura competitiva dos blocos de enredo em relação às escolas de samba, mas pontua diferenças com relação aos quesitos e aos graus de importância dados aos mesmos durante o julgamento das apresentações. Diferentemente das escolas de samba, que até a primeira metade da década de 1990 somente realizavam seus desfiles competitivos na região central da cidade, RIOTUR (1991) salienta que os blocos de enredo sempre realizaram seus desfiles também em locais situados nas zonas suburbanas da cidade do Rio de Janeiro.

2.1 – Perspectiva ritualística

Especificamente tratando dos desfiles das escolas de samba, DaMatta (1997) particulariza este ritual dentro de todo rito que representa o carnaval. Para o autor, estes desfiles são arenas de encontro, nas quais as possibilidades de confronto entre as classes sociais são potencializadas, buscando equacionamentos estabelecidos através dos mecanismos de neutralização e inversão por meio da ostentação e da organização dos segmentos subalternos, onde a hierarquização social sofre uma operação de tradução para represen-

tar uma linguagem competitiva. Codificando esta análise para o objeto de estudo desta pesquisa, os desfiles dos blocos de enredo apresentam estas características em grau reduzido, bem como seu alcance de mobilização, por contarem com montantes de recursos financeiros inferiores em relação às escolas de samba (incluindo aquelas pertencentes aos últimos grupos de acesso), pela maior dificuldade de estabelecerem redes de apoio com as escolas de samba das principais divisões hierárquicas (FERREIRA, J., 2012) e por se estabelecerem mais próximos de suas bases territoriais. Acrescenta-se que outro elemento importante nesta questão é o local de desfile, pois somente o Grupo 1 da FBCERJ (principal divisão hierárquica da entidade) desfila na região central da cidade, o qual estabelece outro patamar de comunicação simbólica (FERREIRA, 2008)^{VI}.

Como ritual, afirma-se a hipótese de que os desfiles dos blocos de enredo operam de forma semelhante que as escolas de samba, sendo aqui também importantes as considerações de Leopoldi (2010a), o qual não estabelece uma dualidade entre estrutura e *communitas*, conforme posto por Turner (2008), identificando no desfile um princípio estruturante, o qual aponta para a análise do carnaval também a partir de uma perspectiva sócio-organizacional.

2.2 – Perspectiva sócio-organizacional

Estabelecendo uma relação biunívoca com a perspectiva sócio-organizacional, o ritual dos desfiles dos blocos de enredo possibilita a edificação de processos de massificação e individualização dos componentes em relação ao cotidiano da agremiação. Para Leopoldi (2010a), no plano organizacional, as escolas de samba (e, pela hipótese que se adota nesta pesquisa, os blocos de enredo) controlam

suas individualidades a partir do poder autoritário e patronal de seu corpo dirigente. Conforme a data do desfile vai se aproximando, esta organização amplia sua base participativa, voltando-se mais para o mundo exterior, o qual se agrega e finaliza esta integração no desfile, formando uma estrutura dual e conciliatória, mas sempre provisória. Controlando seu centro organizacional e aberto à participação de outros segmentos, estas agremiações servem de ‘arena de mediação entre segmentos com interesses social e politicamente contrários’ (DAMATTA, 1997, p. 125). Além destas considerações serem válidas para o entendimento da dinâmica interna dos blocos de enredo, aqui amplia-se o escopo das mesmas para abarcar o relacionamento entre a FBCERJ com os blocos carnavalescos filiados a esta e com outros órgãos.

Construção identitária

Focando o estabelecimento das tipologias das manifestações carnavalescas no Rio de Janeiro, observa-se que, no início do século XX, as classificações representativas dos tipos de agremiações não se encontravam cristalizadas e eram utilizadas de forma indistinta. Moraes (1987) realizou esta operação de estruturação, sendo este discurso reproduzido em outras obras sobre o carnaval do Rio de Janeiro, como as de Costa (2001), RIOTUR (1991) e Valença (1996).

Porém, contrariando RIOTUR (1991), que atesta a existência dos blocos de enredo desde o início da FBCERJ, a partir das pesquisas em jornais, pode-se inferir que a nomenclatura em questão surgiu após mais de dez anos de existência da Federação.

Construção espacial

A produção de lugares carnavalescos revela a festa como um processo de

disputas multiplamente presente na série de relações que conectam os atores inseridos neste espaço em instâncias e escalas diferentes (FERREIRA, 2005). Configurar um lugar carnavalesco representa definir as formas de uso e quem será incluído ou excluído daquele espaço. Este princípio ordenador teve como um dos mais importantes mediadores a participação da imprensa ao estabelecer concursos para premiar o melhor rancho, cordão, bloco e etc. Os padrões de julgamento destes concursos auxiliaram a formatar estas categorias, que se estruturam ao longo dos anos.

Esta pesquisa aponta para um elemento importante relativo à participação dos blocos de enredo na configuração do espaço carnavalesco do Rio de Janeiro, o qual é a questão dos relacionamentos com os poderes executivo e legislativo através de canais de comunicação com vereadores, deputados, secretários e órgãos administrativos relacionados ao turismo, pois a formulação e execução das políticas de cultura de incentivo ao carnaval implementadas pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro não partem da secretaria de cultura. Além do estabelecimento de redes de apoio, estas relações auxiliaram os blocos carnavalescos no fomento à organização das competições, geridas através da FBCERJ, onde se optou por estabelecer um espraiamento dos locais de desfile, configurando lugares carnavalescos em diversos pontos da cidade.

Organização para a competição

Considerando o carnaval um ritual onde ocorrem operações de inversão e neutralização, DaMatta (1997) destaca que ocorre uma inversão organizatória, pois grupos se ordenam para “brincar”. Mediados por entidades gestoras e regulamentos, os concursos traduzem uma linguagem competitiva que conjuga o valor fundamental da igualdade com a moldura hierarquizada característica de nossa sociedade.

A lógica da competição permeou os encontros das agremiações no período do carnaval e era desejada por estas, conforme aponta Ferreira, F. (2012). Para Cavalcanti (2006), o dinamismo e a força destas agremiações vêm justamente desta natureza competitiva^{vii}, pois, independente da classificação no concurso, sempre é necessário recomeçar, terminando um ciclo carnavalesco e iniciando outro em seguida, subsidiado por tensões entre pressões por inovações estéticas musicais e visuais e por manutenção de elementos considerados tradicionais, claramente pendendo para a valoração dos elementos visuais em detrimento dos musicais. Para a autora, ao lado de seu aspecto ritual, esta lógica competitiva estabeleceu a importância dos desfiles a partir da permanência dos mesmos no imaginário da cidade.

Construção das redes de apoio

Para a consecução dos desfiles e, em muitos casos, das atividades em suas quadras, as agremiações carnavalescas necessitam estabelecer relações com outros atores sociais.

A premissa aqui assumida é a de estruturar o campo do carnaval carioca como mais um lugar de luta configurado socialmente onde se contesta ou reproduz a hegemonia. Para Storey (2015), a hegemonia é uma forma de diálogo que, de uma forma ou outra, promove espaços para a manifestação dos subalternos ser considerada. Esta abordagem entende o subalterno como parte atuante do poder hegemônico, com grau de influência menor, porém existente, não sendo somente uma resistência passiva. Desta forma, possibilita-se compreender de forma mais explícita que as transformações das manifestações carnavalescas ao longo do tempo não são apenas decididas pela classe dominante. Seguindo esta linha de raciocínio, observa-se em Augras (1993) a afirmação de que o processo de negociação empreendido

pelas escolas de samba, mais que uma simples submissão aos poderes públicos e às classes dominantes, expressou um comportamento pragmático destas agremiações para sua expressão, expansão e reconhecimento por parte da cidade. Partindo desta mesma lógica, postula-se nesta pesquisa que o mesmo processo ocorreu por parte dos blocos de enredo^{viii}.

Para o crescimento das manifestações carnavalescas ligadas às camadas sociais subalternas da cidade, fundamental foi o reconhecimento por parte do poder público, incluindo a distribuição de subvenção financeira como forma de apoio à preparação dos desfiles^{ix}. Este tipo de valorização representou também importante estímulo para a criação de inúmeras agremiações nos mais diferentes pontos da cidade, atraindo também agremiações de cidades pertencentes à região metropolitana do Rio de Janeiro.

Aspecto importante desta relação é apontado por Diniz (1982) e Zaluar (1985) ao sinalizarem a cooptação de lideranças locais como uma das bases de sustentação da máquina clientelista que operou no quadro político do Rio de Janeiro da década de 1960 até a primeira metade da década de 1980. Segundo as autoras, a articulação com blocos carnavalescos e escolas de samba representava a possibilidade de se cooptarem lideranças em zonas suburbanas, onde estas agremiações eram praticamente a única atividade aglutinadora dos moradores da localidade, tornando-se, também conseqüentemente, em instâncias de defesa dos interesses da comunidade.

A mudança posterior do quadro político do Rio de Janeiro representou a confecção de um novo desenho à máquina clientelista, onde a aproximação com lideranças locais reformulou-se através da incorporação e potencialização de outros espaços de cooptação. Diferentemente

das escolas de samba (de forma especial aquelas pertencentes às principais divisões hierárquicas), as quais desde a década de 1950 incorporaram o mecenato dos responsáveis pelo jogo do bicho como forma de se capitalizarem para a realização de seus desfiles e demais atividades (CAVALCANTI, 2006) (CHINELLI; SILVA, 1993), a hipótese que esta pesquisa postula aponta para a dependência praticamente única dos poderes públicos para o financiamento das apresentações dos blocos de enredo, tendo a alteração do quadro político do Rio de Janeiro assentado estas relações em novas bases, as quais, por exemplo, podem ser estabelecidas como uma das causas da greve dos blocos de enredo em 1988.

Organização para o desfile

Quando assumem um princípio ordenador para seus desfiles em caráter competitivo, as agremiações carnavalescas adotam uma série de preceitos organizativos que balizam a preparação do desfile como tempo de apresentação, quantidade de desfilantes, número de carros alegóricos, número mínimo de integrantes em alas obrigatórias, dentre outros que são especificados no regulamento da competição, o qual pode variar anualmente (CAVALCANTI, 2006).

Ampliando a abrangência do modelo descrito por Cavalcanti (2006) e Leopoldi (2010a) para incluir os blocos de enredo, destaca-se a existência de uma hierarquia da organização formal, responsável pela administração da agremiação, e outra da organização carnavalesca, responsável pela preparação e execução do desfile, colocando em cena diversas formas de expressão artística e grupos sociais distintos entre si. Para os blocos de enredo, a mobilidade de membros destas hierarquias para ocuparem ao mesmo tempo postos em outras agremiações carnavalescas é necessária para a sobrevivência dos primeiros. Primeiramente, pelo fato de que, caso

se cobrasse dedicação plena, os blocos de enredo poderiam correr o risco de não ter mais componentes e dirigentes. Outra questão é que a participação destas pessoas em outras agremiações com mais recursos materiais estabelecem redes de apoio importantíssimas na preparação do desfile e na execução do mesmo, possibilitando, por exemplo, a obtenção de esculturas, fantasias para desmontagem e reciclagem, peças para completar a bateria da escola, baianas para completarem a ala e não serem punidas pelo regulamento, ritmistas para completarem a bateria, chassis para carros alegóricos, diretores de harmonia para auxiliarem o desfile da agremiação, componentes para completarem o número mínimo de desfilantes exigido no regulamento, dentre outros insumos.

3 – Identidade e organização

Criticando o fato de que se estabeleceu praticamente uma fórmula única para se discutir o carnaval, Ferreira, F. (2012) alerta para o fato de que, neste debate tende-se a não discutir as construções narrativas, adotando-se uma abordagem naturalizada, a qual não compreende os objetos como produtos de discursos, de narrativas.

Desta forma, considerando a pesquisa em seu início, após o contato inicial com o corpo dirigente da FBCERJ, optou-se pela consulta às matérias jornalísticas. Um aspecto importante sobre a consolidação das manifestações carnavalescas no Rio de Janeiro é fornecido por Ferreira (2005) ao destacar a participação da imprensa como importante mediadora ao estabelecer concursos para premiar o melhor rancho, cordão, bloco e etc.

3.1 – Os blocos carnavalescos no carnaval carioca

Os blocos carnavalescos sempre compuseram a paisagem do carnaval ca-

rioca. Em entrevista ao Jornal do Brasil em 4 de março de 2011, e transcrita em parte por Andrade (2012), o professor e pesquisador Felipe Ferreira, coordenador do Centro de Referência do Carnaval da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, reafirma esta existência:

Os blocos, na verdade, nunca deixaram de existir. Eles estavam é meio fora do foco da mídia. Em Madureira e outros bairros da zona norte, sempre foram fortes. O que houve é que com esse esgotamento das escolas de samba o número deles cresceu muito na zona sul e no centro, onde tudo o que acontece tem mais repercussão na mídia (ANDRADE, 2012, p. 44).

Ao dar voz aos gestores da FBCERJ, a construção identitária amplia o espectro das similaridades visuais e musicais e estabelece alguma forma de contraponto às escolas de samba. Em matéria publicada pelo Jornal do Brasil em 8 de fevereiro de 1978, e transcrita por Pereira (2003), o então presidente da FBCERJ, Mário Silva explicava a diferença entre blocos de empolgação e blocos de enredo:

O que há é o seguinte: chamava-se embalo, mas com esse nome dava a impressão de que estava todo mundo embalado, no sentido negativo do termo, nós da Federação criamos o nome de empolgação. São blocos sem enredo, mais autênticos, de samba livre. Agora, embora livres, eles devem obedecer a uma norma reguladora, que é para não haver indisciplina. Bloco de enredo já é diferente: são blocos, como o próprio nome diz, com enredo. Já têm uma organização semelhante à escola de samba, mas *não são pequenas escolas de samba*. (PEREIRA, 2003, p. 68; grifo meu)

Esta forma de identificar os blocos de enredo é ratificada pelos membros da

atual diretoria da FBCERJ. Ao serem solicitados para definirem os blocos de enredo, os membros da diretoria da federação os identificam como “a escola para uma escola de samba”. O constante posicionamento relativo à caracterização de seus filiados como agremiações diferentes das escolas de samba pode ser encontrado ao longo dos anos nas matérias jornalísticas, onde elementos diferenciadores são projetados e/ou implementados. Como exemplo, na matéria publicada pelo Jornal do Brasil (1972), o presidente da FBCERJ admite a introdução de instrumentos de sopro como diferenciador musical.

Na matéria publicada pelo Jornal do Brasil (1978), há um trecho importante da fala do então presidente da FBCERJ, sobre a não comunicação entre as divisões hierárquicas dos blocos de enredo e das escolas de samba, permitindo identificar a questão da constituição de um grupo fechado de agremiações que se identificam como escola de samba, não permitindo o uso deste estatuto por outras.

Não há esta passagem – diz ainda Mário da Silva – O bloco é um conjunto diferente de escola de samba, mesmo quando apresenta enredo. *As escolas de samba formam um grupo fechado, de 44 associações. Agora, se abrir outra vaga, pode entrar qualquer outra organização que deseje transformar-se em escola. Seja bloco, frevo ou rancho.* Quando a Arranco [G.R.E.S. Arranco] e a Arrastão [G.R.E.S. Arrastão de Cascadura] passaram de bloco para escola de samba, ainda havia vaga. Agora, não há mais. São 44 certas. (JORNAL DO BRASIL, 1978, p. 2, grifo meu)

Uma possível estratégia de diferenciação com relação às escolas de samba reside na construção de uma menor complexidade de sua estrutura organizativa, sem criar mecanismos impositivos de filiação de novos membros

na FBCERJ, conforme pode ser lido na matéria publicada pelo Jornal do Brasil, onde o presidente à época da FBCERJ declarava que “o reinado de Momo vai ter bloco que não acaba mais, pois eles são mais fáceis de criar e com qualquer esforçozinho pode-se criar mais um” (JORNAL DO BRASIL, 1967, p. 10).

No debate sobre a construção identitária dos blocos de enredo, constatação importante é que esta denominação somente aparece nas matérias jornalísticas a partir da década de 1970, isto é, após a criação da FBCERJ. A primeira referência a esta categoria no Jornal do Brasil data de outubro de 1976, em O Globo é de novembro de 1976 e em O Fluminense é de fevereiro de 1977. Nota-se também que as notícias sobre a FBCERJ na década de 1960 não utilizavam a categoria blocos de enredo, mas sim blocos carnavalescos, como a verificada no Correio da Manhã (1967).

Sobre a dualidade descrita por DaMatta (1997) com relação ao caráter dos desfiles, onde se visualizava nos blocos carnavalescos o que era identificado como “desfile de carnaval”, não se transformando em “teatro ambulante”, característica imputada aos desfiles das escolas de samba, este discurso apontado é verificado, por exemplo, no depoimento do organizador do Bloco Foliões de Botafogo, onde ele ressaltava que organizaria a agremiação para o desfile, ‘mas integrado às suas verdadeiras tradições’(O GLOBO, 1973, p. 5), considerando que os blocos estavam procurando seguir o exemplo das escolas de samba, afirmando ser esta uma opção equivocada. Desta forma, constata-se uma disputa sobre um conceito de tradição a ser exercido pelos blocos carnavalescos, podendo ser um caminho para compreender o surgimento anos depois da separação dos blocos carnavalescos filiados à FBCERJ em blocos de enredo e blocos de empolgação.

3.2 – A federalização dos blocos carnavalescos como resultado de processos de negociação

Como exemplo da abordagem naturalizada explanada por Ferreira, F. (2012), visualizando a mesma no referencial teórico encontrado sobre a criação da FBCERJ, cita-se o início do capítulo dedicado aos blocos de enredo na obra publicada por RIOTUR (1991), a qual pretende dar conta da memória do carnaval carioca.

Em plena ascensão das escolas de samba, na década de 60, os blocos carnavalescos se unem e se reestruturam fundando a FBCERJ em 1965, com duas categorias: blocos de enredo e blocos de empolgação (popularmente, conhecidos como de embalo) (RIOTUR, 1991, p. 99).

Desta forma, tem-se uma visão simplista da organização da FBCERJ e de suas filiadas, entendendo este processo como natural, quase automático, para a organização dos festejos deste tipo de manifestação carnavalesca, ocultando todas as questões de conflito e negociação inerentes a este processo. Além disso, outra questão que surge desta citação encontrada em RIOTUR (1991) seria o fato de que todos os blocos carnavalescos fundaram e mantiveram-se na FBCERJ. Na realidade, a leitura dos jornais indica que este processo de federalização não envolveu todos os blocos existentes e nem ocorreu de forma imediata.

A própria fundação da FBCERJ não foi um evento único resultante das movimentações promovidas pelos blocos carnavalescos. Esta criação também sofreu um hiato temporal com processos de negociações e conflitos. As matérias veiculadas pelo Diário de Notícias (1964) e pelo Diário Carioca (1965) retratam dois

momentos distintos de fundação da entidade representativa destas agremiações. Além disso, blocos carnavalescos como Cacique de Ramos, Bafo da Onça e Boêmios de Irajá nunca estiveram filiados à FBCERJ, conforme declara o presidente da Federação no final da matéria publicada pelo O Globo (1975).

Desta forma, o processo que ocorreu com as escolas de samba, três décadas antes, o qual envolveu negociação e conflito entre agremiações, entidades representativas e o poder público, conforme apresenta Ferreira, F. (2012) e Silva (2007), pode ser adotado e transportado para a análise da federalização de certo número de blocos carnavalescos do carnaval carioca.

3.3 – A FBCERJ e a disputa por hegemônias no carnaval carioca

Desde sua fundação, a FBCERJ busca conformar um lugar próprio no campo do carnaval carioca ao se inserir na arena de disputas pela primazia na festa carnavalesca do Rio de Janeiro, objetivando principalmente a captação de mais recursos para suas filiadas nos contratos de prestação de serviços com a RIOTUR e o uso das principais pistas de desfile do carnaval, situadas no centro da cidade.

Analisando as matérias jornalísticas, nota-se que uma das primeiras conquistas da FBCERJ foi a fixação dos dias dos desfiles de suas filiadas. Antes, os concursos dos blocos geralmente ocorriam em dias anteriores ao carnaval, conforme mostram as matérias publicadas pelo Diário Carioca (1964) e Diário de Notícias (1962; 1966).

Logo no primeiro ano em que a FBCERJ organizou o desfile dos blocos carnavalescos diretamente com a Secretaria de Turismo foram obtidas duas conquistas, conforme mostra a maté-

ria publicada pelo Diário de Notícias (1967). Em primeiro lugar, fixou-se o sábado de carnaval como o dia dos blocos carnavalescos, sendo considerada a manifestação que abriria os festejos carnavalescos da cidade. Em segundo lugar, a partir deste ano em questão, os blocos carnavalescos filiados à FBCERJ passaram a receber subvenção financeira diretamente da Secretaria de Turismo, através de repasses feitos pela federação, não mais obrigando as agremiações a negociarem com a municipalidade, mas tendo então a FBCERJ como entidade representante.

Com isso, ressalta-se uma intensa colaboração da FBCERJ com o poder público como forma de se legitimar e construir seu lugar carnavalesco. No caso dos blocos, o crescimento do número de filiados à FBCERJ e o espraiamento dos mesmos pelo tecido urbano, devidos à menor complexidade organizacional para a montagem de um bloco carnavalesco e à liberdade de se filiar à FBCERJ podem ter sido potencializados ao longo das décadas de 1970 e 1980 por conta desta associação. A evolução do número de blocos de enredo e de escolas de samba é mostrada na Figura 1.

Por exemplo, em 1984, segundo matéria publicada pelo O Fluminense (1984), os desfiles na cidade do Rio de Janeiro contaram com a apresentação de 212 blocos carnavalescos filiados à FBCERJ, sendo 150 blocos de enredo (divididos em doze grupos) e 62 blocos de empolgação (divididos em quatro grupos), e 44 escolas de samba (divididas em quatro grupos). Neste período temporal, situa-se a pesquisa desenvolvida por Zaluar (1985), onde os membros das diretorias dos blocos de enredo e dos blocos de empolgação deixam clara a existência de um mecenato oriundo de lideranças políticas executivas e legislativas com o uso do aparelho público.

3.4 – As crises de representatividade da FBCERJ

Dentro da arena de disputas do campo do carnaval carioca, três momentos foram importantes na aceleração do processo de esvaziamento da FBCERJ e na conseqüente transformação de muitos blocos de enredo em escolas de samba, sendo estes processos considerados como crises de representatividade da FBCERJ e entendidos nesta pesquisa como dramas sociais (TURNER, 2008).

Apesar de possuírem origens distintas, nem sempre situadas na FBCERJ, mas nas entidades gestoras dos grupos das escolas de samba, estes fluxos serão tratados nesta pesquisa como crises de representatividade da FBCERJ. A perda na quantidade de filiados a seu quadro significou a redução no número de divisões hierárquicas dos blocos de enredo e, conseqüentemente, a diminuição do número de locais de desfile e dos lugares carnavalescos deste tipo de manifestação carnavalesca, reduzindo seu capital simbólico junto a RIOTUR como promotora do carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro.

Porém, antes destes momentos, os mesmos tiveram como preâmbulo o conflito pelo uso da principal pista de desfile da cidade, quando esta é transferida para a Rua Marquês de Sapucaí, em 1978. Segundo RIOTUR (1991), a partir de 1979, ocorre a inclusão do desfile das escolas de samba da segunda divisão hierárquica na principal pista de desfile da cidade, o que demanda a cessão de um dos dias de uso por parte dos blocos carnavalescos filiados à FBCERJ. Com a construção da Passarela do Samba (popularmente, conhecida como Sambódromo), em 1984, na rua em questão, a disputa pelo uso desta pista intensifica-se, opondo escolas de samba e blocos de enredo, conforme mostram as matérias publicadas pelo Jornal do Brasil (1983) e Última Hora (1984), onde inclusive relata-se a votação

de um projeto na Câmara dos Vereadores da Cidade do Rio de Janeiro no intuito de assegurar o uso da Passarela do Samba no sábado de carnaval pelos blocos de enredo.

Drama 1 – A greve de 1988

Em 1988, devido ao não acordo entre a RIOTUR e a FBCERJ sobre a utilização da Passarela do Samba para os desfiles dos blocos de enredo e sobre o valor a ser pago à segunda pela prestação de serviços no carnaval através dos desfiles e o número de agremiações contempladas, os blocos filiados à FBCERJ não desfilaram naquele ano (O GLOBO, 1987; 1988). Por conta deste quadro, blocos que compunham a FBCERJ desde a época de sua fundação, na segunda metade da década de 1960, como Canários das Laranjeiras, Difícil É o Nome e Unidos da Vila Kennedy, dentre outros, posteriormente solicitaram filiação à Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ).

Importante frisar a diferença de postura do presidente da RIOTUR comparando as notícias. Ao comentar sobre a confirmação da greve, na matéria publicada em O Globo (1988), o mesmo reconhece que '(...) os blocos são uma rede capilar e que é através deles que a comunidade está presente' (O GLOBO, 1988, p. 15). Estas observações vão de encontro ao exposto por Diniz (1982) e Zaluar (1985) sobre a importância destas agremiações como atividade aglutinadora dos moradores da localidade.

Drama 2 – O conflito entre LIESA e AESCRJ

Em 1994, há uma alteração na hierarquia competitiva das escolas de samba, pois as duas entidades organizadoras dos desfiles destas agremiações entram em conflito, LIESA e AESCRJ. Com isto, responsável pelos desfiles das principais escolas de samba, a LIESA cria outra

liga (Liga Independente das Escolas de Samba dos Grupos de Acesso – LIESGA) dedicada aos desfiles das escolas de samba das divisões hierárquicas inferiores (O GLOBO, 1994), independente da AESCRJ. Desta forma, para se manter representativa dentro do carnaval carioca, a AESCRJ filiou um grande número de blocos de enredo neste período, quando então a LIESGA é desfeita, retornando todos os grupos de acesso para o controle da AESCRJ (O GLOBO, 1995).

Drama 3 – A desintegração da AESCRJ

Em 2010, a AESCRJ e a FBCERJ unificam (ou são obrigadas a unificar pela RIOTUR^x) as estruturas hierárquicas, atitude esta a qual forçaria que escolas de samba transformassem-se em blocos de enredo e vice-versa.

Entretanto, entre os componentes do novo corpo diretor da AESCRJ, há uma disputa pelo comando da entidade, a qual gera por parte da presidência da AESCRJ a criação de um denominado Grupo de Avaliação, passando este a ser a última divisão hierárquica. Para a composição deste novo grupo, são convidadas escolas de samba que foram obrigadas a se filiarem à FBCERJ e blocos de enredo e blocos de empolgação que também desejassem mudar de estatuto. Por fim, sem uma solução de consenso, em 2016, duas entidades são criadas para gerir os desfiles das escolas de samba que estavam sob o comando da AESCRJ: a LIESB e a ACSN. Esta última entidade passa a administrar o Grupo de Avaliação, agora denominado Série E, e continua o processo de aceitação de filiação de antigos blocos de enredo e de blocos de empolgação.

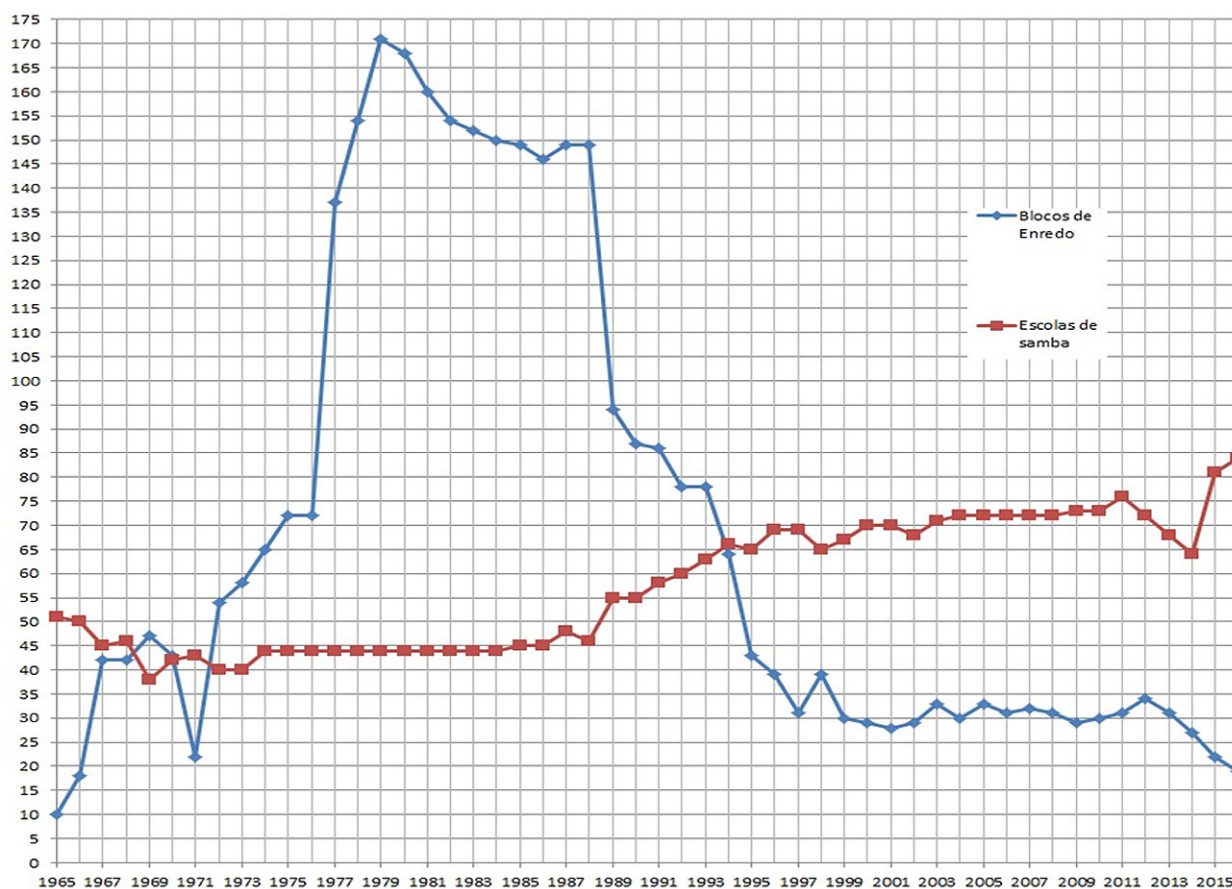


Figura 1 - Evolução do número de escolas de samba e de blocos de enredo

4 – Conclusões

Apontar para os blocos de enredo não somente nos revela uma face pouco conhecida e divulgada do carnaval carioca, como também localiza a origem de muitas escolas de samba (principalmente aquelas que hoje não se encontram no primeiro grupo da hierarquia competitiva), além dos aspectos de concentração / dispersão dos lugares carnavalescos pelos bairros da cidade do Rio de Janeiro. Mesmo com o decréscimo no número de entidades filiadas, merece destaque o fato de que, ainda hoje, a FBCERJ é a única entidade gestora de desfiles carnavalescos com caráter de competição na cidade do Rio de Janeiro que organiza suas apresentações em três locais diferentes ao mesmo tempo. Atualmente, as escolas de samba organizam-se em quatro entidades gestoras diferentes; e cada uma organiza seus desfiles em apenas uma pista em um dia ou mais.

Esta pesquisa surgiu como consequência de uma memória que emergiu e que até então tinha sido silenciada com as duas primeiras crises de representatividade dos blocos de enredo ao longo das últimas duas décadas. Quando em 2011, há a imposição da transformação de escolas de samba em blocos de enredo (e vice-versa), esta última retorna à esfera pública, interpelando as escolas de samba, os blocos de rua e os poderes públicos com relação ao projeto de carnaval atuante na cidade do Rio de Janeiro, o qual os enfraquece substancialmente na arena de disputas pela primazia dos festejos carnavalescos. Neste caso, identifica-se um silêncio que se constituiu como forma de resistência diante do excesso dos discursos considerados representativos e marcadores identitários do carnaval carioca (escolas de samba e blocos de rua) a espera de uma oportunidade de voltar a se comunicar.

Afirmando a condição de não serem somente uma etapa de passagem para que agremiações carnavalescas tornem-se escolas de samba, os blocos de enredo colaboram na configuração do carnaval carioca, a partir de uma identidade própria em contraponto a essas agremiações, ao conformarem novos lugares carnavalescos para os desfiles em formato de parada, ao afirmarem a possibilidade de uma estética visual e musical mais simples e de uma estrutura organizacional menos complexa (baseada praticamente de forma exclusiva em integrantes moradores da localidade) para se desenvolver um desfile de carnaval no formato de parada e ao estabelecerem canais de negociação em moldes próprios com os poderes públicos responsáveis pela organização do carnaval na cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, cabe destacar também que, a partir da década de 1990, há uma mudança da política de fomento ao carnaval, fomentada pelas administrações municipais seguintes, com a redução e a reorientação do investimento público, as quais potencializaram nos blocos de enredo os efeitos das crises de representatividade na FBCERJ.

Bibliografia

- ANDRADE, Marcelo Rubião de. *Música, espaço público e ordem social no carnaval de rua do Rio de Janeiro: um estudo etnomusicológico* (2009-2011). (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.
- ARRAES, Bárbara Frota. *Folia em ordem: uma análise do carnaval de rua contemporâneo na cidade do Rio de Janeiro*. (Graduação em Produção Cultural). Universidade Federal Fluminense, 2013.
- AUGRAS, Monique Rose Aimee. *A ordem na desordem: a regulamentação do desfile das escolas*

de samba e a exigência de “motivos nacionais”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 8, n. 21, 1993, p. 90-103.

BAKHTIN, Mikhail. Carnival and the carnivalesque. In: STOREY, John (Org.). *Cultural theory and popular culture*. Essex: Pearson, 2009. p. 250-259.

BARBIERI, Ricardo José Oliveira. *Conflito e Sociabilidade em uma pequena escola de samba: O Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador*. (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

BARROS, Maria Teresa Guilhon Macieira de. *Blocos: vozes e percursos da reestruturação do carnaval de rua do Rio de Janeiro*. (Mestrado em História, Política e Bens Culturais). Fundação Getúlio Vargas, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CHINELLI, Filippina; SILVA, Luiz Antônio Machado da. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre as escolas de samba e o jogo do bicho. *Revista Rio de Janeiro*. v. 1, 1993. p. 42-52.

COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, Eli. *Voto e máquina política: patronagem e clientelismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FERREIRA, Antônio Eugênio Araújo. *Valorizando a batucada: um estudo sobre as escolas de samba dos grupos de acesso C, D e E do Rio de Janeiro*. (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

FERREIRA, Júlio César Valente. *As escolas de samba dos últimos grupos de acesso do Rio de*

Janeiro na cadeia produtiva da economia do carnaval. In: XIX Simpósio de Engenharia de Produção, 2012, Bauru, *Anais...*, Bauru: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Engenharia, 2012.

FRYDBERG, Marina Bay. Seguindo o cordão: uma etnografia das trocas nos blocos de carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro. In: XXIX Reunião Brasileira de Antropologia, 2014, Natal, *Anais...*, Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2014.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. INTERCOM – *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 36, n. 2, p. 267-289, 2013.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010a.

LEOPOLDI, José Sávio. Escolas de samba, blocos e o renascimento da carnavalização. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 7, n. 2, 2010b, p. 27-44.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MOTTA, Aydano André. *Blocos de rua do carnaval do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2011.

MOTTA, Aydano André. *Blocos de rua do carnaval do Rio de Janeiro*, volume 2. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

PIMENTEL, João. *Blocos: uma história informal do carnaval de rua*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2002.

RIOTUR. *Carnaval do Rio: o maior show da Terra*. Rio de Janeiro: RIOTUR, 2014.

RIOTUR. *Memória do carnaval*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991.

SANTOS, Jean Fagner dos. *Carnaval carioca: um negócio de entretenimento*. (Especialização em Gestão Estratégica de Vendas e Negociação), Universidade Cândido Mendes, 2012.

SAPIA, Jorge Edgardo; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. Considerações a respeito da retomada carnavalesca: o carnaval de rua do Rio de Janeiro. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 9, n. 1, 2012. p. 57-76.

SILVA, César Maurício Batista da. *Relações institucionais das escolas de samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar 1968-1985*. (Mestrado em Ciência Política). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói, RJ: EDUFF, 2008.

VALENÇA, Raquel Teixeira. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1996.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Referências jornalísticas

CORREIO DA MANHÃ. Turismo regula desfile dos 3 grupos de blocos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 10, 20 jan. 1967.

DIÁRIO CARIOCA. ACC recebe inscrições: '1 Festival de Blocos'. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 10, 9 jan. 1964.

DIÁRIO CARIOCA. Blocos agora federativos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 12, 29 out. 1965.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Premiados os vencedores do concurso para blocos realizado em Copacabana. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1 e 3, segunda sessão, 1 mar. 1962.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Fundada na sede da ACC a Associação dos Blocos da GB. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, segunda sessão, 4 fev. 1964.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Blocos carnavalescos farão III Festival na Presidente Vargas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, segunda sessão, 29 jan. 1966.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Os blocos carnavalescos abrirão sábado o grande desfile do carnaval da cidade. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, segunda sessão, 2 fev. 1967.

EXTRA. As últimas batidas do surdo: 10 escolas de samba vão virar blocos de enredo até 2014. *Extra*, Rio de Janeiro, edição digital, 2011.

JORNAL DO BRASIL. Blocos já têm ordem de desfile. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 10 jan. 1967.

JORNAL DO BRASIL. Os blocos reagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 26 fev. 1972.

JORNAL DO BRASIL. Blocos: uma lição de carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, Caderno B, 8 fev. 1978.

JORNAL DO BRASIL. Desfiles serão decididos esta semana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 23, primeiro caderno, 23 out. 1983.

O FLUMINENSE. 212 agremiações movimentam 340 mil. *O Fluminense*, Niterói, p. 2, 29 jan. 1984.

O GLOBO. Iemanjá é enredo dos Foliões de Botafogo. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 5, 19 jan. 1973.

O GLOBO. RIOTUR justifica cassação dos nobres carnavalescos. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 10, 26 jul. 1975.

O GLOBO. Blocos vão à justiça para lutar pelo direito de desfilar na noite de sábado. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 9, 11 ago. 1987.

O GLOBO. Blocos desistem de desfilar no carnaval. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 15, 28 jan. 1988.

O GLOBO. Escolas de samba criam nova liga. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 14, 24 fev. 1994.

O GLOBO. Novos nomes de grupos poderão confundir sambistas. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 11, 9 set. 1995.

ÚLTIMA HORA. Um brutal atraso. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 6, 12 mar. 1984.

Recebido em 15/07/2016

Aprovado em 01/08/2016

I Júlio César Valente Ferreira. Doutorando em Memória Social – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professor do Departamento de Engenharia Mecânica – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ). Brasil. Contato: julio.ferreira@cefet-rj.br

II Autarquia da Secretaria Especial de Turismo da Cidade do Rio de Janeiro encarregada pela execução da política municipal de turismo, sendo também responsável pela organização do carnaval da cidade.

III Esta situação também ocorre quando se verifica o estado da arte da produção acadêmica sobre os blocos de empolgação (blocos de embalo) do carnaval do Rio de Janeiro. Sobre os blocos carnavalescos, somente constatam-se pesquisas tendo como objeto de estudo os blocos de rua.

IV Baseado em DaMatta (1997), entende-se que o desfile em formato de procissão prevê o cortejo de pessoas percorrendo diversas ruas e avenidas orientado pelo caminho traçado e executado por um núcleo central, o qual neste caso é representado pelos intérpretes e músicos e sistemas móveis de amplificação do som gerado por estes.

V Baseado em DaMatta (1997), entende-se que o desfile em formato de parada prevê a preparação de uma avenida ou rua para o ritual e nela se destacam locais por onde devem passar os desfilantes, onde deve ficar a plateia e o lugar destinado às autoridades e comissão julgadora.

VI Cabe uma ressalva de que o discurso de igualdade e inversão presente em Bakhtin (2009) é validado por autores como Leopoldi (2010b) e Sapia e Estevão (2012) para os blocos de rua, os quais consideram que estas manifestações se estabelecem hoje como contraponto às escolas de samba com relação às redes empreendidas para a consecução de seus desfiles, por recusar a linguagem competitiva (enunciando um discurso “purificado” e igualitário de inversão) e pela forma de conformar o lugar carnavalesco.

VII Uma interessante observação é que pode vir a ser uma temática de continuidade da presente pesquisa é o fato dos blocos de empolgação terem praticamente desaparecido do cenário carnavalesco carioca após os mesmos desligarem-se da FBCERJ e terem criado uma entidade própria, a qual aboliu o concurso, na década de 1990. Atualmente, não há uma entidade representativa deste tipo de bloco carnavalesco e as poucas agremiações que ainda se identificam como blocos de empolgação (ou de embalo) apresentam-se praticamente como blocos de rua, obtendo verba pública de financiamento de seus desfiles via participação individual nos editais publicados pela RIOTUR e pela Secretaria Estadual de Cultura.

VIII Sobre os blocos de rua, os trabalhos de Barros (2013), Herschmann (2013), Leopoldi (2010b) e Sapia e Estevão (2012) apontam as décadas de 1970 e 1980 como marcantes no esvaziamento do carnaval de rua e Leopoldi (2010b) identifica os mesmos como subalternos rebeldes no carnaval normatizado do Rio de Janeiro, pois as escolas de samba têm-se ‘(...) enquadrado nesse processo de domesticação da vida não oficial, uma vez que não parecem mais instigar nos participantes da festividade carnavalesca e nos que a ele assistem comportamentos que enfatizam a rebelião contra a ordem estabelecida, como acontecia antes.’ (LEOPOLDI, 2010b, p. 33). Para Herschmann (2013), esta denominada retomada do carnaval de rua, protagonizada por atores sociais da classe média, se estabelece em um ritmo de crescimento exponencial dos blocos de rua a partir da primeira década do século XXI, ocorrendo uma expansão temporal, com desfiles ocorrendo desde o mês de janeiro até uma semana após o carnaval, e espacial, principalmente nas ruas da região central da cidade e da zona sul. Sem possuir o caráter competitivo e regras a serem seguidas no tocante aos aspectos visuais e musicais, há nestes trabalhos uma identificação dos blocos de rua como representantes de um discurso contra um denominado princípio organizador do carnaval de rua. Porém, Andrade (2012) afirma que os poderes públicos tem procurado apoiar e normatizar o carnaval dos blocos de rua, no intuito de manter o controle espacial sobre o acesso às ruas da cidade e explorá-los como uma atração turística que sirva de contraponto às escolas de samba. Neste caso, serão identificados também processos de negociação como os verificados nas escolas de samba, estando evidentemente sobre outras bases de sustentação. O capital simbólico representado pelos blocos de rua para a cidade do Rio de Janeiro passou a ser utilizado pela municipalidade como atrativo para o estabelecimento de parcerias com o capital privado na promoção do carnaval de rua (FRYDBERG, 2014).

IX Atualmente, além desta subvenção (tratada hoje como contrato de prestação de serviços), há a possibilidade de captação de verba através de diversas formas de patrocínio, incluindo o que se denomina “enredo patrocinado”. A capacidade de construir redes de apoio deste tipo é diretamente proporcional à possibilidade de exposição da marca do patrocinador na mídia. Desta forma, os blocos de enredo e as escolas de samba que desfilam nos últimos grupos de acesso basicamente montam seus desfiles a partir da subvenção financeira fornecida pelo poder público.

X Nos contatos iniciais com os membros da diretoria da FBCERJ, os mesmos informaram que esta operação de unificação das divisões hierárquicas foi ordenada pela RIOTUR. Na matéria publicada no Extra (2011), a RIOTUR isentou-se de responsabilidade sobre a ação.

Carnaval de rua no Rio de Janeiro: afetos e participação política
Carnaval callejero en Rio de Janeiro: afectos y participación política
Street carnival in Rio de Janeiro: affects and political participation

Jorge E. Sapia¹

Palavras chave:

Cultura Urbana

Música

Carnaval

Rio de Janeiro

Festa

Resumo:

O crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro tem contribuído para mudar imagens e imaginários pela via da multiplicação de experiências e narrativas que enfatizam o valor de uso da cidade. Essa multiplicidade de experiências carnavalescas deixa entrever uma disputa pela identidade da festa. O artigo se propõe a pensar, a partir da noção de festa, central em autores como Bakhtin e Lefebvre, as representações e disputas em torno do espaço público e do direito à cidade.

Resumen:

El crecimiento del carnaval de la calle en Rio de Janeiro contribuyo para mudar imágenes e imaginarios por el camino de la multiplicación de experiencias y narrativas que enfatizan el valor de uso de la ciudad. Las múltiples experiencias carnavalescas que existen hoy en la ciudad dejan ver una disputa por la identidad de la fiesta. El artículo se propone pensar, partiendo la noción de fiesta, central en autores como Bakhtin y Lefebvre, las representaciones y luchas que se dan en la ocupación del espacio público y en la reivindicación del derecho a la ciudad.

Palabras clave:

Cultura Urbana

Musica

Carnaval

Rio de Janeiro

Fiesta

Keywords:

Urban Culture

Music

Carvival

Rio de Janeiro

Festival

Abstract:

The growth of street Carnival in Rio de Janeiro fosters changes in image and mindset throughout the population. That is due to the events' ability to promote the exchange of multiple experiences and narratives both which emphasize the city's use value. This wide scope of Carnival-related experiences brings forth a dispute on the definition of the festival's identity. This paper intends to analyze the various opinions and controversies regarding the public space and city rights. The analysis will be guided by the notion of festival, which is central in the works of authors such as Bakhtin e Lefebvre.

Carnaval de rua no Rio de Janeiro: afetos e participação política

1 - Introdução

A revista *Insight Inteligência* publicou, em 2001, o artigo *Carnaval.com: agonia ou êxtase da razão pura?* do economista Wouter Pieter Harten Jr. O autor informa que no início do novo milênio o tráfego carnavalesco na infovia é pequeno, que a Internet “que nem o baile do Copa, só para uns poucos privilegiados”, e que está longe de ser, concluímos, o *Cordão do Bola Preta*, o maior bloco do país¹¹ e o mais tradicional do Rio de Janeiro, transformado em 2007, em Patrimônio Cultural imaterial da cidade.

Harten Jr. pesquisou num site de busca na WEB que disponibilizou, nos informa, pouco mais de 2.300 endereços para a entrada Carnaval, o autor conclui que, no período indicado, “não se transpira carnaval na internet”, prudente, porém, acrescenta, “ainda”. O artigo ativou na memória a música de Nelson Motta e Lulu Santos: Como uma onda. Os versos iniciais afirmam que “*Nada do que foi será, de novo, do jeito que já foi um dia*”. Como se vê, os compositores recuperam, em formato pop, a concepção mobilista de Heráclito de Éfeso, isto é, a ideia de que tudo é fluxo, tudo é movimento, “*Panta rei*” (Tudo Passa). A frase nos remete também às diversas concepções da *modernidade*, entendida como movimento que rompe com a tradição, como aquilo que designa o novo, o transitório; aquilo que Baudelaire classifica como fugidivo e contingente e que Marx e Engels sintetizam, no Manifesto Comunista, como o movimento que desmancha no ar tudo o que é sólido.

Estimulado pela dúvida deixada no artigo, repeti a experiência - nestes tempos estranhos do pós-Carnaval

de 2016 - pesquisando em dois sites de busca – Bing e Google. O resultado foi o seguinte: a procura por “Carnaval no Brasil” disponibilizou, no Bing, 13.900.000 entradas e no Google 21.500.000. Procurando por “Carnaval”, numa espécie de lógica carnavalesca do liberou geral, apareceram 69.700.000 entradas. Os números indicam primeiro uma mudança significativa no mundo virtual e segundo, uma relação estreita entre Carnaval virtual e o real num processo de fertilização potente.

As transformações observadas no Carnaval de rua no Rio de Janeiro, dizem respeito tanto aos formatos da festa, quanto às representações em disputa sobre a cidade e sobre seus imaginários. São inúmeros os olhares que hoje tentam captar o movimento e as potencialidades da festa, atravessada por processos sociais básicos de competição, cooperação e conflito. Além da cidadania, que se constrói nos processos de fruição da cidade e que observa, com preocupação, as transformações orientadas por processos de gentrificação em curso, outros atores – mercado, mídia, turismo e poder público- identificam, no crescimento, ativos importantes que contribuem com a construção de uma imagem positiva e rentável da cidade.

Marc Augé (1997, p. 171) nos diz que a cidade tem como característica a pluralidade posto que existe singularmente nas lembranças e na imaginação de todos aqueles que a habitam e a frequentam. Ao mesmo tempo, a multiplicidade de experiências, falas, ações criativas, afetivas e generosas, nos evocam a imagem que Luis García Montero fez sobre sua cidade natal, Granada: “Cada persona tiene una ciudad que es un paisaje urbanizado de sus sentimientos” (MONTERO, 1972). Ambas imagens são reveladoras das cartografias afetivas que se entremeiam no espaço urbano no tempo do Carnaval, mas não apenas. Pensar esses processos associativos, essas formas múltiplas de ação coletiva,

exige que se leve em consideração os sentimentos e os afetos que costuram os eventos a lugares específicos. Que se considere a relação dos sujeitos como bairro, com suas instituições primordiais, entre elas, o botequim, assim como às novas formas de estar juntos na cidade e de percorrê-la.

Na tentativa de compreender uma realidade que envolve processos diversos, Marina Bay Frydberg (2014) propôs uma periodização do Carnaval de rua no Rio de Janeiro em quatro momentos distintos: a virada do século XX com o surgimento de blocos, ranchos e cordões que disputaram o lugar do Carnaval no contexto da implantação da ordem republicana; as décadas de 1950 e 1960 a partir a criação em 1956, no bairro de Catumbi, do bloco Bafo de Onça e da fundação, em 1961, do bloco Cacique de Ramos, além da hoje quinquentenária - Banda de Ipanema. A Banda teve o privilégio de mostrar, durante o período autoritário, a importância da reunião, da comunicação, do diálogo e da *desafinação*, num contexto que privilegiava a ordem, a disciplina e o monólogo. O terceiro momento - período inscrito no processo de redemocratização do país - corresponde ao que denominamos de retomada do Carnaval de rua (SAPIA; ESTEVÃO, 2012). O quarto momento está relacionado ao que Herschmann (2013) descreve como o boom dessa nova manifestação performática e musical na cidade.

No início do século XXI o Carnaval de rua cresceu, em termos do número de agremiações, (505 blocos foram registrados na RIOTUR no carnaval de 2016) e de público, (estima-se em 5.300.000 foliões)^{III}. A partir de 2012, o modelo carioca de festa foi ocupando espaços em outras capitais do sudeste do país. São Paulo e Belo Horizonte são exemplos desse crescimento e ajudam a visualizar uma cena carnavalesca múltipla e polifônica, da qual participam setores cada vez mais amplos da juventude. Mas, além disso, interessa chamar a atenção para o ponto de con-

fluência entre as questões que mobilizaram os atores da *retomada*, atores com vínculo estreito com formas de participação política que caracterizaram o período, e os processos de intervenção política que se deixam perceber na ação desenvolvida pelos blocos e coletivos musicais que eclodiram no início deste novo milênio. Os movimentos de junho e julho de 2013 (SAPIA; ESTEVÃO, 2014; FRYDBERG, 2014) mostraram um processo de carnavalização da participação política. A ideia de carnavalização em Bakhtin se refere ao inacabamento, ambivalência e ao *movimento de desestabilização*, à lógica das permutações, à subversão e ruptura em relação ao mundo oficial. Observamos hoje que a alegria, desestabilizadora, está presente nas pautas que questionam o modelo neoliberal de exclusão em curso e, localmente, na defesa da democracia e da constituição, ameaçada, segundo a leitura privilegiada por esses atores, pelo processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, interpretado por esses coletivos como golpe.

2 - Transições

É consenso que nas décadas de 1970 e 1980 o Carnaval de rua era uma opção pouco valorizada. A incorporação pelas camadas da classe média urbana de novas pautas e valores difundidos nos anos autoritários do milagre econômico, contribuíram para seu declínio. Nelson da Nóbrega Fernandez^{IV} sugere que a difusão crescente do automóvel, a oferta de novos espaços turísticos, a revalorização do espaço comunitário e uma lógica antiurbana e decididamente rural da contracultura abriram, no Rio de Janeiro, caminho para a procura e ocupação das regiões serranas e dos lagos, esvaziando a cidade, no período carnavalesco. Fernandez propõe considerar, como indicadores que completam o quadro de penúria e esvaziamento da festa de rua, a existência de uma associação entre Carnaval e alienação, além de considerar o papel desempenha-

do pela consolidação da Indústria Cultural vista como principal instituição mediadora entre o Estado autoritário e a sociedade.

Como veremos, houve um movimento de ressignificação do Carnaval que se deu no contexto de construção e ocupação do espaço público característicos dos processos de liberalização e democratização^V. A luta pela Anistia e o movimento das Diretas Já, nós falamos de processos de politização da sociedade que foram sendo construídos, como atesta a bibliografia sobre movimentos sociais urbanos, por novas formas de participação orientadas por uma multiplicidade de projetos e de memórias que, naquele contexto, se apresentavam como possíveis. Foi um processo de invenção de novos direitos, de atualização da cidadania entendida, basicamente, como o direito a ter direitos.

Hoje, no quadro do mal-estar contemporâneo que, para Olgária Matos (1988), se expressa num sentimento de monotonia ou “tédio crônico” que conduz a um desinvestimento em valores, os coletivos que pela arte investem na alegria e se mobilizam em defesa de direitos ameaçados por um movimento conservador global profundamente agressivo (SAPIA; ESTEVÃO, 2014), produzem, entendo, uma certa oxigenação da política na contemporaneidade.

As celebrações e as festas ocuparam e ocupam um lugar importante na cidade e traduziram e traduzem a vontade compartilhada de recuperação do espaço público interdito ontem e de construção e ocupação de novos espaços hoje. Essa foi a lógica dos processos de transição política que ocorreram em diversas realidades^{VI}.

As festas são movimentos coletivos com capacidade de abrir frestas pelas quais se constroem outras narrativas que promovem memórias sobre a cidade e sobre os laços que os cidadãos estabelecem com seus territórios ou com seus bairros.

Para Mikhail Bakhtin a festa é base e fundamento essencial da civilização humana “é a festa que, libertando de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico” (1987, p. 240-241). Utopia no sentido de sonho, de projeto, de esperança que, orientada por valores como o direito à diferença e o direito à cidade, entendido por Lefebvre (2008) como uma forma superior dos direitos, estrutura formas de ação social peculiares.

Esta relação entre política e carnaval pode ser vista em outras experiências, ela nos fala da invenção de um espaço temporal compartilhado, afetivo, criativo, de reconhecimento do eu e do outro, como observa Coco Romero em *A História de un viaje colectivo*, subtítulo do livro *La Murga Porteña*. Trata-se de uma investigação sobre as formas de viver o Carnaval nas ruas da cidade de Buenos Aires. (ROMERO, 2013, p. 22). Romero resgata a dimensão crítica, constitutiva da política e nos conta que essa modalidade de expressão carnavalesca - com longa tradição na Andaluzia, particularmente na cidade de Cádiz - chega na cidade pela mão da imigração espanhola que desembarca na capital portenha no fim do século XIX. O autor situa a *Viagem coletiva* como uma forma de resistência e mostra como, apesar das tentativas de conter, segregar, proibir esta modalidade cujo cenário privilegiado é a rua, a praça pública, com o retorno da democracia na década de 1980, voltou a fazer parte da realidade cultural da cidade. Neste caso, há uma fusão entre arte e política resultado de uma maior politização dos grupos que agregaram “uma carga simbólica a la fiesta y un mayor acercamiento de la murga al compromiso social” (2013, p. 29). Esta modalidade de ocupação do espaço público mantém uma relação de continuidade com suas origens carnavalescas, no sentido de produzir uma crítica à ordem estabelecida que resulta de uma modalidade discursiva que pode ser compreendida como de crônicas da cidade.

No Rio de Janeiro, além do *Bafo da Onça e do Cacique de Ramos* – chamado por Beth Carvalho da Sierra Maestra do Samba - e do *Clube do Samba*, organizado por João Nogueira e considerado desde então “um dos mais belos quilombos de resistência cultural da nossa história” (PIMENTEL, 2002, p. 52), a juventude dos setenta transitava por outros lugares. *Olinda, no Recife*, foi e continua sendo uma forte referência. Búzios e Arraial do Cabo, na Região dos Lagos, contribuíram com o modelo carnavalesco que sensibilizaria a rapaziada. Em Búzios nasceu o *Bloco Carnavalesco Lítero Musical Euterpe Charme da Simpatia*. Arraial do Cabo mostrou, também, o caminho de bloco com samba autoral a partir da experiência do Bloco *Se não quiser me dar, me empresta meu amor*, frequentado por foliões que criariam, em 1985, o Bloco *Simpatia é quase amor*^{vii}. De alguma maneira, a lógica performática que hoje se faz presente nas novas modalidades de participação carnavalesca estava presente no *Charme da Simpatia*, bloco não territorializado, que desfilou, em 1975, em Ipanema, Botafogo e Vista Alegre, num tempo em que colocar um bloco na rua era quase uma revolução - conforme conta o poeta e compositor Chacal em *Uma história à margem*. O bloco foi tomando forma nas peladas do Clube Caxinguelê, que era:

uma espécie de Embaixada da Suíça. Ali a gente podia se reunir sem levantar suspeita de formação de quadrilha. Afinal, era uma simples pelada. E muitos dos livros, almanaques, sambas, calendários, shows e artimanhas da Nuvem Cigana e do bloco carnavalesco Charme da Simpatia foram urdidados ali, antes, durante e depois daqueles embates titânicos (...) Eles vinham do movimento estudantil e das batucadas em Búzios, onde já ensaiavam o Bloco Carnavalesco Lítero Musical Euterpe Charme da Simpatia. Eles queriam ter algum tipo de ação que não fosse a luta

armada ou mesmo a tradicional política dos grupos de esquerda. Juntou-se a febre com a vontade de ferver.

O Charme permitiu sentir o “enorme prazer de estar junto, de poder falar, de ocupar a rua”^{viii}, e fez a ponte entre o segundo e o terceiro momento do Carnaval de rua. Na realidade, integrantes do *Charme* e do movimento de poesia marginal Nuvem Cigana, participaram da criação e da ala dos compositores do Bloco *Suvaco de Cristo*, criado em 1986, e do *Bloco das Carmelitas*, fundado em 1990. Desfilaram também no emblemático Cacique de Ramos, como relata Chacal^{ix}:

Participei de uma saída no Cacique. Meio-dia. Avenida Antônio Carlos. Um calor colossal. As mulheres à frente do bloco. A bateria no meio e os homens atrás. No meio do desfile, em frente às autoridades, os caciques em círculo sentaram na Avenida. E um lenço com lança-perfume rolou na roda. Levantaram zuados e seguiram o desfile. Na saída do percurso, como de hábito, a polícia caiu de pau. Os índios recuaram, tiraram as hastes das alegorias de mão e arremessaram na polícia. Uma nuvem de lanças cobriu a Avenida Antônio Carlos. Como dizia um dos célebres dísticos da Nuvem Cigana, esse de Ronaldo Bastos: “enquanto houver bambu, tem flecha.

Estamos em um contexto político e social atravessado, como todas as transições, por momento de imensa euforia e de posterior desencanto. Entre nós, o quadro de euforia participativa entrou em declínio a partir de uma sequência de fatos que podem ser lidos na chave da derrota do campo popular. Ilustram as tensões do período a própria derrota das Diretas Já; o falecimento do candidato consensual, Tancredo Neves; a assunção da Presidência por José Sarney; os sucessivos fracassos dos planos econômicos implementados no

mandato deste último e a espiral inflacionária. Tensões que contribuíram para o esmorecimento do entusiasmo anterior como observa José Murilo de Carvalho (2001),

Havia ingenuidade no entusiasmo. Havia a crença de que a democratização das instituições traria rapidamente a felicidade nacional. Pensava-se que o fato de termos reconquistado o direito de eleger nossos prefeitos, governadores e presidente da República seria garantia de liberdade, de participação, de segurança, de desenvolvimento, de emprego, de justiça social.

Passada a euforia inicial, tomou forma um sentimento de descrença, desesperança que levou à retração do espaço público previamente ativado. Descrença, aumento da violência e a proliferação de barreiras, grades, cancelas e enclaves fortificados foram criando um novo modelo de segregação espacial e transformando a qualidade de vida pública em muitas cidades. Tudo foi convergindo para acentuar a lógica cultural contemporânea que enfatiza a prática social da presentificação, da satisfação pessoal e imediata e de um individualismo, que Jurandir Costa (1988) qualifica como perverso, produtor de práticas culturais de despolitização radical do mundo.

Interessa pontuar que na contra-mão desse contexto de franca desmobilização, surgem novos personagens na cidade que resolvem ocupar a rua como festa carnavalesca. Conforme lembra Bakhtin, as festas emanam dos ideais e são “uma forma primordial da civilização” (BAKHTIN, 1987). Para Albuquerque Jr. (2011, p. 17), são campo de lutas simbólicas entre diferentes “projetos, sonhos, utopias e delírios” que acionam o desejo de diversos atores de botar o bloco na rua, como diria o compositor Sérgio Sampaio e de desfrutar da liberdade, de preservar a alegria proporcionada pelo encontro, e de

recuperar, talvez, o imaginário que orientou as utopias das décadas anteriores.

No início da década de 1980 algumas instituições funcionaram como elos dessa identidade festiva, que viam na rua um espaço a ser ocupado. Há quem veja esse movimento como uma negação à inauguração do Sambódromo, que embora idealizado por duas figuras libertárias, o arquiteto Oscar Niemeyer e o antropólogo Darcy Ribeiro, foi considerado como um lugar que delimitava uma fronteira de exclusão dos setores populares. José Savio Leopoldi sugere que o crescimento do Carnaval de rua encontra-se associado à crescente formalização dos desfiles das escolas de samba que as teriam afastado do espírito carnavalesco próprio do universo festivo de Bakhtin. Essa crescente formalização teria levado a um deslocamento dos foliões que encontrariam nos blocos as qualidades “essenciais da humanidade destacados por Bakhtin, ou seja, a igualdade, a alegria, o despojamento, a improvisação, a criatividade, o uso desregrado da linguagem e do corpo, a ausência da formalidade e da hierarquia”. (LEOPOLDI, 2010, p. 43).

Podemos argumentar também que há uma associação entre Escolas de Samba e sociedade do espetáculo, conforme discutida por Guy Debord. O espetáculo, que para Debord (1997) é uma relação “entre pessoas mediatizada por imagens”, gera uma sociedade que anula a vida “em proveito da contemplação passiva de imagens” com indivíduos que, em vez de viverem em primeira pessoa, olham as ações dos outros (JAPPE, 1999). O espetáculo “dissocia, aparta e isola, enquanto o ‘ao vivo’ valoriza o contato, favorece a ligação, cria uma efervescência” (GALARD, 2004). No sentido inverso, e como forma de recusa do espetáculo, que separa palco e espectadores, Bakhtin entende que o Carnaval é para ser vivido e não para ser observado e a rua se constitui em espaço adequado à participação.

3 - Botequins

Se é verdade que, “enquanto houver bambu, tem flecha”, também deve sê-lo que enquanto houver botequim há bloco. Todos os relatos sobre o mito fundador reafirmam a importância do botequim no processo de criação dos coletivos carnavalescos. Trata-se de uma instituição peculiar da cultura carioca que tem diversas funcionalidades: ponto de encontro, espaço de sociabilidade, de prestação de pequenos serviços, - como indicam Vadico e Noel Rosa em *Conversa de botequim*. Carlos Sandroni, em *Feitiço Decente*, mostra com esse espaço nasce uma nova forma de fazer samba, o samba moderno, associado ao bairro carioca do Estácio de Sá, ao bloco Deixa Falar e aos novos instrumentos de percussão –surdo de marcação, cuíca e tamborim (SANDRONI, 2001; VILHENA; CASTRO, 2013). Para Sandroni, os blocos e botequins possuem características comuns: são públicos e mais abertos socialmente e contribuíram para aumentar a capacidade de circulação do samba na cidade.

Sabemos que instituições semelhantes foram lugares de afirmação e constituição da esfera pública burguesa nos séculos XVIII e XIX (HABERMAS, 1986). Os cafés e suas tertúlias são espaços de sociabilidade característicos da experiência urbana moderna, sede de identidades estéticas, literárias e políticas. Com a precisão e delicadeza que a caracteriza, Monica Pimenta Velloso abre o segundo capítulo do seu livro *Modernismo no Rio de Janeiro* com a seguinte epígrafe de Lima Barreto: “Por que havemos de viver longe uns dos outros, quando sabemos que a verdadeira força da nossa triste humanidade está na sociabilidade, na troca mútua de ideias?” e que melhor lugar para a promoção dessa sociabilidade que os cafés, locais de encontro do fenômeno social moderno da boemia como estilo de vida. Enquanto locais de encontro e de trabalho, “os cafés são o lugar do imaginá-

rio onde se presencia a evolução da moda e a criação de novos tipos humanos, como o pilier (o habitué), do qual Baudelaire e Verlaine se tornaram a expressão mais conhecida. (VELLOSO, 1996). Para esse espaço de fertilização de trocas políticas, culturais e musicais, confluíram alguns dos atores que entre 1984 e 1990, colocaram o bloco na rua.

Uma das instituições na qual se compartilhava a leitura de que o mundo das escolas de samba estava mais para o espetáculo do que a participação popular era um bar de nome peculiar: *Barbas*. A direção se encontrava nas mãos de alguns ex-presos políticos da última ditadura. O bar, instalado em Botafogo, bairro forte tradição carnavalesca (ZELAYA, 2015), se transformou nesse início dos anos de 1980 num espaço libertário. No *Barbas* promoviam-se debates, organizam-se lançamentos de livros e shows, que colocavam em contato novos e antigos sambistas. O local foi ponto de encontro de ex-exilados, ex-presos políticos, e de uma militância que tinha abraçado os novos movimentos sociais, particularmente as associações de moradores, que floresceram na passagem dos anos 1970 para 1980. Várias dessas lideranças, além de participar da criação dos blocos do terceiro momento, marcavam presença tanto nos desfiles, quanto nas atividades rituais dos blocos. Podemos argumentar que era um tempo romântico em que era possível sustentar os gastos dos desfiles através de ação entre amigos que compravam anualmente as camisetas, frequentavam festas, numa época em que a administração da agenda ainda era possível, como relata a atual presidente do bloco de Segunda “o mais interessante para quem brinca o carnaval de rua é que a gente acaba desfilando em todos os blocos... compro a camisa dos meus supostos rivais porque sei que é isso que financia a festa”^x.

As camisetas, criadas por artistas plásticos, desenhistas e cartunistas que in-

sistentemente colocam sua arte a serviço do coletivo, reforçam a identidade das agremiações e são símbolos de prestígio e de inclusão. Na classificação nativa trata-se de camisetas e não abadá. O abadá é uma classificação que remete ao carnaval baiano que se espalhou pelo país na década de noventa. A espetacularização e força midiática do Carnaval baiano contribuiu para sedimentar a ideia de que fora dos desfiles das escolas de samba não existia Carnaval no Rio de Janeiro. O imaginário do abadá é tão forte que é comum ouvir dos novos brincantes da festa carioca essa classificação.

Os foliões desse terceiro momento estabeleceram uma relação mais direta com universo do samba. O samba, como discute Ulloa (1998), entendido como acontecimento, como encontro, que convoca e reúne. Anoção de circuito, proposta por Magnani (1966), isto é, aquilo que “une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática” em espaços urbanos não contíguos e conhecidos basicamente pelos seus usuários, é útil para identificar os lugares onde se desenvolvem o que Felipe Trotta (2004) denomina de “experiências musicais sociais” que promovem “a circulação de música pela sociedade” e legitimam determinados repertórios. Os circuitos ligados ao universo do samba revelam ruas (Ouvidor e do Mercado); Clubes (Renascença); botequins (Bip-Bip e Candongueiro) só para citar alguns dos circuitos que podem ser vistos, também, como lugares de memória (POLLAK, 1992).

Na nossa leitura, a relação entre o circuito de samba e de choro discutido por que aconteceu no bairro carioca da Lapa e os blocos do terceiro momento e o Carnaval de rua é direta. Particularmente pelo papel que teve nesse processo a inauguração do bar Coisa da Antiga, mais conhecido como Lavradio 100, um velho antiquário transformado em espaço de circulação musical e de encontros, fora do

período carnavalesco, dos organizadores e foliões dos blocos da retomada. O produtor cultural Lefê Almeida foi idealizador do movimento que revitalizou o que ele denominava de MPC ou Música Popular Carioca. Fundador do Bloco do Barbas, compositor dos blocos de Segunda, Meu Bem Volto Já, Simpatia é Quase Amor, Suvaco do Cristo e folião entusiasmado, acionou, com muita competência, seu capital social nos empreendimentos que contribuíram com a revitalização musical do bairro – O arco da velha, o próprio Lavradio 100 e, posteriormente, o café Musical Carioca da Gema. Como descreve em *Lapa 2000 Memórias de um produtor musical*:

O carioca mostrou a força da sua cultura e o seu poder de resistência com a criação dos blocos carnavalescos, que reacenderam a chama do nosso carnaval de rua. Como veremos adiante, foi muito importante o apoio e a presença de seus dirigentes, compositores e integrantes, nos bares onde começou isto que chamo de ‘Movimento Musical da Lapa’.

Ao observar a extensa programação musical desses empreendimentos musicais é possível identificar, músicos e compositores dos blocos da retomada e daqueles que contribuiriam com o crescimento do Carnaval no início do século XXI transformando a cidade. Aparecem nas memórias da programação musical os nomes dos músicos que formaram, por exemplo, o *Cordão do Boitatá*, matriz de uma enorme quantidade de movimentos musicais que hoje cruzam a cidade de norte a sul.

4 - Mercado e conflitos

Em 2014, se comemorou 30 anos da inauguração do Sambódromo ou, como intitulou o caderno especial do Jornal O Globo, da Avenida de Sonhos: “Passarela para delírios, requebros e tradições.

Endereço de crenças, paixões, lágrimas, êxtase. Moldura da maior festa popular do Brasil^{xi}. Ficou claro, também, que floresceu na cidade uma pulsante e arrebatadora manifestação carnavalesca que ocupou as ruas transformando a espacialidade e a temporalidade do Carnaval. Os números do Carnaval de rua são eloquentes.

Na tentativa de compreender o fenômeno da rua, o poder público municipal, através da RIOTUR, iniciou em 2009 um processo de registro e mapeamento, orientado por uma leitura positivista que prometia ordem no Carnaval de Rua. Como o cenário não estava vaziocriou-seum diálogo bastante frutífero com as associações que tinham se organizado na virada do século XXI para pensar, exatamente, o crescimento da nova modalidade festiva (SAPIA; ESTEVÃO, 2012)

Segundo RIOTUR, em 2016 o Carnaval gerou na economia da cidade uma renda estimada em U\$S 782 milhões. Para o secretário de Turismo, Antonio Pedro Figueira de Mello, o Carnaval coloca em funcionamento uma operação de guerra da qual participam dez órgãos públicos municipais e estaduais que contribuem para que o Carnaval de rua comprove “seu sucesso e sua importância no fomento do turismo e da economia da cidade^{xii}”. A ênfase no turismo e na economia suscita críticas dos atores, que entendem que a preocupação com o quantitativo desvia a atenção da dimensão cultural da ocupação do espaço urbano com atividades simbólicas não revestidas de preocupação instrumental.

O crescimento não só se reflete na disputa pelo espaço do Carnaval como levou à formação de associações orientadas pela necessidade de enfrentar problemas comuns: elevados gastos dos desfiles decorrentes do aumento do número de foliões; necessidade de uma infraestrutura que comporte tal crescimento: carros de som com maior volume, baterias maiores,

segurança, contratação de agentes para o controle do trânsito das ruas por onde passam os cortejos, etc.

Há, nesse novo espaço em disputa, uma demarcação de fronteiras e elaboração de identidades sociais que confrontam visões essencialistas e não essencialistas^{xiii}. As primeiras ancoradas em uma identidade fixa ou permanente consideram que o carnaval do Rio deva ter, como referência, o universo do samba. As manifestações não essencialistas, têm crescido exponencialmente nos últimos anos e estão mais próximas da ideia da identidade como “celebração móvel”, isto é, de uma identidade “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2002).

O crescimento fez também com que outros atores do mercado descobrissem a festa de rua e sua potencialidade na divulgação de marcas. A jornalista Flavia de Oliveira divulgou em sua coluna Negócio & Cia. do Jornal O Globo dados que apontam para essa descoberta. Convidada a falar num painel sobre “Oportunidades e negócios e a lógica do patrocínio”, mostrou dados interessantes: as marcas Afghan, Cantão, DressTo, o Blue Man Group, Tim, Via Mia, Kenner, Limits, Armadillo, Joana João, Nestlé, Maria Filó, CDL-Rio, Antarctica, o Shopping Botafogo, o Norte Shopping, Ambev e até a tradicional loja de aviamentos Caçula “vem alterando o mix de produtos da seção carnaval, desde 2010, em razão do crescimento do carnaval de rua^{xiv}”.

Paulo Miguez, em sua dissertação de mestrado Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócio, chamou a atenção para essa relação entre festa e mercado. Argumenta que a compreensão do Carnaval “como um fenômeno que se realiza em rede, supera a tentação, no

mínimo saudosista, de imaginar a festa realizando-se independente do negócio, como se possível fosse negar o caráter de mercadoria que os espaços, todos eles, adquirem no capitalismo” (MIGUEZ, 1996, p.10). Miguez sugere, ainda, que a festa “vive o conflito entre ser festa ou espetáculo, entre render-se ao prazer ou assumir-se como negócio”, alimentando-se, precisamente, desses conflitos, portanto, é necessário mapeá-los, pensá-los.

O jornal O Globo mudou, também, sua linha editorial em relação à festa das ruas. Abandonou a pauta sobre a “desordem” e instituiu concurso e premiação para o melhor bloco da cidade. Essa mudança pode-se ser vista no artigo de Gilberto Scofield Jr., editor de cidade do jornal o Globo^{XV}:

Os cariocas claramente resgataram a autoestima perdida em anos de insegurança e, pelo que pude perceber, voltaram às ruas. Eu digo rua como espaço público, tanto que durante o Carnaval, decidimos aqui no jornal aumentar o espaço de cobertura dos desfiles dos blocos de rua porque aquela manifestação, repleta de gente alegre e fantasiada, me pareceu muito mais espontânea do que a Hollywood que desde sempre acontece no Sambódromo — um espaço privado e caro, diga-se de passagem.

Observa-se no artigo a marcação de fronteiras entre duas formas de festejar. A que enfatiza o espetáculo com sua clássica separação entre atores e espectadores e a dimensão bakhtiniana que ignora essa distinção, pois “os espectadores não assistem ao Carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o Carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo” (BAKHTIN, 1987). Da mesma forma Peter Burke (2010) discutindo a cultura popular na Idade Moderna salienta que o “local do carnaval era ao ar livre” e que pode ser

visto como “uma peça imensa, em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes” sem distinção marcante entre atores e espectadores.

No cenário contemporâneo, caracterizado por uma tendência de privatização e comercialização da atividade cultural orientada pelo urbanismo de embelezamento, as estratégias voltadas para a produção de imagens que possam exercer atração “dos fluxos globais do capital” (RIBEIRO, 2002) se fazem presente no Carnaval de rua, espaço considerado adequado para a consolidação de marcas no mercado (SAPIA e ESTEVÃO, 2013).

No Rio de Janeiro, alógica agressiva do marketing da empresa vencedora do concurso que licitou a decoração da cidade tem sido alvo de diversas críticas. A superexposição da marca transformou a cidade, nos últimos carnavais, em um outdoor gigante. A mercadificação das formas culturais, acentuadas no modelo de acumulação do mundo pós fordista, transformou muitas agremiações em suporte da marca hegemônica de cerveja. Em tempos de acumulação flexível o investimento na construção da imagem através de diversas estratégias de patrocínio pode resultar num sucesso claramente lucrativo o que torna esse investimento “tão importante quanto o investimento em novas fábricas e maquinário”, desta maneira, diz Harvey, o “patrocínio corporativo das Artes [...] é o lado prestigioso de uma escala de atividade que inclui tudo [...] desde que se mantenha constantemente o nome da empresa diante do público” (HARVEY, 1992, p. 152 e 260)

5 - A Construção de Afetos

Diz Adam Potkay em seu livro *A História da Alegria*, que a alegria é “o deleite da mente em razão de algo que ocorre ou parece certo que ocorrerá em breve”. Uma

rápida olhada nos jornais cariocas, nas redes sociais, nas conversas nas praias e nos botequins, é suficiente para perceber a presença de uma alegria compartilhada associada à proximidade do Carnaval.

A pesquisa realizada por Herschmann sobre o quarto momento do Carnaval carioca, mostra o desenvolvimento de um movimento musical de rua, no qual participam músicos tanto amadores quanto profissionais, que através da sua arte ressignificam a cidade permitindo a construção de “territórios criativos capazes de alavancar em alguma medida o Desenvolvimento Local Sustentável desta urbe” (HERSCHMANN, 2013).

Teresa Guilhon e Ricardo Costa, pensando nas redes de afeto e pertencimento criadas em torno dos blocos, se perguntam: Quanto de transformação pode produzir uma experiência artística? Para eles a gênese dos blocos, desse período histórico, pode ser explicada por “vetores de caráter geracional (a angústia da globalização, a euforia da redemocratização e a urgência da pacificação) reverberaram e confluíram de algum modo” para o seu surgimento. Além das referências geracionais o bloco vai construir sua identidade enfatizando em seus enredos

O patrimônio local (o negro, o samba, o trabalho, a arte popular e a história e evolução urbana [...]) Essas linhas apontavam para a arte e a cultura e foram aos poucos se entrelaçando e cerzindo um acervo poético, fazendo uma costura de várias redes. Que, gradualmente, transformaram-se num tecido com o qual se fez uma fantasia que perdura, se espalha e transforma a realidade à sua volta^{XVI}

A juventude ao descobrir os blocos, seus circuitos e trajetos, parece ter descoberto, que a melhor maneira de conhecer uma cidade é perder-se nela (BENJAMIN,

2000, p. 71) e se perderá uma boa forma de encontrar os acessos a uma cidade que está pronta para ser descoberta. Essa descoberta permite desfazer a imagem e o imaginário que contaminou as leituras sobre a cidade no período anterior, articuladas à ideia hegemônica de uma cidade cindida em dois universos incomunicáveis, o do mundo do asfalto e do mundo da favela, local de moradia das “classes perigosas” e, por extensão, local onde a institucionalidade democrática não vigora.

A “cidade partida” funcionou mais como construção ideológica que ajuda a entender a proliferação de enclaves fortificados, isto é, de modelos de segregação espacial nas grandes urbes, restringindo os acessos à cidade e acentuando os mecanismos de exclusão global. Beatriz Jaguaribe (2007) trabalha a ideia de “porosidade” para contrapor às leituras que enfatizam a cidade cindida; a ideia de porosidade nos permite atentar para os processos de fertilização e trocas culturais que os novos formatos carnavalescos viabilizam.

Jailson de Souza e Silva também desconstrói essa ideia preferindo falar de “Estado partido” uma vez que, “dominado pelo interesse em servir apenas a grupos sociais específicos, não cumpre a seu pretenso ‘papel universal’”. Essa cisão dificulta a formação da “Pedagogia da Convivência” que sustenta as práticas sociais e culturais urbanas do que ele denomina de “novo carioca”. (SILVA, 2012, p. 21).

Neste sentido entendemos que os diversos coletivos artísticos que se organizam e mobilizam, antes, durante e depois do Carnaval enfatizam a ideia de integração, da inclusão e do direito a cidade, contribuindo com a tessitura de um imaginário que trabalha a partir da perspectiva da cidade compartilhada ou da *Cidade Cerzida*, para utilizar a noção Adair Rocha (2012). Entendemos que, pelo caminho do encontro e da arte, são tecidas na cidade

novas formas de sociabilidade que ajudam a superar a lógica da cisão.

Considerações finais

O movimento de blocos produziu novas imagens e imaginários que dão novo sentido à cidade. Os blocos da *retomada carnavalesca* tiveram papel importante nas transformações produzidas em algumas áreas da cidade incorporadas a um circuito do samba e do carnaval. A Lapa e o histórico território denominado de pequena África são dois exemplos. É necessário investigar, ainda, quantos outros circuitos foram inventados por essa enorme quantidade de manifestações carnavalescas que ressignificam a cidade.

Se os acontecimentos, personagens e lugares são vetores de produção de memória, individual e coletiva, suas “sedes”, isto é, os diversos botequins espalhados pela cidade, e seus trajetos, reproduzidos durante os cortejos carnavalescos, podem ser considerados como lugares de apoio à memória transformando-se, por conseguinte, em lugares de comemoração. O caráter aglutinador da festa projeta-se além do tempo e do espaço do carnaval, através de redes de sociabilidade que colocam em circulação, na esfera pública, novas formas de imaginação, de criatividade social, de manifestações artísticas que, por seu lado, estimulam novos olhares e narrativas assim como desafios aos formuladores de políticas públicas e aos atores da sociedade civil que trabalham na realização da festa.

As manifestações que se disseminaram na cidade e no país, a partir de junho de 2013, podem ser lidas, também, como experiência carnavalesca produzida por diversos coletivos de cultura, mídia ativistas, movimentos sociais e militantes independentes que utilizam as novas tecnologias de comunicação como plataformas de

participação política. (SAPIA; ESTEVÃO, 2014; FRYDBERG, 2014). Recentemente, em Abril e Maio de 2016, coletivos do Carnaval de rua, utilizando ferramentas como o Twitter e Facebook, marcaram posição em defesa da democracia através de manifestos públicos e de ocupação, pela arte e pela alegria, da rua. O coletivo *Carnaval pela Democracia*, criado nas redes sociais, organizou dois eventos na Cinelândia, palco histórico das lutas pela democracia, e publicou no Facebook um manifesto assinado, inicialmente, por 47 blocos. O manifesto *Militantes e foliões do carnaval de rua: Não, golpe de novo, Não!* propõe:

O Carnaval de rua tem mostrado sua potência transformadora no Rio de Janeiro e em diversas outras cidades do país. A festa carnavalesca e o Carnaval de rua, particularmente, nos convoca anualmente com suas pautas democráticas, agregadoras e transformadoras [...] pela sua capacidade de produzir afetos e convida a cada um de nós, militantes da alegria, a lutar por uma cidade e um país inclusivo e não excludente. [...] Neste momento histórico de reflexão e luta, momento de fala e não de silêncio, os militantes e foliões do carnaval de rua, seus músicos e compositores estão dispostos a mostrar sua vontade de ocupar a cidade com a ação que os constitui: arte, irreverência, crítica e alegria.

Os coletivos *#Ocupa Carnaval*, *#Povo sem medo* e o bloco *Nada Deve Parecer Impossível de Mudar* e o *Cordão do Boi Tolo* que tem um histórico de promoção de cortejos lúdico-políticos, aderiram à convocatória. Outros, ainda, definiram posição em favor da democracia em manifestos divulgados em suas páginas Facebook: a *Sebastiana* (Associação Independente dos Blocos de Carnaval de Rua da Zona Sul, Santa Teresa e Centro da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro) fundada em 2000 pelos blocos da

retomada e *Tambores de Olokun*, criado em 2012 e inspirado no maracatu de baque virado do Recife. Blocos de Olinda, da cidade de São Paulo e Brasília, também se mobilizaram em defesa da democracia, dos direitos ameaçados e do que é lido como golpe.

De alguma forma os processos de carnavalização da política se vinculam à perspectiva aberta por Bakhtin, uma vez que as formas e símbolos da “linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 1987) ou ainda, com Oswald de Andrade que propõe a redescoberta do Brasil “pela invenção e surpresa” dois elementos presentes nas manifestações carnavalescas que são também manifestações de vida e esperança.

Bibliografia

ALBURQUERQUE JR., Durval Muniz. Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar. *Patrimônio e Memória*. UNESP-FCLAs-CEDAP, v.7, n.1, p. 134-150, jun.2011

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil. O longo caminho*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

COSTA, Jurandir Freire. A ética democrática e seus inimigos: o lado privado da violência pública. In: NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do (org.) *Brasília: capital do debate – o século XXI*. Rio de Janeiro/Brasília: Ética, 1997. p. 67-86.

CRUELLES, Adrià Pujol. Ciudad, fiesta y poder en el mundo contemporáneo. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. San Cristóbal de las Casas, México, V.002, p. 36-49, Diciembre, 2006.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. – Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1977.

FERNANDEZ, Nelson da Nóbrega. *Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2011.

FERREIRA, Felipe. *Inventando Carnavais: O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FORTUNA, Carlos; SILVA, Augusto Santos. A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. In: SANTOS, Boaventura de Souza. (org.). *A Globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002.

FRYDBERG, Marina Bay. *Ó Abre Alas: Cultura e Economia através da Festa dos Blocos de Carnaval de Rua na Cidade do Rio de Janeiro*. Trabalho apresentado no 38º Encontro Anual da Anpocs GT02 – Arte e Cultura nas Sociedades Contemporâneas, 2014.

GUILHON, Teresa; COSTA, Ricardo. *Redes de afeto e pertencimento no carnaval de rua da região portuária carioca*. Disponível em <http://www.livro.debaixoparacima.com.br/redes-de-afeto-e-pertencimento-no-carnaval-de-rua-da-regiao-portuaria-carioca/>

HARTEN JR., Wouter Pieter. Carnaval.com: agonia ou êxtase da razão pura? In *INSIGHT Inteligência*. Nº 12 janeiro/fevereiro/março 2001.

HARVEY, David. *A condição Pós Moderna*. São Paulo: Editorial Loyola. 1992.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro

no início do século 21. *Intercom – RBCC 268*. São Paulo, v.36, n.2, p. 267-289, jul./dez. 2013.

LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Moraes Ltda., 1996.

LEOPOLDI, José Sávio. Escolas de samba, blocos e o renascimento da carnavalização. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 27-44, nov. 2010.

MAGNANI, José Guilherme. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, J. G.; TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo; Fapesp, 1996.

MATOS, Olgária. O mal-estar na contemporaneidade: performance e tempo. *Revista do Serviço Público*. Brasília 59 (4) p. 455/468. Out/Dez.2008.

MONTERO, Luis García. *Luna en el sur*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 1972.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do Século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

PEREZ, Léa Freitas. *Festa, religião e cidade: corpo e alma do Brasil*. Porto Alegre: Medianiz, 2011.

PIMENTEL, João. *Blocos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, p.200-212.1992.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. A Ordem Carnavalesca. *Tempo Social*; Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 6 (1-2): 27-45. 1994.

ROCHA, Adair. *Cidade Cerzida: a costura da cidadania no morro Santa Marta*. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio-Pallas, 2012.

ROMERO, Coco. *La Murga Porteña: Historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires: Ediciones Circus, 2013.

SAPIA, Jorge E. *O Carnaval para além da avenida: foliões e as muitas multidões que ocupam as ruas*

do mundo pós-fordista. Trabalho apresentado na IX Semana de História Política: Política, conflitos e identidades na modernidade. UERJ, 2014.

SAPIA, Jorge E.; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. *As redes sociais do samba e do carnaval de rua carioca*. Trabalho apresentado no Segundo Congresso Nacional do Samba. UNIRIO. Rio de Janeiro. 1 e 2 de Dezembro, 2012.

SAPIA, Jorge E.; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. Considerações a respeito da retomadacarnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 201-220, mai. 2012.

SAPIA, Jorge E.; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. Festas carnavalescas costurando e redesenhando a cidade. In: FACCIN, M.; NOGUEIRA, A.; VAZ, E. (orgs.). *Narrativas da Cidade: perspectivas multidisciplinares sobre a urbe contemporânea*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2013.

SAPIA, Jorge E.; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. Narradores e narrativas do carnaval de rua carioca. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, V.11 N.2. Novembro, 2014.

SILVA, Jailson de Souza e. Por uma Pedagogia da Convivência na Cidade. In: SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcos (orgs.). *O Novo Carioca*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

SIMMEL, George. O problema da Sociologia. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *George Simmel: Sociologia*. São Paulo, Ática, 1983.

TOURAINE, Alan. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

ULLOA, Alejandro. *Pagode: A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Rio de Janeiro: MultiMais Editorial, 1998.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. 1996.

VILHENA, Bernardo; CASTRO, Mauricio Barros de. *Estácio: Vidas e Obras*. Rio de Janeiro: Retina 78, 2013.

ZELAYA, Ivy. *Valeu, Passista! Samba de Botafogo – registro e memória*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2015.

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

I Jorge Edgardo Sapia. Mestre em Sociologia pelo IUPERJ. Professor do Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação Centro Universitário IBMR. Brasil. Contatos: jorgesapia@gmail.com ; jorge.sapia@ibmr.br

* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no I Seminário Carnaval em Andamento realizado pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da UERJ e do Centro de Referência do Carnaval (CRC) 1 e 12 de novembro de 2015.

II Cf. <http://cbn.globoradio.globo.com/grandescober-turas/carnaval-2013/2013/02/06/CORDAO-DA-BOLA-PRETA-QUER-ASSUMIR-O-POSTO-DE-MAIOR-BLOCO-DE-CARNAVAL-DO-MUNDO.htm> consultado em 10/09/2013.

III Cf. <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/01/riotur-divulga-cancelamento-de-23-blocos-do-carnaval-de-rua-do-rio.html> (acessado em 25/06/2016)

IV FERNANDEZ, Nelson da Nóbrega. Comunicação apresentada na mesa Nosso Bloco Está na Rua, no segundo Seminário Desenrolando a Serpentina organizado pela Sebastiana, no IAB, Rio de Janeiro, 2009.

V Sobre os diversos processos de transição de regimes autoritários ver O'DONNELL, G.; SCHMITTER, F. (org.) *Transições do Regime Autoritário: Primeiras conclusões*. São Paulo: Ed. Vértice, 1988

VI Para o caso de Portugal, ver o artigo de Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva, "A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural". Em SANTOS, Boaventura de Souza (org.). *A Globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez, 2011. Para o caso espanhol, ver Adriá Pujols Cruells. "Ciudad, Fiesta y Poder en el Mundo Contemporáneo", México. 2006.

VII Entrevista com Luiz Paulo Velozo Lucas, Gustavo Mello e Ary Miranda, fundadores do Bloco Simpatia é quase amor. Realizada em Julho de 2011.

VIII Entrevista com Claudio Lobato, fundador do bloco e produtor, junto com Paola Vieira do filme *As Incríveis Artimanhas da Nuvem Cigana*. Apresentado na 1ª edição carioca do Festival Internacional de Documentários. Abril de 2016.

IX Cf. http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/upload/project_reading/0_Trecho_Online_Uma_historia_a_margem.pdf

X Cf. "A animação volta às ruas", Jornal O Globo 27/01/1995. Do mesmo teor é a matéria intitulada "Blocos revitalizam o carnaval de rua", caderno Zona Sul 01/02/1996 ou ainda a matéria de Lucila de Beaurepaire afirmando "que nos últimos anos dobrou o número de blocos". Jornal O globo 09/02/1997.

XI Cf. Jornal O Globo. Caderno especial 23 de fevereiro de 2014.

XII Cf. <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-02-23/carnaval-de-rua-cai-no-gosto-de-turistas-diz-pesquisa-da-riotur.html> e <http://www.rotadosamba.com/riotur-balanco-carnaval-carioca-2015> Acessados em 21/09/2015. Ver também <https://confirmmais.com.br/carnaval-rio-de-janeiro-rj-blocos-rua-programacao-desfile/> Acessado em 25/06/2016

XIII Sobre os primeiros indicamos o artigo do produtor cultural Lefê Almeida. "O poder de resistência dos cariocas" publicado na editoria de Opinião do jornal o Globo em 25 de fevereiro de 2007 e o artigo "Muito bloco, pouco samba", do Músico Henrique Cazes publicado na editoria de Opinião do Jornal O Globo em 24 de fevereiro de 2012. As posições não essencialistas podem ser encontradas no Manifesto do Carnaval Nômade Cf. <http://carnavalnomade.blogspot.com.br/2010/12/manifesto-do-carnaval-nomade.html>

XIV Dados apresentados por Flavia de Oliveira no IV Seminário Desenrolando a Serpentina. 12 de outubro de 2013

XV Cf. <http://oglobo.globo.com/rio/o-rio-de-espacos-publicos-8979920#ixzz2etlTR9gO>. consultado em 25/09/2013

XVI Os autores são fundadores do bloco carnavalesco Escravos da Mauá.

Cf. <http://www.livro.debaixoparacima.com.br/redes-de-afeto-e-pertencimento-no-carnaval-de-rua-da-regiao-portuaria-carioca/>

O Carnaval do Mindelo, Cabo Verde: reflexões sobre a festa e a cidade

El Carnaval de Mindelo, Cabo Verde: reflexiones sobre la fiesta y la ciudad

The Carnival of Mindelo, Cape Verde: reflections on the festival and the city

Juliana Braz Diasⁱ

Palavras chave:

Carnaval

Cidade

Escalas

Mindelo

Cabo Verde

Resumo:

Este artigo traz algumas reflexões sobre a relação entre o carnaval e a Cidade do Mindelo, na Ilha de São Vicente (Cabo Verde). Tal relação desenrola-se em um processo de influências mútuas, onde um age na constituição do outro, de modo dinâmico. Desenvolvo, especialmente, três pontos. Primeiro, numa perspectiva histórica, demonstro como o carnaval deve ser compreendido na sua vinculação à singularidade da formação social na Ilha de São Vicente. Em segundo lugar, trato das formas como o carnaval tem desafiado os limites internos à cidade, marcada pela coincidência de fronteiras entre bairros e estratos sociais. Por fim, abordo a questão da escala, apresentando o dilema vivido pelos habitantes de São Vicente, entre a pequenez da Ilha e o crescimento da sua festa maior, o carnaval.

Resumen:

En este artículo se reflexiona sobre la relación entre el carnaval y la Ciudad de Mindelo, en la Isla de San Vicente (Cabo Verde). Esta relación se desarrolla en un proceso de influencias mutuas, donde uno actúa en la constitución del otro, dinámicamente. Discuto, en especial, tres puntos. En primer lugar, en un enfoque histórico, trato de mostrar cómo el carnaval debe entenderse en su relación con la singularidad de la formación social en la Isla de San Vicente. En segundo lugar, presento las formas en que el carnaval ha desafiado los límites internos a la ciudad, marcada por la coincidencia de los límites entre los barrios y estratos sociales. Por último, se aborda el tema de la escala, mostrando el dilema del pueblo de San Vicente, entre la pequeñez de la Isla y el crecimiento de su fiesta más grande, el carnaval.

Palabras clave:

Carnaval
Ciudad
Escalas
Mindelo
Cabo Verde

Keywords:

Carnival
City
Scales
Mindelo
Cape Verde

Abstract:

This article is a discussion on the relationship between the carnival and the City of Mindelo, in São Vicente Island (Cape Verde). This relationship unfolds in a process of mutual influences where one acts in the constitution of another, dynamically. The discussion aims at three points, in particular. First, with a historical perspective, I demonstrate how carnival should be understood in its relation to the uniqueness of the social formation of São Vicente Island. Second, I present how carnival has challenged the internal limits of the city, usually marked by the coincidence of boundaries between neighborhoods and social strata. Finally, I address the issue of scale, focusing on the dilemma experienced by the people of São Vicente, caught between the smallness of the Island and the growth of its biggest party, the carnival.

O Carnaval do Mindelo, Cabo Verde: reflexões sobre a festa e a cidade

Introdução

Naquele 11 de fevereiro de 2015, uma quarta-feira que antecedia ao carnaval, estava em festa o Aeroporto Internacional Cesária Évora, na Ilha de São Vicente, em Cabo Verde. Era chegada de voo vindo de Amsterdã, trazendo gente ansiosa para se juntar aos festejos pelas ruas da Cidade do Mindelo. Muitos eram turistas, avisados de que aqueles seriam dias ideais para experimentar a musicalidade e a animação que fazem conhecida a pequena ilha atlântica. Outros tantos eram cabo-verdianos emigrados, filhos da terra que um dia deixaram o país natal em busca de uma vida melhor, mas que não deixam escapar a oportunidade de voltar, ainda que só por uns dias, e reviver o aconchego e a alegria de São Vicente.

A recepção dos recém-chegados foi à altura de suas expectativas. Logo à frente do aeroporto, deparavam-se com uma cena impactante: passistas, rainhas e uma porta-bandeira, em trajes coloridos, dançavam sob sol escaldante ao som produzido pelos integrantes da bateria. Poderiam ser confundidos com uma escola de samba brasileira, não fosse pela paisagem ao redor. As características rochas nuas da Ilha, castigadas pelo clima árido, serviam como moldura para uma estátua de Cesária Évora, a mais renomada filha da terra, que parecia olhar serena para a passista em movimento.

O carnaval de São Vicente tem sido pensado, por especialistas e gente comum, através desse prisma comparativo. O Brasil é sempre uma referência im-

portante a balizar as reflexões sobre os festejos que animam as ruas da pequena ilha. Mas se o olhar para o outro lado do Atlântico não pode ser evitado, tampouco deve ofuscar o que Cabo Verde tem de próprio. Neste artigo, direciono a atenção para o carnaval de São Vicente em sua relação com a cidade, a ocupação dos espaços urbanos e a questão da escala. Busco revisitar um tema abordado por vários outros autores que se dedicaram ao estudo dos festejos de carnaval, sobretudo no Rio de Janeiro, atenta agora às singularidades da experiência carnavalesca pelas ruas do Mindelo.

Venho desenvolvendo pesquisas de caráter etnográfico sobre a cultura popular em Cabo Verde há mais de 15 anos. Minha atenção tem se voltado em especial para o gênero musical conhecido como “morna”, um dos principais símbolos da identidade nacional cabo-verdiana (DIAS, 2004; 2008; 2010; 2011a; 2011b; 2012a; 2012b; 2012c; 2014). A importância da música em Cabo Verde é revelada nas formas de sociabilidade locais e na maneira como os cabo-verdianos se pensam enquanto uma totalidade original. Sua relevância extrapola ainda a dimensão simbólica e ganha peso em projetos voltados para o desenvolvimento do país, no âmbito das “economias criativas” (FURTADO, 2014).

Apenas mais recentemente (nos últimos dois anos), comecei a incluir, entre as formas de cultura popular por mim analisadas, o carnaval.¹¹ Seu impacto é igualmente notável nos processos de construção de identidade e nos projetos que buscam inserir a cultura popular no universo do turismo, a fim de torná-la cada vez mais atrativa ao visitante e economicamente rentável para a população local. Diferente da morna, que mobiliza os cabo-verdianos em nível nacional, o carnaval está relacionado mais diretamente à Ilha de São

Vicente, uma das dez ilhas que compõem o arquipélago. Já existem atualmente alguns trabalhos voltados para a análise desse festejo, a exemplo da obra de Moacyr Rodrigues (2011), alguns artigos (SANSONE, 2012; VIEIRA FILHO, 2015) e outras investigações em andamento.ⁱⁱⁱ Considero, contudo, que o carnaval de São Vicente é ainda um fenômeno pouco explorado em termos antropológicos, podendo render discussões interessantes – tanto em sua singularidade, quanto nos aspectos que o conectam a festejos semelhantes no Brasil e em outras partes do mundo.

O que desenvolvo neste artigo são algumas reflexões iniciais sobre a relação do carnaval com a cidade, no contexto cabo-verdiano. Como afirmam Cavalcanti e Gonçalves (2009, p. 10), “[f]esta pública e urbana por excelência, o carnaval conclama os cidadãos a reivindicarem territórios para a folia – rua, avenida, passarela, pista, quadra, terreiro, praça, salão, palco, terraço, onde quer que se possa acender sua faísca”. Essa relação entre a festa e a cidade desenrola-se em um processo de influências mútuas, onde uma age na constituição da outra, de modo dinâmico. Neste trabalho, aponto para três desdobramentos da relação entre o carnaval e a Cidade do Mindelo. Primeiro, num plano histórico, demonstro como o carnaval deve ser compreendido na sua vinculação à singularidade da formação social na Ilha de São Vicente. Em segundo lugar, trato brevemente das formas como o carnaval tem desafiado os limites internos à cidade, que, no tempo comum, está marcada pela coincidência de fronteiras entre bairros e estratos sociais. Por fim, abordo a questão da escala, apresentando o dilema vivido pelos mindelenses, entre a pequenez da Ilha e o crescimento da sua festa maior, o carnaval.

A cidade, o porto e o florescer da cultura popular

São Vicente foi, das ilhas de Cabo Verde, a última a ser habitada. Se a carência de água impedia o uso daquelas terras vulcânicas para a agricultura e a criação de gado, frustrando os que ali tentavam viver, a existência de uma baía perfeita, quase desenhada à mão, trouxe à ilha sua possibilidade de desenvolvimento. Ao redor da baía, transformada em porto, nasceu o povoado que viria a constituir a Cidade do Mindelo, único aglomerado urbano da Ilha de São Vicente, onde se concentra a maior parte da população da Ilha, que alcançamos de 80 mil habitantes, segundo dados do censo de 2010 (Instituto Nacional de Estatísticas de Cabo Verde, 2016).

Foi em meados do século XIX, em um período de intensos fluxos comerciais e migratórios no espaço atlântico, que a Ilha recebeu atenção especial. Navios a vapor cruzavam o oceano e necessitavam realizar escalas para reabastecimento de combustível. Nesse quadro, a localização de Cabo Verde como último ponto de parada possível na travessia atlântica revelou-se ideal para a criação de estações carvoeiras – e a baía segura, de águas profundas, que recorta o litoral de São Vicente foi então preparada para a construção do Porto Grande:

Junto ao porto, rapidamente cresceu a cidade. As estações carvoeiras empregavam grande quantidade de pessoas no trabalho de descarga, armazenamento e recarregamento do carvão. Mas o porto demandava mais. Demandava pessoal para trabalhar na venda de água e alimentos (também essenciais no reabastecimento dos navios), além de certa infraestrutura para receber os passageiros em trânsito. Fez-se igualmente necessária a

instalação de mecanismos administrativos e políticos do Estado português (DIAS, 2004, p. 97).

A Cidade do Mindelo cresceu rapidamente, a partir dos deslocamentos populacionais com origem nas ilhas vizinhas (Santo Antão e São Nicolau). Mindelo ganhou fama no arquipélago pela vida agitada, o fluxo de gente, novidades vindas de fora. No ano de 1888, quando o Porto Grande vivia sua melhor fase, desembarcaram no Mindelo 169.440 passageiros em trânsito (CORREIA E SILVA, 2000, p. 131). Eram pessoas de nacionalidades diversas que traziam vida e transformavam o cotidiano.

O contexto portuário foi especialmente significativo para imprimir na cidade que nascia seu caráter cosmopolita. E tal abertura ao mundo teve consequência direta na criação de novas formas de lazer e de sociabilidade. A cultura popular em São Vicente é fruto desse trânsito de pessoas, ideias, valores e coisas. Nos esportes, por exemplo, é notável a influência inglesa. A população de São Vicente gaba-se por serem filhos da única ilha de Cabo Verde onde floresceram práticas como o golfe e o críquete. No campo musical, outros movimentos mostraram-se relevantes. Atribui-se aos marinheiros vindos do Brasil a influência no gosto e na prática musical cabo-verdiana. O país-irmão, do outro lado do Atlântico, é referência importante. Nos discursos que se ouve em Cabo Verde, menciona-se sempre que a contribuição de São Vicente à configuração atual da morna, o gênero musical nacional, está associada a apropriações de modos brasileiros de tocar e falar (DIAS, 2011a). Igualmente, relacionam-se aos fluxos interatlânticos as cores do carnaval de São Vicente, com traços brasileiros reelaborados e ressignificados pelos ilhéus.

O Porto Grande teve seu auge em fins do século XIX, mas mesmo nas déca-

das seguintes, com sua gradual decadência, ainda era fundamental porta de entrada de práticas estrangeiras, rapidamente incorporadas no modo de ser dos mindelenses. No Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, as escolas de samba começaram a surgir na década de 1920 (CAVALCANTI, 1995, p. 22). Segundo a cronologia apresentada por Cavalcanti (*ibid.*, p. 23), com base na crônica carnavalesca, a primeira escola de samba carioca (“Deixa Eu Falar”, do bairro do Estácio) teria sido criada no final daquela década. Em seguida, seria formada a Mangueira e, em 1932, a escola “Vai Como Pode”, mais tarde conhecida como Portela. Ao que tudo indica, o surgimento do carnaval no Mindelo, no formato de grupos organizados, é praticamente contemporâneo ao fenômeno no Brasil:

Grupos como *Florianos* datam de 1920, com orquestra própria, com a sua sede, fazendo os seus famosos bailes, constituído, principalmente, de pequenos funcionários públicos; outros já aparecem, como *Nacional* (1939), onde já surge o primeiro andor, representando o avião Lusitânia, que levou Gago Coutinho e Sacadura Cabral ao Brasil em 1922, que escalou o Porto Grande; *Sousa Cruz* (1936) da Ribeira Bote, *Grupo Monte dos Amores* (1936) do Monte Sossego (RODRIGUES, 2011, p. 57).

Noto, com isso, que não se trata de uma influência tardia, com Cabo Verde apropriando-se de um já estabelecido fenômeno carioca. Dos dois lados do Atlântico, o carnaval foi sendo criado como produto de configurações sociais específicas, mas conectadas por fluxos de várias ordens, cruzando o oceano.

Ainda hoje a semelhança entre o carnaval carioca e o mindelense provoca calorosas discussões. Como uma pesquisadora brasileira em terras cabo-verdianas, fui recorrentemente questio-

nada a respeito de minha opinião sobre o assunto. De maneira geral, procuravam pelo meu aval, a fim de fortalecer o argumento de que o carnaval do Mindelo é, de fato, como o do Brasil – guardadas apenas as diferenças nas suas proporções (tema de que tratarei adiante). Em termos de uma pesquisa de cunho antropológico, penso que o mais relevante seja, por um lado, observar a importância dessa conexão com o Brasil no modo como a população de São Vicente constrói sua singularidade frente às demais ilhas (DIAS, 2004; 2011a); por outro lado, atentar-se aos fluxos históricos e não-hegemônicos (RIBEIRO, 2010), feito pelas mãos de gente simples, sobretudo marinheiros, protagonistas na construção de um mundo atlântico.

Para melhor compreensão do carnaval do Mindelo, o cosmopolitismo que até hoje caracteriza São Vicente não é o único aspecto da formação social da Ilha a ser ressaltado. Mesmo a organização espacial da cidade, com traços próprios do mundo urbano, era uma característica que, no século XIX, surpreendia os cabo-verdianos até então acostumados a uma existência baseada na agricultura e que se adequava bem às manifestações de cultura popular nascentes.

Intimamente associada ao contexto portuário, a Cidade do Mindelo reuniu, ainda muito cedo, as vantagens e as desvantagens das aglomerações urbanas modernas. A população da cidade era formada, em larga medida, por um proletariado portuário. Os camponeses pobres das ilhas vizinhas que chegavam para trabalhar no Porto Grande precisavam enfrentar um processo de mudança profunda, passando a integrar uma nova classe social. Como argumenta Correia e Silva (2000, p. 122-124), a transformação desse grupo em operariado urbano deu-se por meio de uma verdadeira socialização empreendida

pelos ingleses, proprietários das companhias carvoeiras sediadas no Mindelo. Os ingleses empenharam-se na construção de bairros operários em São Vicente, nos moldes das concentrações urbanas da Inglaterra industrializada, alterando o cotidiano da população e suas relações com o tempo e o espaço.

[...] o crescente proletariado sanvicentino desenvolvia progressivamente um modo de ser peculiar, nas práticas e valores que compartilhavam e nas formas culturais a que davam origem. Foi nesse meio, entre essas pessoas, que ganhou projeção a *morna*, experienciada em situações diretamente relacionadas ao cotidiano da população de trabalhadores. Ao fim de um longo dia de trabalho, era ao violão, ao som das *mornas*, que muitos homens do porto encontravam seu merecido descanso – tocando seu instrumento à soleira das portas, no movimento das tabernas ou mesmo na diversão dos bailes a pau-e-corda (DIAS, 2004, p. 101).

Foi também nesse contexto portuário que surgiram as condições de desenvolvimento das práticas carnavalescas. O carnaval do Mindelo, como fenômeno urbano, ainda hoje reflete as desigualdades que caracterizam a cidade. Os diferentes bairros, associados a diferentes estratos sociais, revelam formas diversas de brincar o carnaval. É a festa apresenta-se como objeto privilegiado para uma análise dos vínculos e das rupturas que marcam esse espaço cidadão heterogêneo.

E o carnaval desce à Morada...

No tratamento que dá ao carnaval carioca, Maria Laura Cavalcanti tem argumentado recorrentemente sobre a relação entre os desfiles das escolas de

samba e a cidade do Rio de Janeiro: “[s]ua capacidade de articulação social, de estabelecer mediações socioculturais entre diferentes bairros e regiões da cidade, entre morro e asfalto, foi, e é ainda hoje, de fato, ímpar” (CAVALCANTI, 2009, p. 9). Se o carnaval carioca tem início, ainda nos anos 1920, de forma estratificada – “a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o carnaval” (CAVALCANTI, 1995, p. 23) –, as escolas de samba teriam demonstrado sua incrível capacidade de mediação, desorganizando as antigas distinções. O foco da autora no caráter mediador das relações sociais que se desenvolvem a partir do carnaval carioca apresenta continuidade com a clássica análise de DaMatta (1997) sobre o fenômeno: um ritual capaz de elaborar mediações e encontros, inventando um momento igualitário.

Tal dimensão do carnaval pode também ser investigada no caso mindelense, resguardando suas especificidades. Na vida cotidiana, a Cidade do Mindelo está espacialmente organizada em bairros, cujas fronteiras coincidem com aquelas que separam diferentes camadas da sociedade. No centro da cidade, está a região conhecida como Morada. Nela reside a elite do Mindelo – intelectuais, comerciantes, administradores. Nas zonas periféricas, de maneira geral, estão os bairros que, “como no passado, são ainda hoje verdadeiros dormitórios de homens que tanto trabalhavam no mar” (RODRIGUES, 2011, p. 39) e, em terra, nas ocupações mais precárias, como a construção civil e serviços domésticos. E é nos bairros – Lombo, Ribeira Bote, Monte Craca, Fonte Felipe, Bela Vista, Monte Sossego, entre outros – que vive grande parte dos artistas envolvidos no carnaval (*ibid.*, p. 47). A distribuição da festa por esses espaços e estratos sociais é complexa e está associada a distintos modos de brincar o carnaval em São Vicente.

Aqui, limito-me a lançar algumas informações e ideias, a serem desenvolvidas em outro momento.

De forma um pouco simplista, é possível dividir o carnaval mindelense em três tipos de evento: os Bailes, os Mandingas e os desfiles dos Grupos de Carnaval. Os Bailes acontecem sobretudo no sábado de carnaval. São eventos fechados, organizados em hotéis, destinados a elite local. Paga-se caro pelo ingresso, que dá direito a música ao vivo, jantar e concurso de fantasias, com prêmios cobiçados.

Já os Mandingas remetem às camadas mais pobres da população mindelense. Trata-se de uma prática relativamente nova, que vem ganhando destaque ano a ano. São grupos que partem dos bairros periféricos, desfilando pela cidade e agregando multidões, adornados de maneira muito característica. Os corpos mestiços de jovens cabo-verdianos são pintados com uma mistura de óleo de cozinha e o pó preto extraído das pilhas. A pele, que ganha assim um tom negro, muito escuro, é combinada ao vestuário, composto por saias de saco, plástico ou sisal, além de outros acessórios, como colares e lanças, objetivando alcançar o aspecto de um “africano selvagem”, imaginado. Há gritos de guerra, danças e músicas próprias dos grupos de Mandingas. Desfilam pelas ruas da cidade nas tardes de domingo, começando no primeiro domingo de janeiro e seguindo até aquele que antecede a terça-feira de carnaval. No domingo imediatamente após o carnaval, realizam ainda o evento conhecido como o Enterro dos Mandingas. Trata-se de uma prática complexa, que inspira reflexões de várias ordens. Opto aqui por apenas sinalizar a presença muito importante dos Mandingas, concentrando-me, mais detidamente, nos Grupos de Carnaval.

Estes últimos têm longa história. São a feição do carnaval mindelense que mais se aproxima da festa carioca. Trata-se de grupos organizados, que desfilam pelas ruas da Morada na terça-feira de carnaval – o local e o dia mais nobres do festejo. Semelhantes às escolas de samba do Rio de Janeiro, os principais Grupos de Carnaval estão vinculados ao local onde estão sediados, acionando pertenças: Cruzeiros do Norte (bairro Cruz João Évora), Monte Sossego (bairro de mesmo nome) e Vindos do Oriente (Morada). Depois de ensaios diários que acontecem ao longo de um período de mais ou menos um mês, descem todos à Morada, compostos por andores e diversas alas, movimentando-se em passos coreografados, ao som da bateria, cujo ritmo difere sensivelmente dos sambas-enredos brasileiros. Os grupos oficiais participam de uma competição, com critérios rígidos e jurados anônimos, que premiam a melhor música, o melhor carro alegórico, a rainha de bateria, o mestre-sala, a porta-bandeira, 1ª e 2ª damas, rei e rainha, além do melhor grupo no geral.

Pode-se dizer que, em certo sentido, o desfile dos Grupos de Carnaval tem um caráter igualitário, permitindo que coletivos de pertenças diversas, relacionados a bairros e estratos sociais diferentes, possam se reunir todos na região mais prestigiosa da cidade, em um concurso que os nivela. Como já apontava DaMatta,

[...] a ideia de competição (isto é, concurso entre iguais) é algo banido do universo hierarquizado. Nele, ninguém deve subir por meio de provas, o que colocaria o desempenho adiante de outros critérios muito mais importantes, como o nascimento, a residência, a cor da pele etc. (os critérios substantivos). Mas no carnaval tudo é feito por meio de concursos, de modo que

o idioma da sociedade se transforma. De uma linguagem hierarquizada, passamos a uma linguagem competitiva e igualitária, já que se procura promover uma oportunidade para todos (DAMATTA, 1997, p. 148).

Porém, assim como no universo brasileiro, também em Cabo Verde o caráter igualitário do carnaval não reina soberano. Saídas são encontradas para manter atuantes no carnaval as diferenças que imperam na vida cotidiana. Em São Vicente, se a terça-feira gorda é o dia do desfile competitivo, a segunda-feira de carnaval é reservada ao desfile de um grupo especial, o Samba Tropical. Este não é aberto a todos (RODRIGUES, 2011, p. 61), nem compete com ninguém. Considerado mais luxuoso e refinado, atrai especialmente a elite local, além de gente de fora da Ilha e da diáspora, em condições de pagar pelos trajés de preços elevados.

Em “Um carnaval à francesa: a construção da folia na cidade de Nice”, Ferreira (2009) realiza interessante comparação entre a organização do espaço urbano e os estilos de carnaval em Nice e no Rio de Janeiro. O autor argumenta que a metrópole brasileira não teve seu crescimento aliado à incorporação de novos espaços, e sim à sobreposição de diferentes “cidades”, com aproximação física de habitantes de diferentes origens sociais. Tal disposição espacial teria favorecido uma situação em que “diferentes jeitos de brincar carnaval dialogassem uns com os outros, influenciando-se mutuamente e dando espaço para o surgimento das mais variadas formas de diversão” (FERREIRA, 2009, p. 32). Em contraste, a forma de desenvolvimento urbano da cidade de Nice, com a manutenção da Cidade Velha e a construção da parte moderna na outra margem do rio Paillon, teria levado a existência de diferentes carnavais, com espaços pró-

prios e relativo isolamento entre si. A segregação seria a marca do organizado carnaval niciense.

Tal análise mostra-se inspiradora para um estudo do carnaval mindelense. Aqui, com planos de desenvolvimentos futuros, limito-me a sugerir que a festa, em São Vicente, combina episódios de encontros (com misturas e dissolução temporária das fronteiras internas à cidade) a situações de conflitos e distanciamentos. Uma análise mais detida sobre essa ambivalência necessita combinar os modos de organização espacial da cidade às características próprias dessa sociedade crioula, fruto do colonialismo português, onde historicamente os diversos estratos sociais estiveram sempre em contato intenso. Trata-se de uma sociedade estratificada mas não segregada, e que tem nas manifestações

de cultura popular uma de suas grandes forças unificadoras.^{IV}

Um carnaval no diminutivo

Neste trabalho em que levanto uma série de questões sobre o carnaval do Mindelo visando investigações futuras, abordo, por fim, o problema da escala e sua influência no festejo – em particular, no que toca ao desfile dos grupos competitivos. Para tanto, é necessário retomar a relação do carnaval mindelense com o Brasil, que frequentemente traz à tona a reflexão da população de São Vicente sobre as dimensões de sua festa.

A relação entre São Vicente e o Brasil ficou eternizada nos versos do compositor Manuel D'Novas, cantados por Cesária Évora:

Carnaval de São Vicente (Manuel D'Novas)

*J'a'mconchia São Vicente
Na sê ligria na sê sabura
Ma'mcapudfazê ideia
S'na carnaval era mas sab*

*São Vicente é um brasilin
Cheidiligriacheidi cor
Ness três dia di loucura
Ca ten guerra é carnaval
Nessmorabezasen igual [...]*

Chamo atenção especial para o verso “São Vicente é um brasilzinho” (no original em crioulo “brasilin”). Esse verso revela, de forma condensada, não só a proximidade entre Brasil e Cabo Verde, mas também o contraste entre suas dimensões. A Ilha de São Vicente é, nas palavras dos próprios cabo-verdianos, “um grãozinho de terra”. A Cidade do Mindelo conta com aproximadamente

Carnaval de São Vicente (Manuel D'Novas)

Eu já conhecia São Vicente
Na sua alegria e nos seus prazeres
Mas eu não podia ter ideia
De que no carnaval era mais gostoso

São Vicente é um brasilzinho
Cheio de alegria e cheio de cor
Nesses três dias de loucura
Não há brigas, é carnaval
Nessa cordialidade sem igual [...]

70.000 habitantes, enquanto o Rio de Janeiro abriga mais de 6 milhões de pessoas – e, se levarmos em conta toda a região metropolitana, chegamos a mais de 12 milhões de habitantes, na terceira maior conurbação da América do Sul.

Apesar de a população do Mindelo nutrir significativa autoconsciência sobre seu tamanho reduzido, começa

a enfrentar recentemente a necessidade de reavaliar as dimensões do seu carnaval. As ruas da Morada que tradicionalmente foram palco para a festa começam a se mostrar pequenas para Grupos de Carnaval cada vez maiores e um público crescente. Retomo aqui a situação descrita na abertura deste artigo. Além da população local, que participa em massa da festa, o carnaval atrai turistas nacionais e estrangeiros, resultado, entre outros fatores, do forte investimento do governo na espetacularização do evento, movimentando a economia frágil da Ilha de São Vicente.^v Notória também é a grande quantidade de migrantes cabo-verdianos que, depois de meses distantes da terra natal, voltam para desfrutar da alegria carnavalesca em São Vicente, trazendo movimento, cores e ruídos à cidade. E a

população local desenvolve sentimentos ambíguos com relação a isso. Trata-se de dilemas de uma festa popular que cresce, revelando sua vivacidade, ao mesmo tempo em que encontra dificuldades de se expandir mantendo suas características originais.

Uma das iniciativas tomadas pelo governo local a fim de organizar o fluxo de pessoas durante o carnaval de São Vicente foi a instalação de cordas ao longo das principais avenidas da Morada, impedindo que o público atravessasse os espaços a serem preenchidos pelos Grupos de Carnaval durante o desfile competitivo. A medida é polêmica, gerando a insatisfação de grande parte da população, que se acumula nas calçadas tentando se acomodar minimamente, como podemos observar na fig. 1.



Fig. 1: A organização das ruas para o desfile de carnaval (Mindelo, 2015). Foto da autora

Por causa do grande afluxo de pessoas, outra medida tomada pelos administradores diz respeito à segurança. A polícia e o exército são acionados

durante todo o evento com o objetivo de evitar incidentes violentos e de manter o público no local a ele reservado, organizando o uso do espaço urbano durante a

festividade. Os habitantes têm, portanto, o uso da cidade controlado por medidas que estabelecem limites na circulação urbana. E o clima de festa é alterado pela presença ostensiva da força do Estado.

Outro tema de discussão frequente entre a população do Mindelo no que tange ao carnaval é o fato de que os grupos oficiais, que integram a competição, têm crescido consideravelmente em número de participantes. Para se ter ideia, o Grupo Carnavalesco Monte Sossego levou em torno de 3.000 integrantes às ruas durante o Carnaval 2015 – quase 5% da população da Ilha. Trata-se de uma marca histórica que se revela, por exemplo, na maior ala de baianas presenciada no festejo.

A dimensão dos carros alegóricos tem se mostrado outro problema recorrente ao longo do percurso por entre ruas e avenidas da Morada, com muitas árvores e fios de eletricidade.

Muitas vezes provocam o atraso dos grupos de carnaval e a consequente perda de pontos na criteriosa avaliação dos jurados. Os carros alegóricos – localmente “andores” – transformam o uso das pequenas ruas e principais avenidas do Mindelo, num impacto visual de volume e cor.

Trava-se uma verdadeira luta pela ocupação de espaços da cidade – não apenas pelos membros dos grupos oficiais, mas também pelo numeroso público, personagem ativo da festa, que ocupa janelas, varandas e terraços em busca de melhor visão do evento. Como podemos notar na fig. 2, constrói-se um quadro impactante. Por um lado, podem ser observados os usos criativos dos espaços urbanos, na vitalidade das formas de cultura popular. Por outro, transparecem os limites físicos desses mesmos espaços para comportar um número crescente de participantes do maior evento da cidade.



Fig. 2: Desfile do grupo campeão, Vindos do Oriente (Mindelo, 2015). Foto da autora

Diante de tal quadro, uma dúvida preenche as discussões da população mindelense, do cidadão comum aos responsáveis pela elaboração de políticas públicas: a alternativa mais apropriada seria a construção de um sambódromo como já feito no Brasil? Seria esta a solução de um carnaval que, há tempos, tem como critério de excelência a festa carioca, com seu padrão “made in Brazil”? A pergunta continua gerando reflexões e poucas certezas diante das alterações que provocaria no estilo cabo-verdiano de brincar o carnaval.

A contenção do público nas calçadas, da maneira como já vem sendo realizada, tem sido alvo de muitas críticas. Em particular, ela é associada à diminuição do número de “grupos de animação”, isto é, pequenos grupos que se reúnem de forma mais espontânea para exibir fantasias inusitadas e performances criativas e bem humoradas durante os intervalos dos desfiles dos Grupos de Carnaval oficiais, a exemplo do que se observa na fig. 3.



Fig. 3: “Grupo de animação” em desfile pela Morada (Mindelo, 2015). Foto da autora

Não são raros os discursos de cunho mais purista que veem nos “grupos de animação” o que de mais espontâneo e autêntico há no carnaval mindelense. São discursos que lamentam a diminuição dessas performances frente ao crescimento dos aspectos mais turísticos do carnaval do Mindelo – aqueles mais grandiosos, cheios de brilho e cor, que se assemelham ao carnaval carioca. As iniciativas do próprio governo são ambivalentes. Enquanto se considera a ins-

talação de arquibancadas e a espetacularização do carnaval visando o turismo, foi tomada uma iniciativa na direção contrária em 2016, objetivando a preservação e o estímulo aos grupos “espontâneos”, supostamente mais “autênticos”. É o Prêmio Kakoy, resultado dos esforços do Centro Nacional de Artesanato e Design em parceria com a Câmara Municipal de São Vicente, que veio laurear a criatividade da população local que se apresenta nos “grupos de animação”.

O dilema do carnaval cabo-verdiano encontra paralelo em diversas manifestações da cultura popular, em contextos variados. No próprio carnaval carioca, não foi sem desafios que se criou a monumental Passarela do Samba, com 85.000 metros quadrados e lugares para uma plateia de 59.092 pessoas (CAVALCANTI, 1995, p. 29) – certamente, um elemento transformador da experiência de se brincar carnaval no Rio de Janeiro:

A construção de arquibancadas na Avenida Rio Branco, em 1962, com a venda de ingressos ao público, iniciou o irreversível processo de comercialização do desfile, e a procura, muitas vezes dramática, por parte das escolas de um lugar adequado para o seu carnaval. O sucesso dos desfiles fez com que, de ano a ano, as arquibancadas crescessem. [...] A construção da Passarela do Samba em 1984 coroou essa evolução, e representou o reconhecimento e a extraordinária ampliação do potencial econômico dos desfiles (CAVALCANTI, 1995, p. 26-28).

O interesse pelo caso cabo-verdiano no que toca aos dilemas da espetacularização do carnaval e sua inserção no universo das “economias criativas” está no momento inicial em que ainda se encontra, quando se torna possível analisar de perto as diversas dimensões desse processo, com suas particularidades locais. O significativo exemplo do gigantesco Brasil, país-irmão do outro lado do Atlântico, e a simultânea valorização da pequenez cabo-verdiana são parte fundamental do modo local de experienciar os dilemas da espetacularização da cultura popular.

Longe de buscar aqui uma resposta para tal dilema, procuro apenas indicar como esta é uma questão relevante a ser trabalhada pela antropologia. Aliás, todo este artigo configura-se, ao fim, como um conjunto de insights e sugestões para investigações futuras, revelando a riqueza

do carnaval do Mindelo para se pensar a relação entre a festa e a cidade, nas suas múltiplas configurações.

Bibliografia

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ MinC/Funarte, 1995.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Prefácio. In: SANTOS, Nilton Silva dos. *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009. p. 9-12.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá. Apresentação. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá (orgs.). *Carnaval em Múltiplos Planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 9-14.

CORREIA E SILVA, António Leão. *Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo*. Praia: Centro Cultural Português, 2000.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAUN E LORENA, Carmo. Ambivalências identitárias em Cabo Verde: da história à etnografia. *Análise Social*, n. 217, L (4º), p. 784-808, 2015.

DIAS, Juliana Braz. Cape Verde and Brazil: musical connections. *Vibrant*, vol. 8, n. 1, 2011a.

DIAS, Juliana Braz. Entre virtudes e vícios. *Trans – Revista Transcultural de Música*, vol. 15, 2011b.

DIAS, Juliana Braz. Música cabo-verdiana, música do mundo. In: DIAS, Juliana Braz; LOBO, Andréa de Souza (orgs.). *África em Movimento*. Brasília: ABA Publicações, 2012a. p. 85-102.

DIAS, Juliana Braz. Música e experiência na era da reprodução digital. *Anuário Antropológico*, vol. 39, n. 1, p. 219-240, 2014.

DIAS, Juliana Braz. Popular music in Cape Verde: resistance or conciliation? In: FALOLA, Toyin;

FLEMING, Tyler (eds.). *Music, Performance and African Identities*. Nova York: Routledge, 2012b. p. 316-328.

DIAS, Juliana Braz. Registros fonográficos da música cabo-verdiana: mercadoria e patrimônio. In: SANSONE, Livio (org.). *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades*. Salvador/ Brasília: EDUFBA/ ABA Publicações, 2012c. p. 41-65.

DIAS, Juliana Braz. Sentimentos vividos: experiências com a música cabo-verdiana. *Música & Cultura*, vol. 5, 2010.

DIAS, Juliana Braz. Images of Emigration in Cape Verdean Music. In: BATALHA, Luís; CARLING, Jorgen (eds.). *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2008. p. 173-187.

DIAS, Juliana Braz. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de Brasília, 2004.

FERREIRA, Felipe. Um carnaval à francesa: a construção da folia na cidade de Nice. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá (orgs.). *Carnaval em Múltiplos Planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p. 15-34.

FURTADO, Carmem Liliana Teixeira Barros. *Múzikas e Ka Múzikas: a música nas economias criativas e na produção musical local em Cabo Verde*. (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade de Cabo Verde, 2014.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA DE CABO VERDE. IVº Recenseamento Geral da População e Habitação – Censo 2010. Disponível em: <http://www.ine.cv/censo/files/Resumo%20indicadores%20RGPH%202010.pdf>. Acesso em: 18 de maio de 2016.

RIBEIRO, Gustavo Lins. A Globalização Popular e o Sistema Mundial Não-hegemônico. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 25, n. 74, p. 21-38, 2010.

RODRIGUES, Moacyr. *O Carnaval do Mindelo*. Formas de reinvenção da festa e da sociedade – representações mentais e materiais da cultura mindelense. Lousa: Gráfica Manuel Barbosa & Filhos, 2011.

SANSONE, Livio. Uso e Abuso do Afro do Brasil na África. In: BRAZ DIAS, Juliana; LOBO, Andréa de

Souza (orgs.). *África em Movimento*. Brasília: ABA Publicações, 2012, p. 151-172.

VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. Fragmentos e reminiscências dos dois lados do Atlântico: os mandingas de Mindelo e os Cães de Jacobina. *Revista África(s)*, vol. 2, n. 3, p. 41-58, 2015.

Recebido em 27/07/2016

Aprovado em 11/08/2016

I Juliana Braz Dias. Doutora em Antropologia. Professora da Universidade de Brasília, Brasil. Contato: jbrazdias@hotmail.com

II Minha pesquisa sobre o carnaval em São Vicente foi realizada no âmbito do projeto “Transformações do mundo de circulação nas formas estabelecidas de sociabilidade”, desenvolvido através de uma parceria entre a Universidade de Brasília e a Universidade de Cabo Verde, com financiamento do Programa Capes/AULP (Programa Internacional de Apoio à Pesquisa e ao Ensino por meio da Mobilidade Docente e Discente Internacional). O trabalho de campo teve lugar na Cidade do Mindelo, entre novembro de 2014 e fevereiro de 2015.

III No artigo “Ambivalências identitárias em Cabo Verde: da história à etnografia” (DAUN E LORENA, 2015), a autora faz menção ao seu projeto de doutorado, intitulado “História colonial e processos de construção identitária em Cabo Verde: um estudo sobre o carnaval do Mindelo”, desenvolvido no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

IV A esse respeito, ver a análise desenvolvida em outra ocasião (AUTOR, 2004) sobre os chamados “bailes nacionais” em Cabo Verde, que no passado colonial reuniam, em um único evento, elite e povo, imersos em atos de música e sociabilidade. Longe de ser uma comprovação da “harmonia social do mundo luso-tropical”, o fenômeno era apenas mais um exemplo, no universo colonial cabo-verdiano, da existência de certa acomodação às desigualdades de poder, com a convivência regular entre pessoas de diferentes estratos sociais.

V Em maio de 2016, o recentemente empossado Ministro da Cultura, Abraão Vicente, afirmou que não poupará esforços para garantir que o carnaval mindelense seja um “ex-libris nacional e internacional”, atraindo turistas e movimentando a economia da Ilha de São Vicente. Ver: http://carnaval.sapo.cv/carnavaldomindelo/artigo/abraao_vicente_vamos_garantir_que_o_carnaval_do_mindelo_seja_um_ex_libris-47552qhr.html.

**O bairro do Recife e a Economia Criativa:
do Carnaval Multicultural ao *Paço do Frevo***

**El barrio de Recife y la Economía Creativa:
del Carnaval Multicultural hasta la creación del *Paço do Frevo***

**Recife City District and the Creative Economy:
from Multicultural Carnival to *Paço do Frevo*'s creation**

Carla Lyra¹

Palavras chave:

Políticas de valorização
do patrimônio imaterial

Economia Criativa

Bairro do Recife

Carnaval

Resumo:

Este artigo tem como tema as transformações culturais e urbanas do Bairro do Recife ocasionadas pelo desenvolvimento de um polo tecnológico, obras na área portuária para o desenvolvimento do turismo e a construção de museus. Algumas questões foram levantadas: qual a importância da memória e do patrimônio no processo de regeneração e renovação do bairro do Recife? Como as políticas se articulam para a construção da paisagem urbana recifense? Qual o papel da cultura nesta transformação urbana? Neste contexto, o carnaval, a patrimonialização do frevo e a construção do Paço do Frevo e sua relação com o bairro de São José serão analisados a partir da Teoria Ator-Rede de Latour.

Resumen:

Este artículo tiene como tema las transformaciones culturales y urbanas del barrio de Recife ocasionadas por el desarrollo de un polo tecnológico, obras en la área del puerto para el desarrollo del turismo y la construcción de museos. Surgieron algunas preguntas: ¿Cuál es la importancia de la memoria y patrimonio en el proceso de regeneración y renovación del barrio de Recife? ¿Cómo las políticas están articuladas para la construcción del paisaje urbano? ¿Cuál es el papel de la cultura en la transformación urbana? En este contexto, el carnaval, el frevo, los museos y su relación con el barrio de São José serán analizados con la teoría actor-red de Latour.

Palabras clave:

Políticas de valorización del patrimonio inmaterial

Economía Creativa

Barrio de Recife

Carnaval

Keywords:

Intangible heritage policies' patrimony

Creative Economy

Recife City District

Carnival

Abstract:

This article examines the cultural and urban transformations in *Recife city district* as a result of the creation of a software technology complex, tourism-oriented development and the building of museums in Recife's Port area. Some questions were raised such as: what is the importance of memory and heritage in the process of rehabilitation and renewal in Recife City District? How have different policies impacted Recife's urban landscape? What is the role of culture in this process of urban transformation? In this context, Carnival, frevo, museums and their connections with São José's district will be approached with Latour's Actor-Network Theory.

O bairro do Recife e a Economia Criativa: do Carnaval Multicultural ao Paço do Frevo

Introdução

Este artigo apresenta algumas reflexões resultantes da pesquisa de tese de doutorado *Cartografias da Manguebeat* que tem como tema as transformações culturais e urbanas do bairro do Recife entre a década de noventa e a atualidade, ocasionadas pelo desenvolvimento de um parque tecnológico e obras na área portuária para o desenvolvimento do turismo. Como parte da renovação do bairro do Recife, a construção de novos equipamentos culturais como os museus Paço do Frevo e Cais do Sertão^{II} inaugurados em 2014. A pesquisa se debruçou sobre algumas questões tais como: qual a importância da memória e do patrimônio (cultura, ciência e tecnologia) no processo de regeneração e renovação do bairro do Recife na atualidade? Como as políticas se articulam para a construção da paisagem urbana recifense? Qual o papel da cultura nesta transformação urbana?

A memória das reconfigurações dos usos do patrimônio no bairro foram analisadas a partir da década de noventa tendo como marco o surgimento do movimento Mangubeat^{III}. A Teoria Ator-Rede foi uma ferramenta metodológica utilizada para desvendar a inter-relação entre o Movimento Mangubeat, a criação do Porto Digital e as políticas de regeneração urbana e cultura através de uma abordagem sobre as interconexões de quadros de memória dos diferentes atores que participaram desses processos. Foi desenvolvido um estudo de caso sobre o bairro do Recife e territórios em conexão como o bairro de São José trazendo à tona questões como economia criativa, cooperação público-privada, modelos de cidade-mercadoria, museus e carnaval.

Diedrich (2013) argumenta que as cidades portuárias estão especialmente expostas a mudanças tecnológicas e econômicas que resultam em transformações do seu espaço e o modo mais simples de preservar esse patrimônio seria a museificação. Neste cenário, os museus e o seu capital simbólico seriam uma estratégia para conquistar a inserção da cidade privilegiada nos circuitos culturais internacionais como foi o caso do Museu Guggenheim em Bilbao (ARANTES, 2000).

Os museus e seus acervos constroem marcas de memória, paisagens e narrativas na produção de identidade no Bairro do Recife e estabelecem conexões entre atores e lugares. Conhecer o processo de criação desses equipamentos culturais é uma oportunidade de vislumbrar estas conexões entre os modelos de cidade global. Yúdice (2006) argumenta que os bens e processos simbólicos dinamizam o turismo - no estudo de caso em questão seriam o complexo Porto Novo Recife (composto por antigos armazéns 12 e 13 do Porto do Recife ao lado do Marco Zero e os centros comerciais), as indústrias audiovisuais (Porto Mídia) e os museus (Cais do Sertão e Paço do Frevo) – e estariam vinculados ao desenvolvimento urbano.

O bairro do Recife, o Porto Digital e a Economia Criativa

A regeneração urbana do bairro do Recife na atualidade é impulsionada por novos atores como o Porto Digital, que tem como missão promover a revitalização do sítio histórico^{IV} desde 2000, quando o Governo do Estado de Pernambuco lançou o projeto Porto Digital Empreendimentos e Ambiente Tecnológico. O Bairro do Recife foi escolhido para este projeto por apresentar uma disponibilidade de espaços ociosos e custo relativamente baixo para empresas, localização central na malha urbana, capacidade de impulsionar a

revitalização do bairro histórico e resgatar o caráter funcional e simbólico do local; e, por apresentar uma grande oferta de equipamentos e manifestações culturais exigidas pelos novos grupos de investidores (GIRÃO, 2005). Por sua vez, o processo de regeneração da área portuária (Operação Porto Novo) e a construção do museu Cais do Sertão estão relacionados às políticas de Economia Criativa no segundo ciclo da gestão Eduardo Campos (PSB) entre 2007 e 2014, o que ocorreu simultaneamente à criação da Secretaria de Economia Criativa do MINC^V em 2008.

Em função de sua importância crescente, a economia criativa motivou a realização de estudos e políticas para fomento do setor pelos governos. A Economia Criativa abrangeria as atividades econômicas ligadas aos segmentos definidos pela UNESCO: patrimônio natural e cultural, espetáculos e celebrações, artes visuais e artesanato, livros e periódicos, audiovisual e mídias interativas, design e serviços criativos. As expressões “economia criativa” e “indústrias criativas” são relativamente recentes e constituem produtos da “terceira revolução industrial” relacionados diretamente ao paradigma de produção da sociedade contemporânea baseada na era pós-industrial, pós-fordista, do conhecimento, da informação e do aprendizado (MIGUEZ, 2007). Reis (2007) remonta as origens do conceito ao termo *Creativenation* na Austrália em 1994. No Reino Unido, foi utilizado para contextualizar o programa de indústrias criativas como resposta a um quadro socioeconômico pós-industrial global no programa de reposicionamento mundial da imagem do país – *Creative Britain* ou *Cool Britain*. No Brasil, o termo surgiria em 2004 com o encontro promovido pela UNCTAD que elaborou o documento “Consenso de São Paulo”.

Neste contexto, foi elaborado o Plano Brasil Criativo (BRASIL, 2011)

que definiu quatro forças impulsionadoras do desenvolvimento: a organização flexível da produção, a difusão das inovações e do conhecimento, a mudança e adaptação das instituições e o desenvolvimento urbano do território resultado de uma dinâmica econômica local. Este plano apresenta um escopo dos setores criativos^{VI} em concordância com os parâmetros da UNESCO^{VII}, onde o setor do patrimônio imaterial é considerado tradicional, por ser transmitido por gerações, e vivo, por ser transformado, recriado e ampliado pelas comunidades e sociedades em suas interações e práticas sociais, culturais, com o meio ambiente e com a sua própria história. Os recursos culturais urbanos incluem, não apenas o patrimônio histórico, industrial e artístico, as paisagens e os marcos urbanos, mas também, o patrimônio imaterial - tradições, festivais, rituais, gastronomia, lazer entre outros.

Conexão São José - paisagem cultural e sonora

Você sabe lá o que é isso

Batutas de São José, isso é
Parece que tem feitiço
Batutas tem atrações que,
Ninguém pode resistir
Um frevo desses bem faz,
demais a gente se distinguir

(João Santiago, 1952)

A invenção da paisagem é, sobretudo, a invenção de uma cultura e suas linguagens. A tradição do frevo nasceu no Bairro de São José e o *Bloco Batutas de São José* foi fundado em 1932 no Pátio de São Pedro^{VIII} tendo completado 82 anos de história em outro bairro, Afogados. Os blocos carnavalescos foram inspirados nos conjuntos de portugueses e italianos do final do século XIX, sendo oriundos

das reuniões familiares dos bairros de São José, Santo Antônio e Boa Vista.

O surgimento dos clubes carnavalescos com elementos integrantes dos desfiles militares acrescido da influência das procissões religiosas ocorreu após a abolição da escravidão negra. As rivalidades entre as agremiações sempre foram uma constante no carnaval de Pernambuco e capoeiras, “brabos” e “valentões” praticavam “exercícios de capoeiragem” em frente aos cordões carnavalescos. Por outro lado, “[...] a festa carnavalesca trazia à cena os novos protagonistas da história: o povo comum, o trabalhador assalariado pobre e a massa dos marginalizados, e os revelava com uma força tal que os fazia ainda mais ameaçadores” (SARMENTO, 2010, p. 34).

Memórias submersas, patrimônio cultural e transformação no espaço urbano. Na década de 1970, grande parte do Bairro de São José foi destruído: a Igreja dos Martírios, uma parte do patrimônio histórico do Recife e o seu carnaval de rua. De acordo com Rogério Proença Leite, os usos promovidos por processos de “*gentrification*”^{IX} podem alterar a paisagem e imprimir outros sentidos às realocações da tradição e aos lugares nos espaços da cidade. Qual o significado destas realocações? Que conexões são estabelecidas ao longo do tempo?

As transformações urbanas no bairro de São José na década de setenta foram narradas por documentários como o “Martírios de São José”, cujo argumento descreve a situação de um cenário onde a destruição do patrimônio cultural (Igreja dos Martírios) e abertura de grande avenida (Dantas Barreto) ocasionou o declínio do bairro:

A maior parte dos cidadãos que trabalham em São José não conhecem sua história, tampouco sabem que por

cima do Camelódromo edificava-se uma Igreja. O filme representará tais “fantasmas” em consonância com os depoimentos de alguns personagens, como Dona Sevi e Dona Edite, figuras históricas, que vivem em São José há mais de 60 anos, arquivos vivos e ativos importantíssimos de serem memorados. Ambas tem vitalidade e são referências no bairro. O depoimento do Maestro Edson Rodrigues. Intelectual do frevo, o maestro passou a infância nos blocos de São José e testemunhou o declínio do frevo na região após a construção da avenida. Depoimentos de especialistas, como o historiador Dirceu Marroquim e a arquiteta urbanista Rosane Piccolo Loretto^X.

O estudo de caso sobre o Bairro do Recife nos remeteu também à memória da criação de paisagens sonoras na cidade. As transformações urbanas (des) figuram a cidade. Os museus (re) significam estes espaços de esquecimento e memória na suas exposições.

A palavra frevo seguiu esta trajetória. A agitação, efervescência e grande reboio das multidões nas ruas, a pular e saltar ao som das vibrantes marchas carnavalescas, invocavam a imagem da fervura. Porém, a palavra queria dizer mais. Seu sentido remetia a um contexto mais amplo que o da festa, vinculando-se, de uma forma ou de outra, à conjuntura social, política e cultural vivenciada pela cidade. (ARAÚJO, 1996, p. 377).

A paisagem sonora do frevo percorre ruas e, ao longo do tempo, o carnaval se (re) inventa e ocupa outros espaços. Para compreender os processos de realocação e patrimonialização é importante levar em consideração as colocações de Canclini (1999), que aponta que as contradições no uso do patrimônio têm a forma que assume a interação entre o setor pri-

vado, o Estado e os movimentos sociais, o que pode ser ilustrado pelo depoimento abaixo sobre a organização do carnaval do Recife desde os seus primórdios:

O carnaval, tradicionalmente percebido como a festa de todos, revelou-se às elites e às autoridades como um meio extremamente eficaz para tentarem se aproximar das camadas populares. (ARAÚJO, 1996, p. 394).

Do Bairro de São José para o Bairro do Recife - um carnaval multicultural

Fluxos culturais e políticos que reinventam o carnaval no bairro do Recife e na cidade no século XXI. Castells (1999, p. 40) argumenta que a desestruturação das organizações, a deslegitimação das instituições, o enfraquecimento de movimentos sociais e expressões culturais faz com que a busca da identidade seja tão poderosa quanto à transformação econômica e tecnológica.

A partir do ano 2001, com o advento da administração do Partido dos Trabalhadores, sob a gestão do prefeito João Paulo, o Carnaval do Recife sofreu uma remodelação em seu modelo de organização e adotou os conceitos de valorização da diversidade cultural, multiculturalismo e descentralização. O mapa do Carnaval era o grande desafio da gestão para ordenamento da ocupação do bairro. De acordo com o texto elaborado pela Prefeitura, o *Carnaval Multicultural* pretende ser “democrático, popular e diversificado” e busca oferecer ao folião espetáculos acessíveis a todos, tanto no âmbito espacial como no social através da instalação de *polos de animação* espalhados por toda a cidade, oferecendo uma maior diversidade de atrações, bem como de ritmos variados^{XI}. Foi elaborado um roteiro dos polos carnavalescos no centro do Recife que consistiu em polos-palco de grandes atrações locais e nacionais, como

o Marco Zero, a Praça do Arsenal da Marinha, a Rua da Moeda, a Avenida Guararapes, o Pátio do Terço e de São Pedro e os diversos polos descentralizados espalhados pelos subúrbios recifenses.

O marketing do carnaval - que teve como slogan e marca “Recife capital Multicultural do Brasil, Carnaval Multicultural” - é fortalecido na concepção do Museu Paço do Frevo como parte de um processo iniciado com o Plano do Complexo Cultural Recife – Olinda^{XII} que já apontava, desde 2003, o museu como um espaço de atração para o turismo. A produção de imagens, eventos, festivais, ícones arquitetônicos, espaços públicos renovados seriam a matéria-prima do marketing urbano e a cultura um meio para ressaltar a identidade da cidade e demarcar seu lugar no panorama mundial (VAZ, 2004). Com a cidade pós-industrial, são difundidas novas formas de intervenção através dos planos estratégicos e dos projetos urbanos focados na produção de serviços, informações, símbolos, valores, estética, conhecimento e tecnologia.

A (re)invenção do passo do frevo no Paço^{XIII}

O *passo* surgiu de um processo de elaboração lento e espontâneo. Os populares que acompanhavam os passeios das agremiações – mas que não pertenciam às mesmas e não participavam das ensaiadas manobras – sentiam-se contagiados pelas marchas excitantes, executadas pelas orquestras [...] Os *movimentos ágeis e definidos dos corpos*, por sua vez, retornavam aos músicos e inspiravam novos acordes, num processo incessante de troca, improvisação e criação coletivas. (ARAÚJO, 1996, p. 362).

A criação do Paço do Frevo fortalece a memória e a imagem do carnaval^{XIV}.

A história do frevo é contada a partir da construção de uma linha do tempo, fotografias e vídeos. As exposições de longa duração celebram personagens, músicos, passistas, costureiras e agremiações, mostrando a história e a tradição do frevo e documentos e informações encontram-se reunidos no Centro de Documentação Maestro Guerra Peixe. No Paço está instalada também uma escola de música para formar novos músicos e novos repertórios e uma escola de dança que está focada em atividades de formação, transmissão e difusão.

Para descrever o contexto do surgimento do Paço do Frevo no Bairro do Recife é fundamental compreender as políticas públicas do Plano Municipal de Cultura e as políticas de preservação adotadas nas últimas décadas do século XX no mundo, que se pautaram pela ampliação do conceito de patrimônio, compreendendo os bens de caráter natural, imaterial e material (móvel ou imóvel). No Brasil, nesta definição ampliada de patrimônio coube ao Estado a função de resguardar as manifestações das culturas populares, indígenas, afro-brasileiras e as de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional, fixando também datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais nos Artigos 215 e 216 da Constituição Federal. O Estado deve assumir com a participação da sociedade seu papel no planejamento e fomento das atividades culturais, na preservação e valorização do patrimônio cultural material e imaterial do país e no estabelecimento de marcos regulatórios para a economia da cultura, sempre considerando em primeiro plano o interesse público e o respeito à diversidade cultural.

O *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial*^{XV} tem um papel de produção de conhecimento sobre o bem cultural imaterial em todos os seus aspectos

culturalmente relevantes, sendo aplicado àqueles bens que obedecem às seguintes categorias: celebrações, lugares, formas de expressão e saberes, ou seja, as práticas, representações, expressões, lugares, conhecimentos e técnicas que os grupos sociais reconhecem como parte integrante do seu patrimônio cultural. Com o Registro, os bens recebem o título de Patrimônio Cultural do Brasil e são inscritos num dos quatro livros de registro de acordo com a categoria correspondente.

Em 2003, a UNESCO lançou a *Convenção para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial* e, em 2005, é adotada na UNESCO a *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade de expressões culturais*, um documento jurídico de validade internacional que visa orientar e legitimar os países na elaboração e na implementação de políticas culturais próprias para proteção e promoção da diversidade cultural, assim como instituir novos padrões de cooperação e relações internacionais. Em 2007, o Frevo foi registrado como patrimônio imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e inscrito na lista representativa do Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2012. Para tal, foi realizado o seu inventário^{XVI} no qual se procurou perceber o Frevo em seus vários aspectos: político, social, cultural, estético, antropológico, turístico e comercial^{XVII}.

Na sua pesquisa sobre a patrimonialização do Frevo, Sarmiento (2010) buscou analisar o impacto e a interferência das novas políticas oficiais de patrimônio sobre manifestações e expressões da chamada “cultura popular”, enfocando as práticas patrimoniais como um sistema simbólico de transmissão, construção e reprodução de valores culturais na constituição de identidades e representações coletivas. A reprodução do saber, da crença ou da arte de determinado grupo social

ocorre enquanto estes se apresentam vivos, dinâmicos e significativos para a vida e circulação dos bens, de ritos ou de símbolos entre as pessoas.

Nesse processo, o autor analisou como a concepção de patrimônio cultural amplia o leque de saberes e de instituições envolvidas com a gestão e promoção do frevo, identificando controvérsias sobre a patrimonialização tais como ideologias, instituições, políticas e interesses, que são também permeadas com conflitos e contradições inerentes ao campo de batalha no momento de elaboração e contestação de distintas e instáveis representações de memórias e identidades. São estes processos que marcaram a criação do Paço do Frevo e a sua gestão compartilhada entre a Fundação Roberto Marinho e a Prefeitura da Cidade do Recife.

Em maio de 2013, a Prefeitura do Recife sinalizou que considerava adequado o modelo de gestão pública indireta através de uma Organização Social (OS). Dessa forma, o Paço do Frevo^{XVIII} consiste num espaço cultural da Prefeitura do Recife, sendo sua gestão realizada pelo Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG). As Organizações Sociais são um dos exemplos dos novos mecanismos de gestão das parcerias público-privadas que tiveram sua origem a partir da crise fiscal dos anos 1980/90, com a descentralização das funções dos Estados nacionais onde foi colocado em xeque o modelo teórico do desenvolvimento urbano de base tradicional. As redes de políticas públicas e de governança refletem esta mudança na relação entre Estado que conduz a novas tendências em direção à gestão compartilhada e interinstitucional, setor público, o setor produtivo e o terceiro setor (TORRES, 2007).

Por outro lado, com relação à legislação verifica-se que o princípio das políticas de salvaguarda do patrimônio

imaterial é fortalecer e dar visibilidade às referências culturais dos grupos sociais em sua heterogeneidade e complexidade, promovendo a apropriação simbólica e o uso sustentável dos recursos patrimoniais. O *Plano integrado de salvaguarda do Frevo* é um documento que sintetiza uma série de recomendações e diretrizes cujo objetivo é assegurar a continuidade, a vitalidade e as vias de sustentabilidade do Frevo em suas múltiplas dimensões. São medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial tais como: a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos.

O *Plano de salvaguarda* constitui-se em “um instrumento difusor de alcance local e supraregional de ações de valorização, reconhecimento e estímulo ao patrimônio, tendo como protagonistas as comunidades, os grupos e os indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio, associando-os ativamente à gestão do mesmo” (CARVALHO, 2013, p. 120). Desse modo, músicos, maestros, compositores, arranjadores, cantores, passistas, foliões, dançarinos, produtores e integrantes das agremiações assumem um papel central no planejamento das políticas de salvaguarda do Frevo, participando ativamente do diagnóstico de eventuais problemas e/ou aspectos da manifestação que precisam ser mais valorizados e na idealização de ações que assegurem suas vias de sustentabilidade^{XIX}.

O Paço do Frevo e o bairro do Recife

O Paço do Frevo ocupa o território do Bairro do Recife incorporando na paisagem a memória do Frevo. Com relação ao bairro do Recife, o Paço tem como objetivo específico “contribuir para a revitalização do Bairro do Recife e seu

entorno”^{xx}. Segundo o *Plano museológico*, um dos objetivos do espaço Paço do Frevo é estabelecer a relação entre a origem do frevo (as ruas dos bairros do Recife, de São José e de Santo Antônio) e o Paço. O museu é um exemplo de como as políticas culturais se articulam às políticas urbanas para o fortalecimento de “territórios”, tornando visível as conexões entre memória e espaço.

Manifestação originada no Carnaval do Recife, nascida entre camadas populares urbanas, o frevo passou a ser visto como símbolo de identidade cultural para os pernambucanos. Neste contexto, ele representaria a coesão social, a síntese dos elementos étnicos formadores do tipo brasileiro – o índio, o negro e o branco – ao mesmo tempo em que revelaria e expressaria a face local e individualizada de uma formação histórica com características próprias e específicas. (ARAÚJO, 1996, p. 21).

Appudarai (2004) utiliza o termo “bairro” para se referir a formas sociais efetivamente existentes em que a localidade, enquanto dimensão ou valor, se realiza de vários modos. Os bairros seriam comunidades caracterizadas pela sua realidade espacial ou virtual e pelo seu potencial para reprodução social. Os bairros seriam intrinsecamente o que são porque “[...] se opõem a outra coisa e derivam de outros bairros já produzidos” (p. 243). O patrimônio imaterial preservado no Bairro do Recife ganha os seus contornos em outros bairros como o de São José que, além de berço do Frevo, abriga o Pátio de São Pedro, tombado como patrimônio histórico cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

Territorialidade, espacialidade que o frevo utilizou como palco principal como cortejo, das classes menos privilegiadas na rua: os operários, os ne-

gros alforriados, tudo isto encontrou no frevo uma expressão mais acabada para isto. Dito isto, quando a gente pensa no museu a gente pensa no grande suporte, enquanto ícone imagético que pode contribuir para o mercado das cidades, mercado do fluxo internacional do turismo que exige que a cidade apresente elementos diferenciadores, atrativos, sendo ampliado^{xxi}.

As cidades seriam convertidas em produtos de consumo através de estratégias de marketing promovido pelo capital financeiro e imobiliário, assim como pela indústria do turismo e do entretenimento. Esse modelo de criação de cidades-commodities ou cidades-negócio possuiria, dessa forma, um caráter intervencionista, tecnocrático e manipulações da noção de diversidade cultural como slogan publicitário, a invenção de “lugares de memória” e “políticas monumentalizadoras” (DELGADO, 2007).

O *Plano Museológico do Paço do Frevo* descreve que ele nasceu com o propósito de se “[...] afirmar como um espaço de referência cultural, arquitetônica e histórica para todo o Brasil, contribuindo para perpetuar a riqueza do frevo, um dos principais ícones da identidade pernambucana, reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como patrimônio cultural imaterial brasileiro e patrimônio da humanidade”, ou seja, como *Centro Nacional de Referência do Frevo*.

O Paço do Frevo faz parte de uma cadeia da economia da cultura no sentido de que com as suas atividades consegue atacar uma grande deficiência do frevo que era a sazonalidade. O frevo era uma expressão sazonal, carnavalesca. Entretanto, o Paço do Frevo busca mostrar que o frevo é um grande ativo, um grande recurso que pode ser “consumido” durante todo o ano mobilizando várias cadeias

culturais, criativas e econômicas. O Paço criou o Programa frevo empreendedor, ou seja, a ideia de um espaço diferenciado que apontaria para a sustentabilidade dos grupos com a formação de programas musicais como estratégia para construir novos mercados e criar a conexão do frevo com outros circuitos. Uma estratégia desenhada foi a de realizar alguns cursos e algumas ações tais como: gestão de carreira, programa de qualificação em música, aprimoramento das orquestras de rua - seja no sentido da técnica repertório ou da organização - e atividades como a criação de um *mailing* para que os músicos pudessem ganhar autonomia e organizar suas carreiras.

Desta forma, o Paço do Frevo seria um “museu catalisador de experiências” e um ator no desenvolvimento de territórios criativos e incubadoras artísticas. Na programação *Hora do Frevo*, consolidou-se a formação de novos grupos e a reaproximação de grupos que praticamente foram extintos. Um espaço para provocar o encontro e a convivência fazendo surgir novas possibilidades do Frevo no mercado da música e da arte: novos grupos, criações e atos criativos, intercâmbios culturais. Para isto, uma rádio *online* está sendo formatada e um estúdio será implantado no museu.

O museu seria visto como uma “plataforma”, cada vez menos conservador e autoritário, passando a ser solidário e colaborativo, engajador das pessoas e com o papel de capilarizar e se articular a outras redes. O Paço já recebeu um fluxo de 200 mil pessoas desde a sua inauguração em 2014. Isto possibilitou a geração de empregos diretos e indiretos: bares, restaurantes, guias, taxistas e toda uma cadeia que se movimenta para este serviço ser executado^{xxii}. A memória do frevo localizada no território do Parque Tecnológico e o Cais do Sertão na área portuária fortalece, desta forma, o marke-

ting de uma cidade multicultural e de negócios criativos.

O museu Cais do Sertão, por sua vez, faz parte de uma estratégia da Secretaria de Desenvolvimento Econômico do Estado para implantação de um potencial *cluster*^{xxiii} metropolitano de negócios criativos entre o Bairro do Recife e o Centro Histórico Criativo. Esta estratégia de ressignificação do território Recife/Olinda pelos negócios criativos se apoia na ênfase em negócios transmídia e na articulação sinérgica de 5 *hubs*^{xxiv} em implantação ou a serem implantados/adaptados: Portomídia, Polo da Moda, Museu Luiz Gonzaga (Cais do Sertão), Fábrica Tacaruna em Peixinhos, Museu do Futuro Imaginário em Olinda.

Fluxos econômicos com tecnologia somada ao investimento em equipamentos culturais para atração do turismo. Em 2015, o Porto Digital comemora seus quinze anos de existência no bairro do Recife. Entre os seus resultados, a instalação de 260 empresas e a geração de oito mil empregos com um faturamento de um bilhão e trezentos mil reais por ano e a conquista pela segunda vez do título de melhor parque tecnológico do país^{xxv}. A revitalização do Porto do Recife e a o Parque Tecnológico consolidam uma rede de parcerias público-privadas no território do bairro do Recife ao mesmo tempo que o carnaval e o Paço do Frevo fortalecem a identidade do bairro. Um exemplo de como “as redes modificam de forma substancial a operação e os resultados dos processos produtivos e de experiência, poder e cultura” (CASTELLS, 1999, p. 565). Entretanto, bairros que possuem um patrimônio cultural tombado e espaços culturais, muitas vezes não são integrados a esses novos circuitos. Recuperar a memória desses espaços como o bairro de São José torna-se fundamental para a compreensão da realidade atual do bairro do Recife e os “deslocamentos das tradições” e negócios.

Bibliografia

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2004.

ARANTES, Antonio. (org). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papius, 2000.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

BAIRRO do Recife se torna laboratório urbanístico. *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 abr. 2014. Caderno Vida Urbana.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. *As metas do Plano Nacional de Cultura*. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: Ministério da Cultura, 2012. il. Color.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Tradução de Maurício Dias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CARVALHO, Rosane M. R. *Plano Museológico do Paço do Frevo*. Paço do Frevo, 2013.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. (A Era da informação: Economia, Sociedade e cultura, v.1). Tradução Roneide Venancio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DEL RIO, Vicente. Voltando às origens – revitalização de áreas portuárias nos centros urbanos. *Arquitextos*; Vitruvius, São Paulo, 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/859>>. Acesso em: 25 set. 2015.

DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa – fraude y miseria del modelo Barcelona*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2007.

DIEDRICH, Lisa. Entre a tabula rasa e a museificação. In: CARDOSO, Isabel Lopes. (org.). *Paisagem patrimônio*. Porto: Chaia e Dafne, 2013.

DONADIEU, Pierre. A construção de paisagens urbanas poderá criar bens comuns? In: CARDOSO, Isabel Lopes (org.). *Paisagem patrimônio*. Porto: Chaia e Dafne, 2013.

FUNDAÇÃO GILBERTO FREYRE/SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO DO ESTADO DE PERNAMBUCO. *Cluster Metropolitano de Negócios Criativos*. Planejamento Estratégico. Pernambuco, 2013. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/redacaojornaldocomercio/cluster-metropolitano-de-economia-criativa>>.

GIRAO, C. S. *Porto digital do bairro do Recife: uma ilha de riqueza em um mar de pobreza*. 2005. 356 f. Dissertação (Mestrado em Geografia)–Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.cibergeo.org/atividades/Cecilia_Girao_Dissertacao23082005.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2015.

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO. *Plano Estratégico da Economia Criativa 2012 – 2015*. Recife: Prima Consultoria. Secretaria de Desenvolvimento Econômico, 2012.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO. *Plano de trabalho – Paço do Frevo*. Instituto de Desenvolvimento e Gestão – IDG. Recife, 15 de outubro de 2013.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria ator-rede*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. Salvador: EdUFBA; São Paulo: EdUSC, 2012.

LEITE, Rogério Proença; PEIXOTO, Paulo. Políticas urbanas de patrimonialização e contrarrevanchismo: o Recife Antigo e a zona histórica da Cidade do Porto. *Cadernos Metrôpole*, Cidade, nº 21.p. 93-104, 2009.

LÉLIS, Carmem (org.). *Frevo, patrimônio imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

LÉLIS, Carmem; MENEZES, Hugo; NASCIMENTO Leilane. B.C.M. *Batutas de São José (1932-2012): Sabe lá o que é isso!*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2012.

LIMA JUNIOR, Pedro Novais. *Uma estratégia chamada “planejamento estratégico”*: deslocamentos espaciais e atribuições de sentido na teoria do planejamento urbano. 2003. Tese (Doutorado em

Planejamento Urbano e Regional)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MIGUEZ, P. Economia criativa: uma discussão preliminar. In: NUSSBAUMER, G. M. (org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 96-97. (Coleção CULT).

MILES, Malcolm. Uma cidade pós-criativa? *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2012. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/5091DOI:10.4000/rccs.5091>>. Acesso em: nov. 2014.

PREFEITURA DO RECIFE. *Catálogo do Complexo turístico cultural Recife-Olinda*. Recife, 2007.

PRYTHON, Ângela; ROSÁRIO, André Teltes do. Manguetown: identidade, cultura e geografia no jornalismo cultural impresso. *Comunicação e Informação*, v. 8, nº 1, p. 47- 52, jan./jun.,2005.

REIS, Ana Carla Fonseca (org.). *Cidades criativas: soluções inventivas: o papel da copa, das olimpíadas e dos museus internacionais*. São Paulo: Garimpo de Soluções; Recife: FUNDARPE, 2010.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável*. São Paulo: Manole, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais e novos desafios. *Matrizes*, São Paulo, Ano 2, n. 2, p. 93 - 115, 2009.

SARMENTO, Luiz Eduardo Pinheiro. *Patrimonialização das culturas populares: visões, interpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano*. 2010. 238 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – CFCH Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

SILVA, Leonardo Dantas. *O carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

SMITH, Neil. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à “regeneração” urbana como estratégia urbana global. In: Bidou-Zachariansen, C.; Hiernaux-Nicolas, D.; Rivière d’Arc, H. (org.). *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Governança em rede: o caso do sistema brasileiro de museus. *Revista CPC*, São Paulo, n. 16, p. 1-208, maio/out. 2013.

TORRES, Marcelo Douglas. *Agências, contratos e oscips: a experiência pública brasileira*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

VAZ, Lilian. A culturalização do planejamento e da cidade: novos modelos? *Cadernos PPG-AU/FAU-FBA*, Salvador, 2004 (Número especial).

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: uso da cultura na era global*. Tradução de Marie Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES, Antonio (org.). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papius, 2000.

Recebido em 14/04/2016

Aprovado em 29/07/2016

I Carla Elizabeth Pereira e Lyra. Doutora em Memória Social (UNIRIO).Brasil. Contato: clyra2@gmail.com

II Bairro do Recife se torna laboratório urbanístico. *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 abr. 2014. Vida Urbana.

III Emergindo da “periferia da periferia”, da lama, o **Manguebit** (como foi chamado pelos grupos que o constituíam), ou **mangue beat** (como ficou conhecido por meio da mídia nacional), vai transformar a cidade do Recife (PRYTHON, 2005).

IV Em 1998, aconteceu o tombamento do Bairro do Recife pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) sob portaria federal nº 263/98 e pela Prefeitura do Recife mediante lei nº 16.290/97. Três aspectos que destacaram a importância nacional do Bairro: a relevância paisagística, arquitetônica e urbanística (LEITE, 2009).

V Informações coletadas a partir de entrevista e da página do Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/secretaria-da-economia-criativa-sec>>.

VI Os setores criativos são aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social.

VII Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-heritage/>>.

VIII Informações sobre o Pátio disponíveis em: <<http://www.patiodesaopedro.ceci-br.org/saopedro/pt/>>.

IX O termo *gentrification* foi usado pela primeira vez na década de 1960 por Ruth Glass, socióloga alemã, para explicar as mudanças ocorridas nos bairros londrinos, onde as camadas populares foram substituídas pelas médias. Tal processo evoluiu de forma rápida, marcando o urbanismo contemporâneo (SMITH, 2006). Sobre o processo de enobrecimento ou *gentrification* no bairro do Recife ver: Nery, N. S.; Castilho, C. J. M. A comunidade do Pilar e a revitalização do bairro do Recife: possibilidades de inclusão socioespacial dos moradores ou gentrificação. *Humanae*, v. 1, n. 2, p. 19-36, dez. 2008. Disponível: <http://www.esuda.com.br/revista_humanae.php>.

X Sinopse do vídeo Martírios de São José. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nu7Pg_z9DTI&feature=youtu.be>.

XI Prospecto da Prefeitura do Recife sobre o Carnaval Multicultural, 2012.

XII O projeto *Complexo turístico cultural Recife-Olinda*: no território do passado, a construção do futuro previa intervenções programadas para acontecer num período de 15 a 20 anos, numa faixa litorânea entre os centros históricos destas duas cidades. O Plano elaborado a partir do ano de 2003 foi identificado como instrumento de planejamento de uma rede cultural que articularia a construção da paisagem urbana recifense. O complexo foi definido como “território que sintetiza a expressão da cultura local e que pode tornar esta identidade como vetor estratégico para seu desenvolvimento” (PREFEITURA DO RECIFE, 2007).

XIII Um trocadilho entre passo do frevo como movimento corporal e Paço como local de habitação suntuosa para a realeza ou o episcopado; palácio, ou seja, a ideia de criar um palácio do frevo.

XIV O projeto conta com o patrocínio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), da Companhia Energética de Pernambuco (Celpe), do Governo do Estado de Pernambuco, por meio de sua Secretaria de Turismo e da Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur), do Instituto Camargo Corréa, do Instituto Votorantim, do Itaú, da Rede Globo e apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e do Ministério da Cultura, por meio da Lei de Incentivo à Cultura.

XV Elaborado a partir do Decreto nº 3.551/2000 como um instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio cultural imaterial brasileiro composto por bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira.

XVI O *Inventário Nacional de Referências Culturais* (INRC) é um dos principais instrumentos para a identificação e documentação de bens culturais sob a perspectiva da atual política de valorização do patrimônio imaterial originada pelo decreto nº 3551, de 4 de agosto de 2000.

XVII Dossiê do Frevo (Patrimônio Imaterial do Brasil). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=932A525DA031915F8EE91FE32C5F5A0B?id=3222>>.

XVIII Disponível em: <<http://www.pacodofrevo.org.br/>>.

XIX O *Plano integrado de salvaguarda do Frevo* está estruturado em sete eixos de atuação: *espaço do frevo, documentação, transmissão e informação, divulgação, apoio às agremiações, direito autoral, marcas e patentes e economia da cultura do frevo*, nos quais se encontram detalhadas uma série de ações e projetos, bem como atividades e papéis a serem desempenhados pelo poder público e pela sociedade civil de forma complementar e colaborativa.

XX O imóvel onde funciona o Paço do Frevo é protegido por legislação específica do Iphan e pela legislação municipal como Zona Especial do Patrimônio Histórico-Cultural 09 – ZEPH-09.

XXI Entrevista com Eduardo Sarmento, Gerente do Paço do Frevo, 2015.

XXII Dados obtidos a partir da entrevista supracitada.

XXIII *Cluster* seria no mundo da indústria como “[...] uma concentração de empresas que se comunicam por possuírem características semelhantes e coabitarem no mesmo local. Elas colaboram entre si e, assim, se tornam mais eficientes” (FGF/SEC, 2013, p.13).

XXIV Um hub funciona como a peça central, que recebe os sinais transmitidos pelas estações e os retransmite para todas as demais. Todas as placas são ligadas ao hub ou switch, que serve como uma central, de onde os sinais de um micro são retransmitidos para os demais.

XXV Dados obtidos no site: www.portodigital.com.

Carnaval, uma festa democrática? Discussão sobre segregação social e o direito à cidade a partir do universo carnavalesco do Rio de Janeiro

¿Carnaval, una fiesta democrática? Una discusión sobre la segregación social y el derecho a la ciudad desde el universo carnavalesco de Río de Janeiro

Carnival, a democratic festivity? Discussions about social segregation and right to the city in the carnival universe of Rio de Janeiro

Thaís Cunegatto¹

Palavras chave:

Carnaval

Identidade nacional

Política pública

Agência

Festa popular

Resumo:

O objetivo deste artigo é discutir o carnaval carioca enquanto uma festa urbana nacional, um patrimônio imaterial e uma política pública que aciona identidades sociais e se constrói e reconstrói na medida em que o Brasil e a cidade do Rio de Janeiro se transformam. O texto inicia sua discussão partindo da premissa que o ritual carnavalesco das escolas de samba se constitui em um universo urbano que engendra relações entre o poder público e as camadas populares para a posteriori discutir os processos de segregação urbana ligados à construção de uma identidade nacional. Por fim, o artigo busca refletir sobre as múltiplas dimensões de poder dadas num processo de oficialização e patrimonialização de uma festa, bem como os intensos processos de negociação e agência intrínsecos das relações entre poder público e as camadas populares que vivenciam cotidianamente o carnaval há gerações.

Resumen:

El propósito de este artículo es discutir el carnaval de Río de Janeiro como una fiesta urbana nacional, un patrimonio inmaterial y una política pública que desencadena las identidades sociales que construye y reconstruye la medida en que Brasil y la ciudad de Río de Janeiro cambian. El texto comienza su argumentación partiendo de que los rituales carnavalescos de las escuelas de samba constituyen un universo urbano que engendra las relaciones entre el gobierno y las clases trabajadoras, para después discutir sobre los procesos de segregación urbana vinculada a la construcción de una identidad nacional. Por último, el artículo busca reflexionar sobre las múltiples dimensiones de poder dadas en el proceso de formalización y patrimonialización de la fiesta, así como los intensos procesos de negociación naturales de las relaciones entre el gobierno y las clases trabajadoras que diariamente experimentan el carnaval durante las generaciones.

Palabras clave:

Carnaval
Identidad nacional
Política pública
Agencia
Fiesta popular

Keywords:

Carnival
National identity
Public policy
Agency
Popular festivity

Abstract:

The objective of this essay is to discuss about the carnival from Rio de Janeiro as a national urban festivity, intangible cultural heritage and also a public policy that actuates social identities, building and rebuilding itself as Brazil and the city of Rio de Janeiro changes. The essay starts its argument from the premise that the samba school's rites of carnival constitutes an urban universe that creates relations between the public power and the popular masses and a posteriori discusses about the process of urban segregation connected to the development of a national identity. Lastly, the essay will reflect about the multiple dimensions of power given in the process of officialization and patrimonialization of a festivity as well as the intense processes of negotiation and agencies inherent to these relations between public power and popular masses that experience the carnival for several generations.

Carnaval, uma festa democrática? Discussão sobre segregação social e o direito à cidade a partir do universo carnavalesco do Rio de Janeiro

Contextualizando o nascimento e a consolidação das escolas de samba cariocas no universo sociopolítico brasileiro

A criação das escolas de samba é parte do processo de urbanização das festas populares brasileiras e seu surgimento pode ser pensado como a concretização – lúdica, festiva - do processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro. Assim como a cidade, a festa carnavalesca no contexto carioca passou por processos que visavam aproximá-la do modelo civilizador europeu. As ideias de modernidade e de progresso constituíam fortemente o imaginário político da época. Neste sentido, as palavras inscritas na bandeira brasileira “Ordem e Progresso”, serviam de lema estatal e foram colocadas em prática no processo de constituição de uma identidade brasileira. O carnaval, elemento festivo constitutivo desta identidade, assim como diversas outras instâncias da vida social, passou por medidas de “regulamentação” e ordenação impostas durante o governo Vargas.

O samba moderno é aquele característico das escolas de samba. De acordo com Farias (1995) o ritmo é fruto daquilo que José Murilo de Carvalho chama de “pequena África carioca”. Ou seja, o autor em questão refere-se a um fluxo de imigrantes, oriundos da Bahia, em sua maioria descendentes de africanos mulçumanos, que reelaboram sua música e sua religião através da criação dos “ranchos”. Os “ranchos” tiveram seu ápice quando se deslocam para a Praça XV, considerado o território da moderni-

dade carioca à época. Esse é um momento crucial, quando o carnaval ganha notoriedade e começa uma trajetória que o fará ser concebido como o “maior espetáculo da Terra”.

De acordo com Maria Goldwasser (1975, p. 11), desde o surgimento das escolas de samba até a consolidação do carnaval enquanto festa popular oficializada e subvencionada pelo Estado, inúmeros processos de adesão às exigências governamentais, que iam ao encontro aos processos de modernização e, conseqüente “limpeza” e “ordenação” marcam as transformações do carnaval visto, até então, como uma anti-festa caótica a uma empresa burocraticamente organizada.

O primeiro concurso de escolas de samba ocorreu em 1929 e marca uma tentativa de conter a folia das ruas, de restringir o espaço da festa com a utilização de cordas e de cavalos, a fim de diminuir o caos festivo de outrora e impor a ordem na festa carnavalesca. Esse processo de construção de uma festa mais “deglutível” aos olhos governamentais é marcado, como assinala Maria Isaura de Queiroz (1992), pela invenção de uma tradição, evento esse explicitado na criação da ala das baianas em 1932, que tornava obrigatória a lembrança da origem africana do samba enquanto fenômeno festivo e social.

O processo de adesão às normas do Estado, tais como a criação de espaços de contenção, tornam possível, em 1935, a oficialização por parte do governo federal da festa carnavalesca. Farias (1995) destaca que o carnaval carioca se torna nesse período um “fato social total”, evocando o pensamento maussiano (2003). Cabe salientar que durante o Estado Novo, período ditatorial instaurado por Getúlio Vargas, o nacionalismo era um valor exaltado e a construção de

um orgulho nacional era vivenciada em várias esferas da vida social.

Em 1930, as exigências do governo federal às escolas de samba eram coerentes com os valores defendidos por uma sociedade capitalista industrial, ou seja, o modelo de sociedade ao qual o Brasil se transformava nessa época. As imposições contribuía para afastar o carnaval carioca de suas origens africanas e populares, a tal ponto que os jurados selecionados para a avaliação do concurso não eram mais pertencentes às camadas populares e subalternas nas quais o carnaval teve sua origem, mas pertenciam a uma elite intelectual oriunda das classes médias.

Nestes termos, os carros alegóricos, a comissão de frente, o desfile dividido em alas, enfim, todos esses elementos são pertencentes ao carnaval das Grandes Sociedades, de certa forma, impostos às escolas de samba. A adesão por parte das escolas aos temas nacionalistas inculcados pelo governo federal, bem como os processos de censura a determinados temas evidenciam a dinâmica de patrimonialização da festa carnavalesca carioca, que mais tarde tornar-se-á um patrimônio nacional brasileiro.

De acordo com Monique Augras (1993), em 1939 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cujo objetivo era regularizar as normas carnavalescas. Neste regulamento, como tentativa de contenção à chamada expansão comunista, o maior temor do período da Guerra Fria, tornava-se obrigatória a apresentação de temas exclusivamente nacionais, como forma de combate ao comunismo pela via de um nacionalismo exacerbado.

Esta época é marcada por um processo de mercantilização da cultu-

ra popular, no qual as empresas e as casas noturnas tiveram um papel decisivo. Este período coincide com uma forte influência do movimento intelectual modernista, que evocava o primitivismo originário da nação brasileira. Esses ideais vão ao encontro da construção de uma identidade brasileira atrelada à noção de mestiçagem, e que encontram no carnaval das escolas de samba, uma série de elementos que corroboram o discurso identitário de um Brasil constituído na e pela mistura harmônica das três raças¹¹.

É um período contraditório atravessado por momentos de adesões, de resistências, de confrontos, enfim, de negociações, onde se trava uma batalha entre o carnaval enquanto expressão artística e popular e a necessária resposta às exigências dos diferentes patrocinadores, sejam eles ligados aos governos, às empresas privadas, ou mesmo, à contravenção. Portanto, é nesse ínterim que se configura e se forja o “maior espetáculo da Terra”.

A figura do bicheiro, do mecenas, aparece com força desde o período da criação das escolas de samba. Não à toa a figura de Natal se sobressai, conhecido por suas atividades com jogo do bicho e mecenas da tradicional Portela, ganha o apelido de “patrono da alegria”. Investir no carnaval carioca torna-se uma forma de obtenção de reconhecimento, ou ainda, de prestígio político e econômico.

O reconhecimento do carnaval enquanto festa nacional não garantia o financiamento público às mesmas, o que as tornava dependentes ao auxílio financeiro dos mecenas do jogo do bicho. O investimento dos bicheiros no carnaval carioca possibilitava, assim, uma margem de manobra às escolas de samba, que sofriam com a falta de investimento público durante a década de 1940.

A proibição por parte do governo à utilização ao espaço público antes ocupado pelas Grandes Sociedades e Ranchos, ou seja, a Avenida Rio Branco, bem como a falta de investimento, não impediavam o mesmo de utilizar o carnaval como uma festa patriótica e símbolo do país. Esse paradoxo entre a falta de um suporte financeiro atrelado a um reconhecimento simbólico por parte do público, permitiu aos bicheiros desempenhar um papel fundamental na emergência e na consolidação das escolas de samba na cidade de Rio de Janeiro.

O declínio definitivo dos Ranchos e das Grandes Sociedades deu-se na década de 1950. O patrocínio do jogo do bicho fez do carnaval das escolas de samba uma festa luxuosa, que cativou toda a população brasileira. Mesmo que em sua origem a festa tenha surgido como uma festa popular, aos poucos, a elite carioca começou a participar do dito “carnaval de avenida”. Em 1956, as escolas de samba conquistam a Avenida Rio Branco e, posteriormente, a Presidente Vargas, símbolo da modernidade da época e ponte situada entre a rica Zona Sul carioca e a massa de trabalhadores oriundos do “resto da cidade”.

A partir de 1970 o carnaval se torna, de acordo com Edson Farias (1995), um evento cosmopolita, mais especificamente, no sentido de que os brasileiros não moradores da cidade do Rio de Janeiro são interpelados a conceber a festividade carnavalesca carioca enquanto evento nacional, ao mesmo tempo em que os turistas do mundo inteiro são convidados a conhecer e a participar da grande festa nacional.

O carnaval, nesse sentido, atualiza o mito da comunhão humana evocando a espontaneidade e a democracia de uma festa em que “todos” participam. Maria Isaura de Queiroz (1992) ressalta

que não apenas a comunidade carnavalesca vê o carnaval enquanto um espaço democrático, como também, a sociedade brasileira o percebe dessa forma. É a partir desta constatação que DaMatta (1978) formula sua hipótese do carnaval enquanto rito de unificação da sociedade brasileira, que seria, por sua vez, ancorado nos valores das camadas populares. Vale ressaltar que esse ponto de vista é altamente criticado por ignorar as assimetrias e as violências simbólicas apontadas acima.

DaMatta (1985) mostra que a separação entre a esfera pública e a privada é uma característica típica das classes médias e altas da sociedade brasileira, que se ancora num modelo europeu de civilização, porém nas classes populares essa lógica não opera da mesma maneira. O espaço da rua, para as camadas populares, pode ser visto como uma extensão do espaço doméstico, fenômeno que pode ser constatado pelas portas de suas casas sempre abertas, que convidam os vizinhos a entrar e a compartilhar de seus espaços de “intimidade”, pelos jogos de futebol em meio às ruas e nas festas de bairro que mobilizam toda a comunidade. DaMatta, a partir de suas reflexões inclui o carnaval, ao percebê-lo enquanto um ritual de *communitas* oriundo da expressão simbólica das camadas populares, que faz do espaço da rua uma mistura entre a esfera pública e a esfera privada.

Em diálogo com DaMatta, Edson Silva de Farias (1995) se indaga sobre a extensão da esfera privada, principalmente no que tange a relação entre o carnaval e o poder público, questionando se o poder público abre, de fato, todas as ruas da cidade para a festa carnavalesca. Na eminência de uma resposta negativa, o autor afirma que as ruas abertas a “todos”, as ruas destinadas aos turistas são aquelas conhecidas

e vivenciadas cotidianamente por uma elite da zona sul carioca.

Os anos 70, marcados pela ditadura militar em quase toda a América Latina, não foram diferentes no Brasil, coincidindo com um período de grande investimento do capital público nas escolas de samba. O período entre 1960 e 1980 é conhecido como um momento de intensificação de acumulação capitalista, onde as escolas de samba começam a se “vender” como um produto às empresas privadas. O governo federal brasileiro, ao mesmo tempo incentiva a festa carnavalesca e se coloca como detentor do monopólio das manifestações legítimas da cultura brasileira. É o momento da semi-nacionalização do carnaval. Os investimentos governamentais focam-se na construção de espaços mais confortáveis para receber os turistas estrangeiros e na elaboração de inúmeras regras e regulamentos, com o intuito de enquadrar a competição carnavalesca e impor uma ordem à festa antes vista como caótica e profana.

A duração do desfile de cada escola também foi objeto de controle. Em 1971 foi estabelecido o Fundo Geral do Turismo, que fixa o tempo máximo de 75 minutos de apresentação por escola de samba. As escolas, nesse momento, são subvencionadas e submetidas a um contrato de prestação de serviço ao governo, dentro do qual os critérios de julgamento estabelecidos pelo poder público evidenciam critérios tais como a duração do desfile, o número de participantes e a definição de temas (que em sua maioria exaltam o Brasil pós 1964), como evidencia José Luiz de Oliveira (1989, p. 69-70).

A sociedade brasileira se modernizava com a ajuda massiva do governo federal em vários setores. O carnaval, enquanto festa urbana, também é submetido a esse processo de moderniza-

ção e de adequação ao mercado capitalista onde o papel da mídia se torna marcante e decisivo na história da sociedade brasileira.

O controle, a cronometragem do tempo, neste caso, é a adequação ao “tempo do consumo”. É a troca da liberdade e da flexibilidade pela norma e o rigor. Nas palavras do secretário de turismo do Estado do Rio de Janeiro em uma entrevista ao jornal *Última Hora* em 01/03/1968, a extravagância do tempo incontrolado dos desfiles tornava anti-turístico o carnaval carioca, sendo assim, o controle do tempo era uma forma de respeito aos turistas.

A televisão funcionou, nesse sentido, como instrumento de normatização da identidade brasileira face à cultura capitalista, onde o eixo Rio de Janeiro e São Paulo eram seus representantes maiores. Vale salientar que a Rede Globo de Comunicações sempre pertenceu à elite brasileira: a rica família Marinho, patrocinada pela ditadura militar à serviço da elite brasileira, em consonância com interesses do poder público.

Em 1971, ocorre a primeira transmissão integral do desfile carnavalesco. Três anos mais tarde, a transmissão dos bailes de carnaval é suspensa e o foco se concentra apenas nos desfiles das escolas de samba. Em 1976, a Rede Globo contrata 232 profissionais que atuam dentro da avenida para a exibição do carnaval carioca. Em 1988, a Rede Globo paga \$800.000 pela exclusividade no direito de imagem do carnaval de avenida carioca. Desta forma, a Rede Globo passa a construir ainda mais uma imagem hegemônica do carnaval que circula pelo mundo e que engendra novas paisagens de poder virtual que vende imagens sobre o país.

Vale ressaltar que o direito de imagem sobre o desfile das escolas de

samba no carnaval carioca foi objeto de disputa entre as emissoras Rede Globo e Manchete, mas o grande poder econômico e político da primeira assegurou-lhe a exclusividade.

É preciso enfatizar que durante os anos de 1930, para que o carnaval fosse reconhecido enquanto festa nacional, as escolas de samba tiveram que passar por um processo de adaptação que se constituía em atenuar e, mesmo, camuflar as origens africanas. Nos 1970, o retorno da ideia de África Negra e dos elementos do *candomblé* tornaram-se necessários para a construção do carnaval como um evento cosmopolita e altamente turístico que conta as origens do país. Trata-se de um período, de acordo com Cavalcanti (1999), de reinvenção das tradições relacionadas às origens do carnaval.

Percebe-se, no entanto, que o carnaval sempre esteve ligado aos grandes movimentos pelos quais passou a sociedade brasileira. Nesse sentido, refuto a afirmação disseminada entre os brasileiros que vêem o carnaval como um culto de alienação do povo, como uma prática despolitizante, ou ainda, como uma política de “pão e circo” moderna. Para compreender o processo de consolidação do carnaval enquanto festa nacional e sob a perspectiva midiática de um espetáculo cosmopolita é necessário dar-se conta da intensa negociação dos conflitos estabelecidos entre o Estado-nação e as camadas populares, que perpassa toda a história do carnaval carioca.

Se em um primeiro olhar identificamos a apropriação e a domesticação da cultura popular brasileira por determinados grupos, uma análise mais atenta desvelará a existência de um jogo contínuo de adesão e de resistência por parte do Estado e das escolas de samba (representantes das camadas po-

pulares), processo, aliás, em constate reformulação e negociação. O carnaval é, antes de tudo, uma festa que coloca em evidência os jogos políticos contemporâneos, figurando como um espaço onde o lúdico e o político se encontram, em um processo simbiótico que pode passar despercebido se deslocado da compreensão daquilo que seria próprio ao contexto sociocultural brasileiro.

O ritual no universo urbano

Segundo Michel Feuillet (1991), o carnaval nunca foi uma festa cristã: « Christianiser ainsi la naissance du carnaval reste surprenant dans la mesure où l'Église non seulement n'a jamais instauré une telle festivité dans son calendrier – le carnaval n'apparaît évidemment pas dans la temporalité officielle, mais elle n'a pas cessé de la condamner comme étant une manifestation païenne, comme œuvre de Satan » (FEUILLET, 1991, p. 19). Assim, a igreja sempre esteve atenta a este evento social, mesmo que nunca o tenha incorporado oficialmente em calendário festivo.

Em uma tentativa de conciliação a Igreja Católica de Salvador, por exemplo, começa a fazer referências à quarta-feira de cinzas, ressignificando-a como um dia de purificação e, para tanto, passa a realizar uma das mais belas católicas missas do ano. Michel Agier (2000) narra que a missa da quarta-feira de cinzas é ministrada por um bispo, que insistentemente lembra aos fiéis que o tempo dos pecados vividos durante a festa deve ceder lugar à purificação no período da quaresma.

A lavagem das escadarias da Igreja é, também, um ritual de purificação do espaço e das pessoas que viveram a intensidade da festa pagã. A tentativa da Igreja católica de relem-

brar os limites cristãos é uma maneira de restabelecer a ordem, mostrando que a religião reconhece os pecados do carnaval e os perdoa a seus fiéis.

Ao inverter a ordem moral da vida burguesa, a subversão dos valores estabelece a possibilidade de uma outra ética de vida mediante a suspensão da moral cristã - que não deixa de existir, no entanto, como referência complementar antagônica. É a experiência alucinatória, o despertar dos sentidos face à musicalidade exuberante e o desejo dos corpos, que restabelecem os ritos profanos na cidade festiva como um “espaço de celebração” (MAFFESOLI, 1994) onde o profano critica as divindades cristãs.

O carnaval é associado à celebração da Páscoa pela Igreja. Esta “incorporação” foi uma tentativa bem-sucedida de dominação e de controle sobre as demais festas pagãs, que persistiram apesar do advento do cristianismo.

O carnaval ganhou outros significados e representações com o passar do tempo, pois ao longo dos anos parece ter “colonizado” outras festas (DUBOIS, 1979). A noção do tempo do carnaval foi, assim, enriquecida e ampliada. Na verdade, a festa carnavalesca contemporânea ocorre em vários lugares do mundo, incluindo a América do Sul e América do Norte, ampliando o tema da revitalização ou ressurreição, da ruptura e ao mesmo tempo da adesão à estrutura social. É um momento de *communitas* (TURNER, 1974), fora da vida cotidiana, de “exaltação da impertinência e do grotesco”, enfim, é a história do triunfo da vida sobre a morte. (DUBOIS, 1979).

Pensar os carnavais como eventos rituais que jogam com o imaginário social e, mesmo, com os estereótipos de grupos sociais, não é uma perspectiva analítica inovadora no campo antro-

pológico, ela está presente na grande maioria dos trabalhos sobre o carnaval. A utilização deste conceito não banaliza tal análise, ao contrário, incentiva os pesquisadores a decifrar o que esses rituais contemporâneos dizem sobre a vida social.

Vários autores têm aceito o desafio de pensar o mundo urbano a partir de um ritual e de seus desdobramentos. No caso do Carnaval, pensado como um ritual urbano e contemporâneo, é preciso concebê-lo relacionado à dinâmica da cidade. Embora a origem do carnaval seja rural, o seu apogeu e a forma como ele existe atualmente encontram-se imersos no processo de urbanização e de globalização, ou seja, no universo característico das cidades como expressão da vida urbana, mais ou menos cosmopolita.

O carnaval é o tempo de festa por excelência, conforme aponta DaMatta (1979). É o momento do extraordinário, mas sempre relacionado ao ordinário/ao cotidiano de muitas maneiras. É um evento performático indicador de certos processos culturais, que na percepção de seus próprios agentes ocupa um tempo e espaço fora das atividades diárias, distanciadas das atividades cotidianas (TAMBIAH, 1985). O carnaval age como um dispositivo de mudança de perspectivas que é, por certo, promovida pela própria sociedade (CAVALCANTI, 2010).

Duvignaud (1973, p. 186) ressalta que o carnaval enquanto momento de transe permite ao homem e à coletividade superar a “normalidade” e, assim, alcançar um estado de espírito onde tudo é possível, porque durante o transe o homem não é humano, pois adere a uma natureza. O autor demonstra como o período festivo abre espaço para o indivíduo tornar-se outro, “a descoberta do outro modifica o

sujeito que se engaja nesse confronto na mesma medida em que transforma o primeiro” (1973, p. 187). Esta oportunidade de se colocar no lugar do outro, ou mesmo de jogar com os papéis sociais predeterminados revela o poder transformador da festa. As celebrações carnavalescas cariocas têm um caráter urbano que permite aos sujeitos jogarem, considerando diferentes aspectos, com suas identidades sociais.

A cidade é o espaço onde o indivíduo desempenha suas múltiplas identidades sociais. De acordo com Georg Simmel (1985), a metrópole permite uma multiplicidade de papéis sociais que são acionados em interação, por meio de uma lógica da modernidade baseada na individualidade. Neste sentido, o autor descreve os espaços urbanos onde as relações são baseadas no comércio e o fluxo de dinheiro envolvendo interações monetárias guiadas pela lógica e pela divisão social do trabalho, nas quais o indivíduo é multifacetado e livre para experimentar os vários aspectos da sua identidade, desempenhando papéis sociais distintos.

O carnaval é um ritual em que várias identidades são ativadas e o indivíduo vive a experiência de colocar-se no lugar do outro. Durante o carnaval, o sujeito pode ser alguém que ele nunca seria na vida real. O carnaval é o momento em que as pessoas se misturam e as identidades se perdem ou alteram-se temporariamente, tornando-se, assim, um ritual popular que joga com várias categorias socioeconômicas: pobres e ricos, e de gênero, homossexual, heterossexual, masculino e feminino.

Conforme Ruben Oliven (1979), nos estudos das Sociedades Complexas, o cenário urbano apresenta uma aparente homogeneização das classes sociais, devido à intensificação capita-

lista industrial. O autor ressalta, porém, os perigos desta análise que não leva em conta que este processo de acumulação de capital diferencia os habitantes das sociedades brasileiras de forma desigual e assimétrica e que as classes baixas podem oferecer resistência à difusão destas “orientações culturais padronizadas”. Neste sentido, Oliven afirma que diferentes grupos sociais têm práticas e orientações diferenciadas no que tange a “aspectos que têm consequências e significados diversos de acordo com a posição social tais como questões políticas” (1980, p. 35)

Esta homogeneização também é discutida por Cavalcanti (2010), quando a autora considera o carnaval como uma festa da cultura popular, um evento com características populares. Problematizar a palavra “popular” se torna importante. Se pensarmos a dimensão do popular adicionada ao caráter urbano da vida contemporânea, podemos entender que tal característica não pode reduzir-se a condição econômica. A autora explica que o popular não deve ser pensado apenas em contraposição à cultura de elite, mesmo que não possamos negligenciar tal ponto. Nas sociedades complexas nas quais os atores sociais jogam com os estereótipos e acionam suas identidades de acordo com suas necessidades, a dimensão popular é também uma dimensão política que é revelada nos conflitos sociais.

De acordo com Gilberto Velho (1994), as grandes cidades tais como o Rio de Janeiro, passaram por um processo de modernização violento que afetou seriamente o sistema de valores e as relações sociais. A expansão da econômica de mercado, a industrialização, a migração e a valorização da cultura de massa, contribuíram para o crescimento do individualismo. Nesse processo, as ideologias individualistas ganharam es-

paço ao mesmo tempo em que o campo de possibilidades socioculturais, bem como as alternativas e as escolhas de estilos de vida se diversificavam. Segundo o autor, as camadas populares e as demais minorias começaram a ser reconhecidas e se fazer visíveis na sociedade. Dessa forma, a difusão de valores individualistas significou um enfraquecimento das formas tradicionais de dominação associadas a uma visão de mundo hierarquizante.

A noção de individualismo, já muito discutida por Simmel (1985) no seio da sociedade moderna, aponta para uma noção de sociedade percebida enquanto um espaço de competição e de conflito, mas também, um espaço de sociabilidade. O conflito, nos ensina Simmel, desdobra-se numa forma de socialização. Nesse sentido, o espaço carnavalesco é um momento de sociabilidade que passa pelo conflito da competição e, ao mesmo tempo, estabelece relações de parceria e de filiação.

O carnaval como patrimônio: entre o poder e o popular

No ano de 2007, o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) reconheceu o samba carioca como parte do patrimônio cultural imaterial do Brasil. É permitido sugerir a partir da compreensão do contexto histórico e político – onde nasceram as escolas de samba - que a noção de patrimônio é intrínseca à formação deste gênero musical.

Na década de 1930 quando o carnaval carioca foi escolhido como a festa emblemática do país, portanto como um símbolo de identidade nacional para atender os interesses políticos e ideológicos da época, a festa carnavalesca foi conduzida em direção ao título de patrimônio nacional. Como indica Oliveira Pa-

vão (2007), o reconhecimento do samba como um símbolo nacional aconteceu em dois momentos distintos da história do Brasil: em 1930 - no período do Estado Novo - e época do nascimento das escolas de samba, durante um “pacto corporativo entre o estado e as classes trabalhadoras” foram feitos os primeiros investimentos governamentais. E em 2007, quando o IPHAN oficializou o carnaval como patrimônio cultural imaterial, o que lhe trouxe mais reconhecimento e, conseqüentemente, mais investimento governamental que privado.

Michael Herzfeld (1997) mostra como o Estado-nação não só dita as regras de autoridade, mas também se adapta igualmente aos atores sociais, da mesma forma que os atores sociais se adaptam à história. Herzfeld (1997) faz uma importante reflexão sobre a relação entre o Estado-nação e a agência dos seus cidadãos. O conceito de “intimidade cultural” desenvolvido pelo autor, demonstra a existência de uma barreira protetora que os grupos sociais formulam para assegurar seu espaço coletivo. “A intimidade cultural” corresponde aos valores e aos códigos compartilhados internamente por grupos sociais, que se revelam somente quando já fazemos parte dessa intimidade, construída nas relações cotidianas. O conceito de “poética social”, crucial para pensarmos as relações entre os grupos sociais com o Estado-nação, seria esta apresentação criativa do grupo social, que revela e esconde as informações de intimidade cultural conforme o contexto, esta apresentação é considerada por Herzfeld (1997) como uma performance de grupos sociais que geram o que eles deveriam ou não revelar sobre eles mesmos, em função do público que os observa.

O conceito de “poética social” de Herzfeld (1997) ajuda a compreender o processo de patrimonialização de algu-

mas festas de caráter popular. A poética social é, assim, uma forma de agência que cria táticas (Certeau, 2008) de ação e de reação de grupos sociais para determinadas ações do Estado e vice-versa, que tem estado presente no nascimento do carnaval de avenida, perdurando até a sua consolidação como patrimônio cultural imaterial. Este longo processo de negociação, ainda hoje presente entre o poder do Estado e o poder das “classes populares” explicita o caráter político e identitário do carnaval carioca.

Como sugere Jérôme Nicolas (2006), podemos analisar a festa carnavalesca como Marc Abèles (2007) e Henri-Pierre Jeudy (1990), sob a óptica de um “sub-sistema político” decorrente do sistema social global, onde estudos sobre ações políticas, tensões, conflitos e relações de força e poder se fazem pertinentes. A festa parece-me mais como um sistema unitário e singular auto-determinado atravessado de tensões, que dispõe de autonomia suficiente, portanto, detentor de equilíbrio e de coerência estrutural para exercer “influência” *a posteriori* e *in fine* sobre o sistema social global.

Fábio Pavão (2012) ressalta que o avanço do processo de mundialização produziu um movimento que pode ser considerado paradoxal, pois ao mesmo tempo em que parece impor certa homogeneização da cultura, reivindica a valorização de traços culturais nacionais e locais. Stuart Hall (2006), por sua vez, mostra que de um lado as forças dominantes da homogeneização cultural ameaçam reduzir as peculiaridades locais ao modelo ocidental e, particularmente, àquele dos Estados Unidos. Por outro lado, existe o processo que tenta descentralizar e distanciar estes modelos ocidentais. De acordo com Hall, não há suficiente poder para confrontar ou inibir a influência exercida pelo modelo totalizan-

te, porém criam-se dispositivos e táticas que subvertem e traduzem esses valores universalizantes em valores locais.

Neste contexto, a noção de patrimônio cultural imaterial ganha sua força como um processo de retorno ao mito original e às práticas tradicionais, para resignificá-las no processo de reconstrução da identidade de uma nação. O arquivo criado e apresentado para o pedido de reconhecimento do samba carioca como patrimônio ao IPHAN afirma os processos de negociações com o Estado Nação, destacando o importante papel dos “sambistas” que conseguiram obter o reconhecimento e a aceitação do governo sobre a forma de oficialização do carnaval sem “calar as formas autênticas praticadas no Rio de Janeiro”, como sugere o laudo que reivindica o samba enquanto patrimônio imaterial, confirma a intensa participação do samba na construção da identidade nacional.

O carnaval, em sua forma imaginária, é revelado como um arranjo de elementos performativos que contribuem para definir uma dualidade da prática do carnaval e o universo polifônico em que é construído nesse ritual. A alegria e o prazer de jogar com as normas sociais, de reverter a lógica dominante, de sublimar e substancializar as relações sociais, permitem que todos os participantes dos carnavais – atores e espectadores – detenham instâncias organizadoras de forma conjunta a criem um outro universo, projetando-o para a cena pública.

O momento de liminaridade do ritual é propício para este jogo com a realidade social. Neste sentido, DaMatta (1997) mostra que no momento ritual há uma inversão de valores, uma mudança de regras sociais. Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), analisando o Carnaval do Rio de Janeiro destaca que, em

última análise, nada é invertido, “nem os papéis e valores sexuais, nem as hierarquias, nem os modelos políticos”. Queiroz mostra como a estrutura das danças carnavalescas cariocas apresentam os mesmos valores do cotidiano, mesmo através de paródia ou da sátira.

É importante notar que pouco importa se houver uma inversão propriamente dita ou um travestimento da realidade social. O objetivo do jogo com os imaginários sociais que são encenados durante o ritual carnavalesco é, de diversas formas, a construção desse espaço político e social que reinventa a realidade social. Ele permite que seus participantes joguem com as hierarquias de muitas maneiras. A criação deste espaço liminar, discursivo e político, destaca os conflitos sociais ao mesmo tempo que permite a sociabilidade de diferentes grupos sociais.

Como observado em análises de Herzfeld, Abélès e Certeau, os atores sociais não são totalmente sujeitos às imposições do Estado, bem como o Estado não é indiferente às contestações do povo. É um jogo político em que os atores sociais tentam sempre compreender as regras e as dinâmicas do imaginário, para com eles jogar bem. O ritual, assim, não serve apenas para manter uma estrutura, mas para negociar com a dinâmica desta estrutura social, manifestando um momento de crítica social onde as pessoas (em princípio) sem voz podem gritar.

O universo carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro

O carnaval não é exclusivo à cidade Rio de Janeiro, pois o evento carnavalesco é uma festa que acontece por todo o país, de norte a sul – Belém, Salvador, Recife, São Paulo, Porto Alegre.

Cada capital, cada cidade, cada comunidade urbana ou rural faz acontecer o seu carnaval e, assim, evidencia as particularidades da região onde é festejado. O carnaval é, nesse sentido, um fenômeno festivo que fincou raízes na cultura brasileira, tornando-se a sua festa nacional. Embora a festa carnavalesca ocorra em todo Brasil, nota-se que foi o Rio de Janeiro o palco, por excelência do carnaval de avenida, do carnaval espetáculo que atrai turistas do mundo inteiro, por consequência é o carnaval que agencia grandes somas de subvenções governamentais, e fortes investimentos do setor público, fato que aumenta ainda mais sua escala e gera, ainda, mais retorno turístico para o evento. Cabe salientar que os carnavais que não se encontram no eixo carioca também recebem incentivo público e privado, representando enormemente a cultura brasileira, porém foi o carnaval carioca o eleito como a festa que apresenta o Brasil para o mundo.

Após tal constatação uma questão surge: por que o carnaval carioca e não o carnaval de Salvador foi escolhido como representante festivo brasileiro, sendo que a cidade de Salvador, assim como a do Rio de Janeiro, são territórios de valorização e presença da descendência africana no Brasil?

O carnaval de Salvador (Bahia) não era conveniente enquanto símbolo de uma mestiçagem harmônica, visto que a cidade na época do Estado Novo era composta por uma maioria negra, cerca de 80% de sua população, pertencentes às camadas populares e muitas delas à margem da sociedade.

Tanto o carnaval de Salvador como de o Rio de Janeiro possuem origens nas festas afrodescendentes. Salvador representou um espaço de grande expressão dos “folgedos negros”, dos espaços festivos e folclóricos de

intensa celebração da cultura africana, principalmente através da música e da dança, onde as tradições africanas são exaltadas e comemoradas. A grande concentração de negros na cidade de Salvador evidenciava à época, a força da descendência africana na cidade após o período escravagista. Durante os séculos XVI e XVII grande parte dos escravos chegavam nos portos da Bahia e do Rio de Janeiro, e lá ficavam para trabalhar nas atividades ligadas à produção de cana de açúcar.

Em 1817, o Brasil contava com 3,6 milhões de habitantes, sendo 1,9 milhões escravos, ou seja, mais da metade da população. Em 1850, em virtude da intensa necessidade de mão de obra para o cultivo do café na região Sudeste, o número de escravos africanos passou para 3,5 milhões.

A influência da cultura africana se fazia presente, e se faz até os dias de hoje, em todo o território nacional. As raízes africanas são partes constituintes de nossa cultura, porém não podemos esquecer que Rio de Janeiro era a cidade sede da coroa portuguesa e, posterior capital republicana, onde os valores conservadores e escravocratas eram contestados, mas também, exacerbados. A cidade do Rio de Janeiro foi também o palco dos esforços de negação dessa influência relacionada à presença negra. Após a abolição da escravatura, durante o período republicano fez-se necessário a criação de uma identidade brasileira. A construção identitária brasileira aludia, assim, ao mito da democracia racial e celebrava a mestiçagem enquanto valor constituinte da nação. Essa eminente exaltação da mestiçagem étnica nada mais foi que uma tentativa de silenciamento e ocultação do longo período de exploração sofrido pela população afrodescendente, que propunha uma união de raças, onde negros seguiriam sem

nenhum processo de reparação frente aos danos e as injustiças que os mesmos sofreram por séculos.

Refletir sobre a valorização do carnaval nesse eixo Rio-São Paulo, nos obriga a pensar no Brasil e suas divisões políticoadministrativas. A região Sudeste, considerada como a mais “desenvolvida econômica e culturalmente,” torna-se o epicentro do Brasil, fato este que explica o motivo pelo qual a cidade do Rio de Janeiro é considerada a eterna capital nacional aos olhos do mundo, mesmo que em 1960 tenha cedido o título à Brasília.

A cidade do Rio de Janeiro se expandiu significativamente no fim do século XIX, nela havia mais de 800.000 habitantes e, junto com eles, muitos problemas sanitários, de emprego, de moradia e, ainda, epidemias de varíola, tuberculose e febre amarela assolavam a cidade carioca. No início do século XX durante a administração de Francisco Pereira, avenidas e parques foram criados e uma « limpeza social » foi realizada. As políticas higienistas demoliram as casas que julgavam sem condições de higiene e, dessa forma, fizeram com que milhares de pessoas da classe popular perdessem suas casas e fossem obrigadas a se deslocar para a periferia. As políticas de higienização visavam adequar a cidade e torná-la viável à elite brasileira que a praticava. Nessa época, os valores europeus ganhavam força.

O Rio de Janeiro torna-se um centro irradiador de cultura para todas as outras cidades do país tornando-se a porta de entrada das novidades oriundas da Europa, pois era através dele que o Brasil conhecia o “exterior”. O Rio de Janeiro passa a ser o representante do mundo no Brasil, ao mesmo tempo em que é o representante do Brasil no mundo, tornando-se o símbolo da bra-

silidade tanto na esfera nacional como internacional.

Nessa época estar no Rio de Janeiro significava ser moderno. A cidade aspirava ao sucesso. Para ser vitorioso tanto na vida profissional como acadêmica, as pessoas eram instigadas a se instalar na capital nacional da época. Nesse sentido, nada mais lógico, mediante um processo de construção de identidade nacional, que investir numa festa popular que, assim como a cidade, passou por um processo de “limpeza sociocultural” e domesticação, ou seja, o carnaval carioca.

Desta forma, tanto o carnaval carioca como a cidade do Rio de Janeiro, tornaram-se símbolos do país, bem como elementos de construção e de consolidação da identidade brasileira. O carnaval de avenida carioca torna-se, assim, uma política pública, uma manobra governamental de reconstrução e de criação de uma unidade brasileira a partir da domesticação dos extratos populares da festa adicionados aos elementos de grandiosidade das antigas Grandes Sociedades. O processo de adaptação do carnaval carioca às exigências governamentais torna-o mais palatável à elite brasileira, fazendo-o assim, consagrar-se como a festa nacional, por excelência.

Segundo Fabio Pavão (2007), a partir da década de 1940, o samba carioca tornou-se um dos principais estereótipos de representação da cultura brasileira, sendo incorporado à indústria cultural americana, fato esse explicitado na imagem de Zé Carioca, um papagaio sambista que aparece nas telas de Walt Disney como demonstração de uma política de boa vizinhança dos Estados-Unidos para com o Brasil, fenômeno perceptível na exaltação de Carmem Miranda, que fez fama em Hollywood.

A multiplicidade regional das expressões culturais carnavalescas encontradas em todo o território brasileiro é homogeneizada a partir do samba dos “morros” e das periferias do Rio de Janeiro. O samba carioca, dessa forma, se superpõe às outras festas e práticas regionais. As razões pelas quais o samba carioca, oriundo de camadas marginalizadas torna-se a imagem do brasileiro no exterior é também objeto de estudo de Hermano Vianna (1995).

De acordo com o autor, a partir do governo de Getúlio Vargas um novo modelo de autenticidade e de identidade nacional foi forjado com base no referencial intelectual que percebia o Brasil enquanto um território de mestiçagem, mas também como um espaço da democracia racial, como destaca Darcy Ribeiro em sua obra *O povo brasileiro* (1995). O samba carioca confluía com os ideais de construção identitária: numa mistura das raízes africanas e da colonização europeia (o Entrudo), a festa carnavalesca se transformava no representante maior do “mito das três raças”. Nesse processo, o samba carioca expressão da cultura popular urbana do Rio de Janeiro, conquista o lugar de música nacional e eleva o carnaval carioca também a festa nacional. As outras expressões festivas e musicais são levadas à uma posição secundária e tornam-se submissas à uma imagem homogeneizadora do samba e do carnaval carioca (Vianna, 1995).

Considerações finais

O discurso que o carnaval é uma festa democrática é muitas vezes repetido pela comunidade carnavalesca e pela sociedade brasileira em geral. Partindo da premissa defendida nesse artigo de que a análise da festa carnavalesca carioca pode servir para a compreensão dos processos socio-políticos

brasileiros e serve como um universo refletor da realidade conflitual vivenciada no seio dessa mesma sociedade, podemos elaborar uma pergunta muito importante no contexto político atual brasileiro, onde um golpe de Estado se estabelece: Qual é o significado da democracia no Brasil? No carnaval carioca, seja ele o de avenida ou o de “blocos”, o direito das classes populares à cidade se estende, se amplifica, porém as fronteiras seguem a existir, não são apagadas, apenas flexibilizadas.

Bibliografia

- ABÉLÈS, Marc. *Anthropologie de la globalisation*. Paris: Payot, 2008.
- ABÉLÈS, Marc. *Le Spectacle du pouvoir*. Paris: l’Herne, 2007.
- AGIER, Michel. *Anthropologie du Carnaval: La ville, la fête et l’Afrique à Bahia*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2000.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUGRAS, Monique. *Le Double et la métamorphose. L’identification mythique dans le Candomblé brésilien*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1993.
- BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux*. Paris: Payot, 1984.
- BASTIDE, Roger. *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*. Paris: Abel Actes Sud, 1995.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval: o rito e o tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial*, Rio de Janeiro, n. 147, 2001. p. 69-78.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular*. In: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas populares. Brasília: Ministério da Cultura, 2005. p. 28-33.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Sobre rituais e performances: Visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares. *Revista Antropológicas*, ano 14, vol.21(1), 2010. p. 99-127.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz Brasil, Brasil*. São Paulo: Rocco, 1986.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DUBOIS, Jacques. Carnaval: fête, révolte, spectacle — Pour une histoire. *Études françaises*, vol. 15, n. 1-2, 1979. p. 15-34.
- DUVIGNAUD Jean, B. K. *Fête et civilisations: suivi de La fête aujourd’hui*. Arles: Actes Sud, 1991.
- FARIAS, Edson Silva de. *O desfile e a cidade: O carnaval espetáculo carioca*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas [sob orientação do Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz], 1995.
- FEUILLET, Michel. *Le Carnaval*. Paris: Cerf/Fides, 1991.
- Goldwasser, M. J. *O Palácio do Samba: Estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Revista Mana*, 3, 1, 1997. p. 7-39.
- HERZFELD, Michael. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York; London: Routledge, 1997.

JEUDY, Henry Pierre. *Memórias do Social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

LATOURETTE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

MAFFESOLI, Michael. O poder dos espaços de celebração. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, número 116, 1994.

MAUSS, Marcel, *As técnicas do corpo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NICOLAS, Jérôme. *Le Carnaval: un imaginaire politique*. Directeur de thèse: M. François. LAPLANTE. Université Lumière Lyon 2, 2006.

OLIVEN, Ruben George. Por uma Antropologia em cidades brasileiras. In: VELHO, Gilberto(coord.) *O Desafio da Cidade: novas perspectivas da Antropologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Campus, 1979. p. 23-36.

OLIVEN, Ruben George. O nacional e o estrangeiro na construção da identidade brasileira. In: BERND, Zilá (org.). *Olhares Cruzados*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2000.

PAVÃO, Fábio de Oliveira. A megalópole do samba: uma análise sobre a valoração do samba no eixo Rio-São Paulo. *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo, v. 5, n. 2, 2012.

PEIRANO, Mariza. A análise antropológica de rituais. In: *Série Antropologia*, n. 270. Brasília: EdUNB, 2000. p. 1-35.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brésilien: Le vecu et le mythe*. Paris: Gallimard, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental, org.; Ed 34, 2005.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. *Culture, Thought, and Social Action*. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1985.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual. Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

VELHO Gilberto. Unidades e fragmentações em sociedades complexas. In: *Projeto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/EdUFRJ, 1995.

Recebido em 25/07/2016

Aprovado em 11/08/2016

I Thaís Cunegatto. Doutoranda em Antropologia pela Université Laval. Québec, Canada. Contato: tcunegatto@gmail.com

II O mito das três raças, ideia desenvolvida mais profundamente nas obras de Darcy Ribeiro, porém bem difundida no senso comum, via a sociedade brasileira como uma mistura harmônica das influências africanas, europeias e indígenas. Obviamente essa « harmonia » camufla um processo de exploração e de tentativa de dizimação dos africanos e indígenas da sociedade brasileira.

**Blocos carnavalescos: culturas populares, culturas híbridas
no carnaval de rua do Rio de Janeiro**

**Bloques carnavalescos: culturas populares, culturas híbridas
en el carnaval de calle de Rio de Janeiro**

**Carnival street bands (blocos): popular cultures, hybrid cultures
of street carnival in Rio de Janeiro**

Rita Fernandes¹

Palavras chave:

Carnaval de rua

Blocos carnavalescos

Cultura popular

Culturas híbridas

Resumo:

Este artigo traz uma reflexão sobre o Carnaval de Rua do Rio no século 21, especialmente diante do fenômeno da multiplicidade de agremiações e diversidade de formatos, matizes e intenções, e as disputas de significados e de representatividade em que se colocam os agentes envolvidos – blocos, associações e poder público –, que buscam ancorar-se em conceitos como “cultura popular”, “tradição” e “identidade” para justificar seus espaços de legitimidade. Para conduzir essa análise e demonstrar as dificuldades de conceituações nesses campos, é proposto um diálogo entre as ideias dos historiadores Marta Abreu, com uma análise de seu texto “Cultura Popular: um conceito e várias histórias”, e de Nestor Canclini, com seu livro “Culturas Híbridas”.

Resumen:

Este artículo presenta una reflexión sobre el Carnaval de Calle de Rio de Janeiro en el siglo XXI, especialmente a la luz del fenómeno de la multiplicidad de agremiaciones y diversidad de formatos, matices e intenciones, y a las disputas de significado y representatividad en que se colocan los agentes envueltos - bloques, asociaciones y poder público - que buscan afirmarse en conceptos tales como “cultura popular” y “tradición” para justificar sus espacios de legitimidad. Para llevar a cabo este análisis y demostrar las dificultades de conceptualizaciones en estos campos, se propone un diálogo entre las ideas de los historiadores Marta Abreu, expuestas en el texto “Cultura Popular: un concepto y una gran cantidad de historias”, y las de Néstor Canclini, presentes en su libro “culturas híbridas”.

Palabras clave:

Carnaval de calle
Bloques carnavalescos
Cultura Popular
Culturas híbridas

Keywords:

Street Carnival
Carnival street bands
(*blocos*)
Popular culture
Hybrid culture

Abstract:

This article presents a reflection on Rio de Janeiro’s Street Carnival in the 21st century, especially in light of the phenomenon of the multiplicity of associations and diversity of formats, shades and intentions, as well as disputes over meanings and representativeness as presented by those involved – street bands (known as ‘*blocos*’), associations and public authorities – that seek anchoring in concepts such as “popular culture”, “tradition” and “identity” to justify their spaces of legitimacy. To conduct this analysis and demonstrate the difficulties of defining concepts in these fields, a dialogue is proposed between the ideas of historians Marta Abreu, with an analysis of her text “Popular Culture: a concept and various stories” and those of Nestor Canclini, in his book “HybridCultures”.

Blocos carnavalescos: culturas populares, culturas híbridas no carnaval de rua do Rio de Janeiro

O texto “Cultura Popular, um conceito e várias histórias”, de Martha Abreu, traz uma interessante reflexão sobre as dificuldades no uso do termo “cultura popular” que pode ser estendida ao Carnaval de rua do Rio, na sua versão atual, com mais de 500 blocos espalhados pela cidade, com diferentes formatos, narrativas, organizações e intenções. A cidade vive uma verdadeira febre carnavalesca, a exemplo do que aconteceu no início do século 20, quando também se viu tomada por grupos de foliões organizados nas mais diversas formas, com os corsos, os cordões, os ranchos e ainda a presença de algumas sociedades carnavalescas. (BEI, 2007; FERREIRA, 2004).

Houve um crescimento fenomenal do número de agremiações e de foliões na última década – 504 blocos autorizados pela Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro – Riotur e mais de 5 milhões de pessoas nas ruas do Rio, em 2016 – e, em paralelo, um crescente interesse da mídia sobre o tema. Com essa grande onda que o Carnaval de rua se tornou, veio também a disputa por protagonismos e de significados por parte dos vários agentes envolvidos, como os grupos organizadores de blocos de rua, as ligas, a mídia e o poder público.

Com o poder de movimentar mais de R\$ 2 bilhões de reais na cidade, oriundos dos gastos com hospedagem, bares e restaurantes e outros serviços^{II}, num espaço de tempo de praticamente 45 dias, o fato é que a atividade começou a interessar muito ao mercado a partir dos anos 2000 – pela visibilidade, abrangência e ressonância que os blocos desfrutam na sociedade contemporânea, não mais apenas no Rio, que serviu de modelo para ou-

tras cidades, mas especialmente aí. E a disputa entre os grupos passou a se dar em torno de questões como legitimidade, autenticidade e tradição. Entre alguns dos motivos dessa disputa, a corrida pelas verbas de patrocínio disponíveis no mercado para este segmento.

Há, entre os diferentes agentes, algumas tentativas de classificações, como a que gira em torno das representações de uma “verdadeira cultura popular”, por exemplo, como se isso fosse possível ou necessário para balizar quem tem mais ou menos direitos como em relação às disputas de uso do espaço público (quem pode ou não ocupar qual rua, qual o lugar de cada um); quem está nas representações da “tradição” do Carnaval; quem deve ter direito ao dinheiro público e por quê. “Cultura popular é um dos conceitos mais controvertidos que conheço”, escreve na abertura de seu texto Abreu (2003, p. 83). Compartilhando com Bourdieu (1996) o quanto é complexo transitar sobre a noção do que é “popular”

Se, a despeito de suas incoerências e incertezas, e também graças a elas, as noções pertencentes à família do “popular” podem prestar muitos serviços, e até no discurso erudito, é porque elas estão profundamente encerradas na rede de representações confusas que os sujeitos sociais engendram, para as necessidades do conhecimento corriqueiro do mundo social e cuja lógica é a da razão mítica. (BOURDIEU, 1996, p. 18)

Na questão do dinheiro público dá-se uma das principais disputas em torno dos significados. Mesmo que houvesse por parte da gestão municipal atual alguma disposição na criação de editais e de linhas de fomento para os blocos^{III}, umas das maiores dificuldades seria estabelecer categorias e enquadramentos que conseguissem classificar, de forma equânime, as mais de 500 agremiações, entre outros problemas apontados por Frydberg.

Blocos que concorrem aos editais de incentivo fiscal na área da cultura, geralmente não tem suas propostas contempladas, pois são considerados inaptos a participarem de tais editais. Essas decisões não reconhecem os blocos de carnaval como passíveis de incentivos do poder público, os associam aos acontecimentos mercadológicos que visam o lucro. Podemos visualizar, assim, a dificuldade do poder público, nas suas mais variadas instâncias, em reconhecer o carnaval de rua como expressão da cultura popular possível de ser valorizada, incentivada, reconhecida como manifestação artística e cultural e, desta forma, financiada pelos editais que tem como objetivo promover a cultura nacional através da legitimação do Estado da sua importância. (FRYDBERG, 2014, p.11)

No Rio, hoje, há blocos de diferentes origens, tamanhos, matizes e formações. Há grupos como Monobloco, Bloco da Preta e Sargento Pimenta, com suas estruturas profissionais que, para setores mais críticos, reproduzem com seu modelo uma faceta da comercialização ou da mercantilização do Carnaval de rua carioca.

Há outros, chamados de “tradicionais” tanto pela imprensa quanto pelos próprios agentes^{IV}, como o Cordão da Bola Preta, o Suvaco do Cristo e o Simpatia é Quase Amor, para citar alguns, e que fazem do discurso da “autenticidade” sua bandeira. E há ainda outros, que trabalham no campo da “resistência”, e que se autodeclararam os representantes da cultura popular, como o Boi Tolo e outros da Desliga. Tomando o termo tradicional para um breve exercício, por exemplo, termo tão complexo em si mesmo, como narra Abreu em seu texto; que critérios definiriam o que é ‘tradicional’ no Carnaval de rua, se desde fins do século 19 já se passou por tantas modificações e formas de organização?

Sobre disputa de representação e de legitimidade, usando o termo cultura popular, por exemplo, um dos representantes do bloco Boi Tolo e da Desliga dos Blocos do Rio^V, Diogo Eduardo, define o que pensa sobre o assunto em entrevista a um blog: ^{VI}

O carnaval é uma manifestação de cultura popular e cultura popular não é feita nem por vanguarda nem por meia dúzia de intelectuais. É feita pela massa que vai para a rua e toma um espaço que é dela. A praça é do povo, então ela tem que ser tomada. O problema é como o mercado e o Estado percebem isso. Esse é o grande x da questão.

Este artigo se propõe a pensar como é difícil, talvez mesmo impossível, estabelecer limites classificatórios para o Carnaval de rua carioca, em um cenário de tanta diversidade. Peter Burke já sinalizava em seu livro *Cultura Popular na Idade Moderna* (2010) que o termo “cultura popular” dá uma falsa impressão de homogeneidade e que seria melhor usá-lo no plural. Já Abreu (2003) começa seu texto destacando que cultura popular é um dos conceitos mais controversos que conhece, e o quanto tem sido utilizado com objetivos e em contextos tão diversos desde o século 18, quase sempre carregados de juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas.

Essa discussão esteve na pauta dos seminários “Desenrolando a Serpentina” realizados pela Sebastiana^{VII} em 2014 e em 2015, onde o debate esteve centrado no fato de que o carnaval dos blocos, no Rio, tem sido tratado apenas dentro do campo do Turismo e longe do da Cultura, numa lógica das vantagens econômicas da atividade para a cidade, desde que o prefeito Eduardo Paes assumiu a prefeitura e começou a normatizar a atividade ^{VIII}. Por estar no quadro de responsabilidades desta secretaria, que se atém muito mais aos aspectos operacionais e econô-

micos da festa, o Carnaval de rua não tem contado com um outro olhar que aborde a sua representatividade cultural, sob outras óticas, para a cidade. Nesse impasse, vai crescendo geometricamente o número de agremiações ano a ano, sem que haja, de fato, uma política pública que beneficie os blocos. Entre contradições da atuação municipal, pautada por diretrizes de uma política neoliberal, a mesma prefeitura que negocia o direito de uso da marca “Carnaval de rua” a empresas, como um produto, se utiliza da imagem de uma “legítima manifestação cultural popular espontânea” para reforçar a identidade carioca atrelada ao discurso institucional de legitimação da “vocalização da cidade”. Em entrevista, o subsecretário especial da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro – Riotur no ano de 2013, Pedro Guimarães, declarou: “O carnaval de rua é uma manifestação cultural que traduz a identidade da cidade, uma manifestação cultural espontânea das pessoas, e o carioca tem orgulho desse estilo de vida, traduzido por essa maneira de brincar o carnaval”.^{IX}

O texto de Martha Abreu joga um pouco de luz nesse debate ao discorrer sobre as várias interpretações da cultura popular, desde o pensamento dos folcloristas, passando pelos sociólogos da Universidade de São Paulo e pelos marxistas, até chegar ao pensamento mais atual de Nestor Canclini, com seu conceito de “culturas híbridas”.^X Para uma interpretação dos fatos mais recentes, a análise do antropólogo argentino em muito nos pode ajudar. Mas, para o maior aprofundamento desse tópico, dedicaremos a segunda parte deste artigo, no qual faremos considerações mais específicas. Nesse momento, convém iniciarmos esta reflexão reconhecendo que cultura popular é mesmo um conceito muito difícil de ser definido, cheio de contradições, e que envolve jogos de interesses políticos, que o cercam ao longo dos tempos, como demonstra Abreu (2003).

Culturas populares

Será na própria história do conceito, criado no séc. XVIII, e nos seus diversos significados, que a autora irá buscar a chave para explicar o conjunto de dificuldades que lhe são atribuídas quando tentamos interpretá-lo. Folclore? Tradição? Aquilo que é genuíno do povo, sendo este entendido como o conjunto de pessoas de classes sociais mais baixas e menos desprovidas? Contraponto ao conceito do que é erudito? Aquilo que é de consumo da grande massa, e que está em vantagens de mercado sobre outros ativos culturais?

Seguindo a história, vamos encontrar múltiplas respostas em diferentes períodos para a pergunta ‘O que é cultura popular?’. E veremos que, seja qual for o sentido escolhido, a resposta sempre vem carregada de juízos de valor, de enquadramentos ou de homogeneizações, de disputas, de embates entre oposições como tradicional-moderno, urbano-rural etc. Martha Abreu cita Roger Chartier, historiador contemporâneo, para mostrar ser “impossível saber o que é genuinamente do povo, pela dificuldade ou mesmo impossibilidade de se precisar a origem social das manifestações culturais, em função da histórica relação e do intercâmbio cultural entre os mundos sociais, em qualquer período da história” (CHARTIER, 1995).

Cabe lembrar a afirmação que a autora faz de que cultura popular não é um conceito que possa ser definido “a priori, como uma fórmula imutável e limitante”. Parece oportuna essa possibilidade de encararmos a cultura popular muito mais como uma perspectiva, uma espécie de ponto de vista em relação ao que um determinado grupo social produz como cultura. Traz uma visão mais importante para se criar possibilidades de se evidenciar diferenças e colocar em perspectiva realidades culturais multifacetadas. Afinal, esse parece ser o caráter da cultura popular na modernidade. E podemos nos transportar aqui

novamente ao universo do Carnaval de rua carioca, com sua pluralidade e as inúmeras possibilidades de significados, de formas de organização e agentes diversos.

O desenvolvimento do termo cultura popular no Brasil sempre esteve ligado à construção de um pensamento sobre identidade cultural, em qualquer dos períodos que possam ser estudados desde o século 19. A cultura popular foi tida como folclore por muito tempo por alguns grupos, entendendo folclore como um conjunto de tradições culturais de um país ou de uma determinada região, aquilo que valoriza o tradicional e tudo o que o permeia a autenticidade da cultura popular era considerada fundamental para legitimar a verdadeira singularidade nacional.

Assim como em outros países da América Latina, o folclore no país serviu para a formação dos estados-nação, consolidando identidades nacionais. Tanto que, desde Silvio Romero, intelectuais apontam a cultura popular, com ênfase na música, como expressão da nossa identidade desde o fim do século XIX. Essa abordagem vai ganhar força de fato em todo o território nacional a partir da década de 1930, “quando consagrou-se a estreita união entre a identidade nacional, a miscigenação e a positiva e rica cultura popular nacional”, como aponta Abreu. E, nos marcos desse movimento, destacam-se a obra do sociólogo Gilberto Freyre, com seu *Casa Grande & Senzala*, publicado em 1933, e as grandes ações do governo de Vargas, que vai se apropriar da cultura popular levando-a para a tutela do Estado, como fez com o samba e as escolas de samba, por exemplo. É nesse movimento que surge o sentido de autenticidade e uma direta vinculação ao conceito de tradição naquilo que é considerado popular. E aqui o carnaval ganha a chancela de cultura popular como símbolo de legitimação de uma identidade nacional. As escolas de samba, que são a expressão mais importante

do carnaval desta época, vão representar esse papel. A historiadora Rachel Soihet, em seu livro “A subversão pelo riso”, mostra que esse movimento, no entanto, não se deu de forma unilateral, como pregam alguns autores, tendo como agentes o próprio governo e os líderes populares:

Vargas, a partir de sua ascensão, vale-se da música popular e das agremiações carnavalescas como veículo para a integração dos populares ao seu projeto de construção da nacionalidade. Paralelamente, toma vulto o esforço de líderes populares, para afirmar sua participação no sistema, garantindo a presença reconhecida das manifestações nas ruas da cidade. Dessa coincidência de interesses resulta o predomínio popular no Carnaval, tornando-se o samba sua música característica. (SOIHET, 2003, p. 121)

Mas, voltando aos folcloristas, se estes valorizavam o caráter tradicional e autêntico, como traços de uma identidade cultural e étnica, idealizando um autêntico “povo rural”, como se este estivesse fora de um sistema de dominação de classes, os sociólogos da USP nas décadas de 1950 e 1960, liderados por Florestan Fernandes, vão deslocar a reflexão para um contexto voltado à modernização e às questões relacionadas às desigualdades sociais. Os folcloristas vão sofrer inúmeras críticas da academia, por defenderem uma prática tida como não-científica e por estarem do lado das forças conservadoras do governo e por não considerarem a cultura como um embate entre os extratos subalternos e as classes dominantes. Marta Abreu afirma que desse movimento crítico e feroz resulta a repercussão negativa que o termo folclore acabou adquirindo, chegando mesmo a conotações como “anedótico” e “ridículo”.

Para os sociólogos ligados à USP, não se poderia pensar mais em “integra-

ção cultural”, como defendiam os folcloristas, já que seria necessário considerar as mudanças sociais eminentes de uma sociedade cheia de conflitos, em que a cultura popular autêntica não teria como ser produzida pelo povo, pois este se tornara o proletariado. Ganha espaço no discurso dos acadêmicos as discussões sobre desigualdades de classe e o debate sobre cultura popular transfere-se para o campo da alienação e de uma não-consciência, consolidando visões muitas vezes preconceituosas sobre o que é cultura popular: “cultura fragmentada, conservadora, presa às tradições, obstáculo às mudanças sociais”, entre outros adjetivos.

Dessa abordagem também vão participar, a partir da década de 1970, os intelectuais marxistas influenciados pelo pensamento de Gramsci, em que “as culturas subalternas, em sua perspectiva, seriam o resultado da distribuição desigual dos bens econômicos e culturais, ao mesmo tempo em que poderiam oferecer uma forma de oposição à cultura hegemônica, dos setores dominantes” (ABREU, 2003, p. 88). E, do pensamento marxista, surgem as bases de reflexão sobre o caráter de resistência dos setores populares, oprimidos em suas condições de vida e cultura.

Se o conceito da cultura nas sociedades civilizadas foi sendo definido a princípio no campo de disciplinas como o folclore, a antropologia social e a sociologia, só na década de 1970 o seu estudo passa a interessar à historiografia. Carlo Ginzburg (*apud* ABREU, 2003, p. 89) aprofundou a discussão de questões que foram cruciais para os historiadores, como a relação entre a cultura das classes subalternas (termo cunhado por Gramsci) e a das classes dominantes. Ginzburg põe em debate até que ponto existe subordinação entre as classes e busca entender a circularidade da cultura^{XI} (SOIHET, 1998, p. 16). Essa discussão proposta por Ginzburg foi parte de um movimento mui-

to mais amplo de historiadores ligados à história social nessa década, que resgata a perspectiva da cultura na história e também da história vista a partir do povo. Estão também envolvidos na discussão de cultura popular e se tornam autores referenciais Peter Burke, Mikhail Bakhtin, Robert Darnton e E. P. Thompson.

Burke (*apud* ABREU, 2003, p. 90) foi um dos primeiros autores a falar da cultura popular de forma global e é responsável pelo termo “biculturalidade”, para mostrar que os representantes da elite conheciam e participavam da cultura popular, sem abandonar a sua. O historiador chamou atenção para “a possibilidade de significados diferentes, quando práticas culturais eram compartilhadas”. E, ao voltarmos atrás nas investigações sobre o Carnaval, veremos, dentro dessa perspectiva de Burke, como o conceito se aplica no Brasil aos cordões, às grandes sociedades e depois aos ranchos, no período entre o final do século 19 e meados do século 20. Assim escreveu Soihet, destacando a configuração dos ranchos e principalmente a sua musicalidade:

Temas e artistas eruditos estavam presentes nessas agremiações; e suas melodias inspiravam compositores dos segmentos médios a produzir músicas de idêntico estilo. Configurava-se a circularidade cultural, fruto de estratégias e da resistência dos populares. (SOIHET, 1998, p. 95)

Em contraposição à Burke, E. P. Thompson (*apud* ABREU, 2003, p. 91) destaca que a discussão sobre cultura popular deve ser inserida no movimento das classes trabalhadoras em defesa de seus costumes e face às pressões que sofriam dos diferentes agentes de dominação. O historiador criticou muito a visão da tradição, entendida como sobrevivência e manutenção de um passado, destacando que a tradição deveria ser “compreendida, em

termos políticos, como um local de disputas e conflitos entre interesses opostos”. Abreu chama a atenção para este ponto como a maior contribuição de Thompson nos estudos da cultura popular:

O autor recomenda muita atenção para os perigos de se trabalhar com uma ideia de cultura popular como uma perspectiva ultraconsensual e simplificadora, que determinadas definições antropológicas podem sugerir, como por exemplo a que foi utilizada por Peter Burke no trabalho de 1978 [...]. Nas suas reflexões, cultura é um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole. É uma arena de elementos conflitivos localizados dentro de específicas relações sociais e de poder, de exploração e resistência à exploração. (ABREU, 2003. p. 91-92)

Confirmando o caráter contraditório e ao mesmo tempo político do conceito, a partir da década de 1960, no Brasil, a cultura popular passa a fazer parte dos discursos dos movimentos de esquerda e assume o sentido de resistência de classe ou, inversamente, da necessidade de tomada de consciência das classes oprimidas. E vai parar nos novos movimentos culturais que querem expressar as posições da esquerda brasileira que começa a ser silenciada pela ditadura militar.

Há depois uma outra tendência, mais atual, relacionada aos pensadores das indústrias culturais e da comunicação de massa, que associa cultura popular ao tamanho do público consumidor dos ativos culturais. Popular seria aquilo que atinge um grande público, que tem maior consumo entre os diferentes “produtos” ofertados no mercado. Por essa visão, poderíamos considerar o Carnaval de rua do Rio um grande exemplo da cultura popular – afinal, são mais de cinco milhões

de pessoas, segundo dados da Secretaria Municipal de Turismo.

Diante de tantas possibilidades exploradas até aqui, não há dúvida de que a compreensão da relação entre culturas tradicionais e populares e as pressões impostas pela modernidade são um marco na compreensão do conceito em si, em qualquer dos períodos que se analise. É a essa maleabilidade de compreensão do que se trata a cultura popular que Martha Abreu se refere quando afirma ser um conceito difícil de definir e controverso por natureza, pois se presta a um e a outro lado do pensamento político, histórico e social. Mas proponho avançarmos nesta reflexão por novas abordagens, as quais considero mais pertinentes à análise do fenômeno atual dos blocos de rua, dentro do pensamento do antropólogo Nestor Canclini, que discorre sobre o conceito de culturas híbridas.

Culturas híbridas

Dialogando com o texto de Martha Abreu, a classificação de cultura popular proposta por Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas*, parece a mais pertinente para o estudo do Carnaval de rua do Rio. O autor propõe que “as culturas populares conseguem ser, atualmente, prósperas e ao mesmo tempo híbridas”, e “o desenvolvimento moderno não teria suprimido as culturas populares”. Em sua concepção, as culturas tradicionais desenvolveram-se e modificaram-se por diferentes motivos, mas a produção cultural dos setores populares se manteve independente de qualquer fator, sejam por razões econômicas ou culturais. Como afirma Abreu, “o importante, diferentemente da perspectiva folclorista, não seria buscar o que não muda: mas por que muda, como muda e interage com a modernidade”.

Essa perspectiva se adequa bastante aos blocos de rua do carnaval do Rio na contemporaneidade, já que nenhuma

classificação anterior pode ser capaz de descrever a pluralidade do que acontece no período momesco na cidade, com seus atores e agentes. Hoje, não parece ser possível fechar uma classificação única sobre o que é um bloco carnavalesco, sem considerar a multiplicidade de formas possíveis dentro desse universo. Considerando-se características “tradicionais” do carnaval de rua antes dos anos 1980, bloco poderia ser definido como um conjunto de pessoas desfilando ao som de sambas e marchinhas, em forma de cortejo, fantasiadas ou não, tendo uma bateria (conjunto de percussões) como base rítmica (PIMENTEL, 2003). Mas a própria organicidade do carnaval carioca vem demonstrando sua mutabilidade a cada ano. Se no primeiro período da chamada retomada do carnaval de rua^{xii}, a partir de 1984, temos um conjunto de blocos com características um pouco mais homogêneas, a partir dos anos 2000, com a chegada do Monobloco e outros que vão apostar em novos ritmos, vamos encontrar variações de formas e novas expressões que não param mais a partir daí.

Atualmente, o Rio de Janeiro vive uma espécie de explosão do seu Carnaval de rua, à semelhança das primeiras décadas do século passado, a cidade é invadida por agrupamentos de foliões organizados das mais variadas formas. Chamados indiscriminadamente de bandas ou blocos, esses grupos podem desfilarem cantando um único samba composto especialmente a cada ano, ao som de marchinhas carnavalescas tradicionais ou de ritmos variados como maracatu, ciranda ou rock. O acompanhamento musical pode ser uma bateria, ao estilo das escolas de samba, uma bandinha “furiosa” ou uma mistura de vários instrumentos (BEI, 2007, p. 7).

Os blocos do período de 1984 a 2000, fundados na Zona Sul da cidade, têm algumas características em comum, como a sátira política e a crítica social.

Desfilam como cortejos e nascem com alguns elementos oriundos da formação musical dos ranchos e das escolas de samba, como usar apenas um samba, autoral e temático, que muda de ano para ano, e que é disputado em concorridas festas para a escolha do samba do ano em questão. Além disso, contam com baterias semelhantes às das escolas, com os mesmos instrumentos e sob o comando de um ou mais mestres de bateria. Todos os blocos deste período desfilam com baterias, como é o caso do Simpatia É Quase Amor, até hoje sob o comando de Mestre Penha, formado no bloco de enredo Canarinhos das Laranjeiras, e do Imprensa Que Eu Gamo, que em seu primeiro desfile saiu com a bateria da Mangueira e manteve por muitos anos a bateria da São Clemente.

Outra característica desse conjunto de blocos da retomada é o uso de camisetas autorais, com charges ou desenhos de artistas plásticos, como uma marca de autenticidade. Não significam um “passaporte” de entrada ao bloco, como os abadá da Bahia, por exemplo, pois o carnaval do Rio não comporta nenhum tipo de restrição de entrada, áreas exclusivas e vips. As camisetas funcionam como elemento de pertencimento, item de identidade para quem quer ser “Suvaco”, “Simpatia”, “Barbas”, e por aí vai. Usar a camiseta de um desses blocos é uma espécie de passaporte, uma forma de ser reconhecido como parte do grupo.

Essa configuração vai mudar com a chegada do Monobloco e de vários outros blocos que nasceram das escolas de percussão^{xiii}, que surgem na primeira década dos anos 2000. Uma nova geração de instrumentistas começa a ser formada na cidade, seduzida pela possibilidade de integrar as baterias dos grandes blocos na época do carnaval, e, ao mesmo tempo, pela possibilidade de novos encontros que as aulas propiciam. O tamborim é o instrumento mais procurado, adotado por uma maioria de mulheres que encontram seu

espaço nas baterias, originalmente masculinas. A música tocada nos desfiles deixa de ser apenas uma, e os blocos adotam de tudo um pouco, adaptando ritmos e compositores para a batida do samba: entra o pop, o rock, o funk, o xote, o hip hop e outros nunca pensados no ritual do carnaval.

Na sequência aos blocos de percussão, surgem os blocos temáticos, iniciados com a experiência do bloco Exalta Rei, formado por um grupo de músicos que explora as canções do “Rei” Roberto Carlos. Seu primeiro desfile se dá em 2009, na Urca, e, a partir daí alguns grupos carnavalescos adotam a brincadeira de celebrar ou um cantor (Toca Raul!!!!!!), um grupo musical (Sargento Pimenta), um tipo de ritmo (Chora Me Liga, Fogo e Paixão), um tema (Zoo Bloco, Super Mario Bloco, Desliga da Justiça). Dos blocos temáticos, chegamos ao neofanfarrismo, que é o movimento das novas fanfarras, não no modelo tradicional das fanfarras militares, apesar de usarem os mesmos instrumentos. São grupos musicais com uma “pegada” mais política”, como se auto definem. Diferente de todos os anteriores, não usam carros de som, tendo como base um grupo musical instrumental de sopros e não mais com a prevalência das percussões. Fazem parte desse grupo agremiações como Orquestra Voadora, Dama de Ferro, Siderais, Virtual, Sinfônica Ambulante, entre outros atuais. Sobre as fanfarras:

O neofanfarrismo foi uma ideia que a gente começou a usar depois, já no final de 2008. Fui um dos que abraçou logo este rótulo. Tem um babado político nesta ideia [...]. A gente defendia a ideia de que é “neo” porque somos diferentes politicamente das fanfarras tradicionais, fanfarras militares e de pracinhas de cidades do interior. Não é só uma reformatação das fanfarras, mas um posicionamento mais crítico perante o mundo. (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 35)

Diante de tamanha diversidade, interesses, intercâmbios, não há como homogeneizar o Carnaval de rua do Rio dentro de qualquer uma das classificações de cultura popular apresentadas na primeira parte deste artigo. Sabemos que é arte feita pelo povo, espontaneamente. Mas de qual povo estamos falando? Não se pode definir o Carnaval dos blocos por classes sociais, como se fosse uma manifestação fixa e apenas de um extrato. Nunca foi, basta um retrospecto na própria história do Carnaval para ver o quanto as classes foram se misturando e se alternando ao longo das diversas manifestações, como as sociedades carnavalescas, os cordões, os ranchos, as escolas de samba, a partir de meados do século 19. Tampouco podemos falar em tradição e preservação, pois é fato que o carnaval muda e se renova continuamente. Marta Abreu ressalta em seu texto que “o popular não é monopólio dos populares”, que “o popular não se concentra em objetos. O importante são as mudanças de significados resultantes de interações” e ainda que “o popular não é vivido pelos agentes sociais como manutenção melancólica das tradições”.

Por isso, os argumentos de Canciani sobre hibridismos parecem ser apropriados para trabalhar conceituações em relação a esse Carnaval, no século 21, longe das oposições entre tradicional e moderno, local e nacional, entre outras que já não servem. Eis alguns exemplos, como o do bloco Sargento Pimenta, que toca a música dos Beatles em suas apresentações. O bloco não desfila em cortejo, contrariando formações originais dos blocos de rua, e se apresenta em palco fixo no Aterro do Flamengo, para mais de 180 mil pessoas, segundo dados da Polícia Militar. Também não há nenhum elemento de tradição no Sargento Pimenta, se levarmos ao pé da letra algumas ideias como as defendidas pelo produtor cultural e compositor de blocos Lefê Almeida, de que Carnaval seria uma manifestação cultural ligada ao samba, em artigo publicado

no jornal O Globo ^{XIV}. Como diz Canclini, nada é puro, as culturas são híbridas, e assim parece ser o que acontece por aqui. Por hibridismo, Canclini define os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. É preciso desconstruir a divisão entre o culto, o popular e a cultura de massa.

Outro exemplo é o bloco “Feitiço do Villa”, formado por músicos de orquestra, que em um desfile celebrou a música clássica comemorando Heitor Villa-Lobos. Saiu uma única vez, em 5 de março de 2011 (Dia Nacional da Música Clássica), naquele ano um sábado de Carnaval. Era formado por músicos eruditos que decidiram fazer arte popular, como definem em suas páginas nas redes sociais:

Somos um grupo de músicos, produtores e empreendedores culturais que amamos a música clássica e também gostamos de carnaval (ou vice-versa). Decidimos organizar o bloco Feitiço do Villa porque, em 2011, o 5 de março, Dia Nacional da Música Clássica, caía um sábado de carnaval. Fazem parte da diretoria do bloco o maestro Carlos Prazeres; os músicos Edu Krieger, Marcelo Caldi e Roberto Rutigliano; os empreendedores culturais Heloisa Fischer e Luiz Alfredo Moraes, de VivaMúsica!; as produtoras Ana Paula Emerich e Cecília Valle.

Canclini cita alguns exemplos para “hibridação”:

Algo frequente como a fusão de melodias étnicas com música clássica [...]; as reelaborações de melodias inglesas e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos”. E acentua que o mais importante é o processo em si, e não o resultado. Vejo tanto de sua teoria no que acontece hoje em dia

com os quase 600 blocos da cidade, que convivem por cerca de dois meses em múltiplas manifestações culturais intituladas de forma homogênea “carnaval de rua”, sendo que as características entre elas são totalmente distintas e nem sempre convergentes. É como diz o sociólogo, “frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva [...]. Busca-se reverter um patrimônio [...] para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2013, p. XX).

A hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos quanto aos populares, que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade. “Esses processos incessantes, variados, de hibridação, levam a relativizar a noção de identidade”^{XV}. Assim, a antiga abordagem de carnaval como identidade nacional poderia ser deslocada para o da heterogeneidade e de hibridação, como propõe Canclini. O estudo dos processos culturais, e nesse caso o Carnaval de rua do Rio, mais do que nos leva a afirmar uma identidade, nos leva a pensar a heterogeneidade das culturas populares, sua função de mutação e os ajustes sociais que se produzem ao longo do tempo, como condição de sobrevivência da própria cultura, a exemplo da criativa ocupação dos territórios como são as ruas do Rio de Janeiro. São novos tempos que ainda precisam ser investigados. Tudo muito novo, mutante, mas sem dúvida, popular.

Bibliografia

ABREU, M. Cultura Popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, M; SOIHET, R. (org.). *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 83.-102.

BEI. *Guia do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: BEI Comunicação, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Você disse popular? *Revista Brasileira de Educação*, n. 1, jan/fev/mar/abr 1996. p. 16-26.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: EdUSP, 2013.

FRYDBERG, Marina Bay. *Ó Abre Alas: Cultura e Economia através da Festa dos Blocos de Carnaval de Rua na Cidade do Rio de Janeiro*. Artigo publicado no 38º Encontro Anual da Anpocs GT02 – Arte e Cultura nas Sociedades Contemporâneas.

HERSCHMANN, M. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no século 21. *Intercom*. São Paulo, v. 36, n. 2, jul/dez. 2013. p. 267-289.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. *Música nas Ruas do Rio de Janeiro*. 2014. Rio de Janeiro: Intercom [E-book / recurso eletrônico].

SOIHET, R. *A Subversão pelo Riso: estudos do carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

Recebido em 15/07/2016
Aprovado em 17/08/2016

I Maria Rita Dias de Almeida Fernandes. Mestranda do Programa de Mestrado Profissional em História, Política e Bens Culturais, CPDOC/FGV, jornalista e economista. Brasil. Contato: ritafernande@gmail.com

II Dados da Riotur em seu balanço final de Carnaval, publicado pelo órgão em seu site e divulgado para toda a imprensa.

III Só existe um edital de fomento para o Carnaval – não apenas direcionado para os blocos, mas para todas as modalidades carnavalescas – lançado anualmente pela Secretaria Estadual de Cultura. Esse edital prevê o valor de R\$ 1 milhão para atender todas as manifestações carnavalescas do estado do Rio, incluindo-se aí os mais de 500 blocos de rua da capital.

IV Dirigentes de blocos e associações e ligas

V Desliga dos Blocos do Rio é um grupo de blocos associados com um discurso de valorização da tradição, que defende a ocupação da cidade de forma espontânea, sem normas e legislações. Por isso, a maioria dos blocos associados a Desliga dos Blocos sai no carnaval sem pedir autorização para a prefeitura.

VI Informações disponíveis no Blog Acesso - <http://www.blogacesso.com.br/?p=5838> – acesso em 12 de julho de 2016.

VII A Sebastiana é a Associação Independente de Blocos da Zona Sul, Santa Teresa e Centro da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, a primeira que surgiu no período da retomada do carnaval de rua, em 2000. Realiza anualmente este seminário, desde 2003, para debater os desafios e as questões diretamente ligadas à festa, seu crescimento e sua relação com a cidade.

VIII A Riotur, órgão da Secretaria Municipal de Turismo, lançou um primeiro decreto exigindo que os organizadores dos blocos dessem entrada em pedidos de autorização de desfiles em fevereiro de 2009.

IX Informações em Blog Acesso - <http://www.blogacesso.com.br/?p=5838> – acesso em 12 de Julho de 2016.

X CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: EdUSP, 2013.

XI Rachel Soihet dedica seu livro a pesquisar a participação dos segmentos subalternos no Carnaval do Rio de Janeiro, de 1890 ao tempo de Vargas. Os conceitos de interpenetração e de circularidade cultural estão no centro de suas pesquisas, que analisam as formas de atuação dos chamados “subalternos” diante dos obstáculos com os quais têm que confrontar.

XII O que vem sendo chamado de retomada do carnaval de rua no Rio corresponde a dois períodos distintos, como explica Micael Herschmann em seu “Apontamentos sobre o crescimento do carnaval de rua”: o primeiro, mais tímido, mas precursor, data de 1984 com a chegada de blocos como Barbas e Simpatia É Quase Amor na Zona Sul do Rio, depois de um longo período com pouca atividade do carnaval de rua. E o segundo, chamado de o boom do carnaval, o que começa na primeira década dos anos 2000, com uma explosão de agremiações por toda a cidade.

XIII Bangalafumenga, Empolga às 9, entre outros.

XIV Lefê Almeida. “O poder de resistência dos cariocas” publicado na editoria de Opinião do jornal O Globo em 15 de fevereiro de 2007.

XV CANCLINI, 2013: Introdução, p. XXIII .

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 “Sambontropólogo?”

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 Admnsitração; 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 embaçam os rabiscos iniciais de uma pesquisa de tese que, logicamente, ainda engatilha 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 flunar. 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 compoendo de fato, encobrimdo 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.

**Atrás do nosso bloco só não vai quem já morreu
- o corpo carnavalesco de Mário de Andrade**

**Detrás de nuestro bloque no sólo los que han muerto
- Carnaval en el cuerpo de Mario de Andrade**

**Behind our block will not only those who have died
- Carnival in Mário de Andrade's body**

Lucas Garcia Nunes¹

Palavras chave:

Carnaval

Território

Mário de Andrade

Resumo:

O referido trabalho busca apresentar algumas experiências de Mário de Andrade no carnaval brasileiro, e provocar as consequências que as vivências do escritor, políticas e artísticas refletiram em seu corpo enquanto um vetor para as relações derivadas da rua, na multidão de alegorias. Dessa forma é possível interpelar a territorialização, considerando a ação disposta no corpo do poeta e as possíveis trocas com o território; através da carnavalização, do exercício da alteridade a partir da década de 1920.

Resumen:

Este trabajo tiene como objetivo presentar algunas de las experiencias de Mário Andrade en el carnaval de Brasil, y hacer que las consecuencias que las experiencias del escritor, político y artístico reflejan en su cuerpo como un vector para las relaciones derivadas de la calle, alegorías multitud. Para que pueda llamar teniendo en cuenta la acción territorial preparado en cuerpo y posibles cambios del poeta con el territorio; por carnavalización, el ejercicio de la alteridad desde la década de 1920.

Palabras clave:

Carnaval

Território

Mário de Andrade

Keywords:

Carnival

Territory

Mário de Andrade

Abstract:

This work aims to present some of Mário de Andrade experiences in the Brazilian carnival, and cause the consequences that the writer's experiences, political and artistic reflected in his body as a vector for relations derived from the street, the allegories crowd. So you can call upon the territorial considering the action prepared in the poet's body and possible exchanges with the territory; by *carnevalização*, the exercise of otherness from the 1920s.

Atrás do nosso bloco só não vai quem já morreu - o corpo carnavalesco de Mário de Andrade

O carnaval é sempre o mesmo e sempre novo
Com o turista ou sem o turista
Com dinheiro ou sem dinheiro
Com máscara proibida e sonho censurado...
(*Carlos Drummond de Andrade*)

O presente artigo propõe refletir sobre um momento específico dentro de uma lógica temporal produzida pelo pensamento das políticas culturais brasileiras institucionalizadas, na década de 1930. Período que se inicia um movimento para legitimar a cultura brasileira, devido, principalmente, aos modernistas brasileiros. Mário de Andrade mediará com registros e apontamentos as investigações propostas acerca do carnaval, tendo em vista sua efetiva participação nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Portanto trataremos do carnaval em uma ótica específica, porém sem desconsiderar outras proposições que não foram incluídas nas considerações de Mário.

Das relações construídas sobre o carnaval estão o imaginário e as alegorias de Mário de Andrade, com o intuito de provocar suas experiências (BENJAMIN, 1989), para ampliar os aspectos que envolveram os repertórios da participação do escritor no cenário intelectual do país, e as mudanças no âmbito urbano do Brasil. O carnaval serve então como ferramenta de uma perspectiva específica para a compreensão da ação disposta por Mário; a carnavalização, levando em consideração os territórios e suas respectivas dinâmicas.

Para tal é necessário interpelar o território, assimilado a partir dos apontamentos de Deleuze e Guattari. Nesse sentido, as experiências serão de extrema importância para assinalar as questões que

envolvem a ação, as relações corpóreas, a cultura e a política.

O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os “territorializa”. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. [...] Um território lança mão de todos os meios, pegar um pedaço deles, agarra-os. Ele é construído com aspectos ou porções de meios [...]. Há territórios a partir do momento em que há expressividade de ritmo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 127).

Deleuze e Guattari trabalham o território como sendo um resultado de um ato dos meios e dos ritmos. Está diretamente ligado à funções, forças e grupos. No território notamos os meios e ritmos, assim como o tempo e o espaço. O produto do meio e do ritmo envolve uma porção de códigos que apontam o território com extensão de ações e disputas. É nesse ambiente que refletiremos sobre a prática carnavalesca.

O carnaval tem uma grande importância na formação e no fortalecimento da imagem da cultura brasileira, não somente o carnaval da cidade do Rio de Janeiro. Esses apontamentos específicos permitem desenvolver aspectos que existem nas ruas, nas multidões, em festas públicas, abertas e populares, para além dos fechados salões dos mascarados. Mário de Andrade nos apresenta algumas alegorias que servem para desenvolver um pensamento que percorre, através do carnaval, a construção de um espaço, da rua e da memória, além das inúmeras relações capazes que o espaço urbano permite, na intersecção dos corpos (JACQUES, 2014). Os cenários apresentados pelo escritor são específicos e descritivos de suas experimentações. Sua curiosidade fez com que incluísse seu corpo na massa fantasiada e tomasse nota mentalmente de suas derivas ao sabor de confetes, serpentinas e outros estimulantes. No meio

da multidão tirou sua máscara de poeta e colocou inúmeras outras, para brincar o carnaval, inicialmente na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Para compreender a vivência de Mário de Andrade ao sabor de uma festa, criativa e dinâmica, com contribuições relacionadas à rua, buscarei refletir as práticas espaciais e os sujeitos que estão envolvidos nas diferentes manifestações que formam o carnaval brasileiro, sobretudo no Rio de Janeiro. Essas experiências irão interferir e influenciar a forma com que Mário esteve à frente do DeCult e as ações propostas pela instituição na década de 1930. A dinâmica da modernidade, incentivada, no Brasil carrega peculiaridades e contextos específicos de produção e saber artístico/cultural, onde encontramos alegorias em diferentes alas e páginas da bibliografia de Mário.

Os registros a serem apresentados são aspectos importantes neste desfile, pois, reproduzem uma prática da rua, da multidão e da possibilidade da alteridade. Interpretam momentos significantes de vivências abertas, produção do sentido dos espaços e a construção de uma identidade. São memórias que comunicam e difundem práticas lembradas. Mário em seu poema “Carnaval Carioca” de 1923 aponta uma formação brasileira multicultural, híbrida, de notória criatividade e representação; até o momento não valorizada. Em sua experiência, Mário, vestindo uma fantasia, busca a distância do “eu mesmo”, para se afogar entre a multidão e observar com liberdade o que assistira na capital federal (PUCHEU; GUERREIRO, 2011, p. 49).

O poeta, praticando o exercício de se perder em uma multidão alegorizada de divertimento público, assumiu e relatou sua descoberta carnavalesca. O carnaval é marcado por algumas mudanças e, uma específica, foi fundamental para modificar o caráter da festa - a participação das “ca-

mas inferiores”. Antes de conhecer os casos carnavalescos do modernista, veremos um pouco sobre o carnaval em si.

As escolas de samba são associações específicas dos estratos inferiores urbanos do Rio de Janeiro; datam de fins da década de 20, época em que as atividades carnavalescas “de rua” eram ainda organizadas quase em exclusividade pela burguesia citadina, que detinha o privilégio legal de “se divertir” durante o Carnaval, no que era fortemente apoiada pelo comércio e pela imprensa. Organizava então bailes de máscaras em clubes e teatros, batalhas de confetes em algumas praças, brilhantes cortejos nas avenidas centrais; tanto os ricos passeavam no curso as famílias brilhantemente fantasiadas, quanto faziam desfilar, na noite da Terça-feira Gorda, os belos préstitos das sociedades carnavalescas. Prêmios oferecidos pelas empresas mais consideráveis e pelos jornais mais populares estimulavam a competição entre os grupos de foliões. A polícia aumentava sua vigilância durante o Reinado de Momo e controlava de perto as atividades para lhes garantir “boa ordem”.

As camadas inferiores, principalmente os grupos negros e mulatos, estavam praticamente impedidos de se reunir e dançar nas ruas e avenidas centrais, e até mesmo nas de seus bairros; podiam apenas desempenhar o papel de espectadores ao longo das calçadas. Às vezes se revoltavam: grupos de funcionários subalternos, de artesãos, de operários, de doqueiros, aos quais se juntava toda uma franja de desempregados e de vagabundos, buscavam sambar nas proximidades das grandes artérias centrais, desafiando a polícia, o que terminava muitas vezes em conflito que podia chegar ao derramamento de sangue; considerados fatores de desordem, tal ousadia

terminava sempre na cadeia (QUEIROZ, 1992, p. 93).

Maria Isaura apontando um breve histórico das escolas de samba e da organização e trajetória da festa, conclui que as camadas populares não tinham efetiva participação nos dias de festa e/ou eram reprimidas. Ainda assim, participavam do carnaval, tanto é que com o tempo e a originalidade dos “excluídos” atraiu olhares do público e de outras classes. Devido à criatividade e às soluções dos negros, mulatos e trabalhadores, que “tudo que era classificado “brasileiro” obtinha a aprovação das camadas superiores” (QUEIROZ, 1992). Na década de 1920, o carnaval no Rio de Janeiro, em Salvador, Recife e outras cidades já estavam consolidados na **rua**, levando a multidão a se esbaldar com alegria e divertimento; os delírios da carne eram vívidos.

João do Rio, na virada do século XIX para o XX, relatando os fazeres, dos cordões da cidade do Rio de Janeiro, desenvolve os aspectos que a rua permite, enquanto um espaço de livre acesso com as divisões de classes estipulada. João afirma a rua como viva e possuidora de alma e corpo.

Era em plena Rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada [...]. A plethora alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do largo de São Francisco à rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinqüenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar, de luxúria e de barulho (RIO, 2012, p. 141).

O jornalista tem um importante papel no registro da memória da cidade, e do carnaval. Os logradouros por onde caminhava, na prática da flaneire, são relata-

dos, em especial, nas crônicas que escrevia aos jornais. Com uma semelhança no método das errâncias, Mário vivencia e é conduzido pela sua curiosidade despertada: “Nada me escandaliza, porque verifico. Sou curioso e para mim é interessante e objeto de observação.” (ANDRADE, 1988, p. 29). Dessa forma que se apresenta entre a multidão, perdido e pertencido, como ele mesmo assume em carta ao poeta Carlos Drummond:

Eu conto no “Carnaval Carioca” um fato que assisti em plena Avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade, mas era melhor. Só porque os outros faziam um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade (ANDRADE, 1988, p. 22).

Mário era um experimentador de diferenças e diversas expressões. Trazida em forma de carta e de poema, claramente, nos permite conceber a prática de **observador**, enquanto vencedor de uma manifestação, observador também da vida, deixando seu corpo perdido e sua mente acesa diante de um turbilhão de sentidos, aflorados justamente a partir da perda de seu corpo por completo. Em seu relato poético em Carnaval, a cena que descreve ao amigo Carlos é a seguinte:

A mais moça bulcão polido ondulações
 lentas lentamente
 Com as arrecadas chispando raios
 glaucos oiro na luz peluda de pó.
 Só as ancas ventre dissolvendo-se em

vaivens de ondas em cio.
Termina se benzendo religiosa
talqualmente num ritual.
(Mário de Andrade)

Obviamente, Mário estava influenciado pelo Carnaval de Manuel Bandeira, seu outro amigo moderno. Na curiosíssima ocasião – Mário – queria experimentar o carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Separou alguns dias para “pular” e foi ao Rio no ano de 1923. Nos primeiros dias ficaria pela cidade assistindo à rua, depois, subiria para Petrópolis onde encontraria Manuel Bandeira e sua família para, novamente, voltar aos desfiles dos cordões na Avenida Rio Branco. Trago boa parte dos relatos e da poesia, por se tratar da prática da cidade, por descrevê-las e registrá-las. Fica a própria explicação de Mário de Andrade para o caso:

Querido Manuel.

Depois perdoarás.

Foi assim. Desde que cheguei ao Rio disse aos amigos: Dois dias de carnaval serão meus. Quero estar livre e só. Para gozar e observar. Na segunda-feira, passarei o dia com Manuel, em Petrópolis. Voltarei à noite para ver os afamados cordões.

Meu Manuel...Carnaval! Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar...Fui ordinaríssimo. Além do mais: uma aventura curiosíssima. Desculpa contar-te toda esta pornografia. Mas... Que delícia, Manuel, o carnaval do Rio! Que delícia, principalmente, meu carnaval! Se estivesse aqui, a meu lado, vendo-me o sorriso camarada, meio envergonhado, meio safado com que te escrevo: ririas.

Ririas cheio de amizade e perdão. (...) Meu cérebro acanhado, brumoso de paulista, por mais que se iluminasse em desvarios, em prodigalidades de sons, luzes, cores, perfumes, pân-

gas, alegria que sei! Nunca seria capaz de imaginar um carnaval carioca, antes de vê-lo. Foi o que se deu. Imaginei-o paulistanamente. Havia um que de neblina, de ordem, de aristocracia nesse delírio imaginado por mim. Eis que sábado, às 13 horas, desemboco na Avenida. Santo Deus! Será possível!...

Sabes: fiquei enjoado. Foi um choque terrível. Tanta vulgaridade. Tanta gritaria. Tanto, tantíssimo ridículo. Acreditei não suportar um dia funçanata chula, bunda e tupinambá. Cafria vilíssima, dissaborida. Última análise: “Estupidez”!

Assim julguei depois de dez minutos que não ficaria meia hora na cidade.

Mas,por isso talvez que tanto tenho sofrido dos julgamentos levianos, jurei para mim olhar sempre as coisas com amor e procurar compreendê-las antes de as julgar. Comecei a observar. Comecei a compreender. Uma conversa iluminava-me agora sobre uma ridícula baiana que há pouco vira. A pobreza de uns explicava-me a brincadeira.

Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca, o que é só carnavalesco, pula, canta e dança quatro dias sem parar. Vi que era um puro! Isso me entontece e me extasiou. O carnavalesco legítimo, Manuel, é um puro. Nem lascivo, nem sensual. Nada disso. Canta e dança. Segui um deles uma hora talvez. Um samba num café. Entrei. Outra hora se gastou.

Manuel: sem comprar um lança-perfume, uma rodela de confeti, um rolo de serpentina, diverti-me 4 noites inteiras e o que dos dias me sobrou do sono merecido. E aí está porque não fui visitar-te. (ANDRADE, s/d, p. 79)

Esse ocorrido remete à questão a respeito da memória, da construção espacial de Mário de Andrade e sua curiosidade em conhecer uma cultura distante dos

grandes teatros e das rodas intelectualizadas. O carnaval era de tamanha “pureza” que Mário viajou pelos cordões e cantorias, observando as potencialidades que seu sentidos despertavam, que se lançavam em perfumes e coreografias. Fica nítida no texto acima a importância daquela manifestação após o estranhamento e julgamento das diferenças. Nesse momento as classes se unem, cantando, gritando, em busca de um objetivo único, a festa da carne, o carnaval tão esperado por todos. O cômico, o sujo e o elegante se unem em cores e gritos de liberdade, com um “Guarda civil indiferente”, são “almas faristas”. No ano seguinte, volta ao Rio de Janeiro com os modernistas e um convidado especial, Blaise Cendrars, o carnaval de Madureira foi retratado na tela de Tarsila *Carnaval em Madureira*.

Não só na cidade do Rio de Janeiro de São Sebastião gozou o carnaval. Em Recife brinca o carnaval com um registro em forma de diário no ano de 1929, que é apresentado no *Turista Aprendiz*:

10 – Domingo de carnaval. Desde manhã pleno carnaval. Loucura. Tarde com Ascenso, Avelino Cardono fui assistir à saída do maracatu Leão Coroado com 9 bombos e uma porção de gonguês. Depois foi a peregrinação através das ruas e dos frevos. Caí no frevo por demais. Acabei no Palace com amigos de improviso e o José Pinto, cocaína e éter (ANDRADE, 1975, p. 364).

No capítulo XII, sobre a Música Popular Brasileira do *Pequeno Ensaio da Música Brasileira*, Mário relata com um pouco mais de detalhes de um dia de carnaval, na mesma nação.

Tive ocasião de assistir, no Carnaval de Recife, ao Maracatu da Nação do Leão Coroado. Era a coisa mais violenta que se pode imaginar. Um tira-

dor das toadas poucos respondedores coristas estavam com a voz completamente anulada pelas batidas, fortíssimo, de doze bombos, nove gonguês e quatro ganzás. Tão violento ritmo que eu não podia suportar. Era obrigado a me afastar de quando em quando para... pôr em ordem o movimento do sangue e do respiro (ANDRADE, 1987, p.177).

A sensibilidade na vivência e no registro de sua relação com o espaço e com as feições dos sujeitos envolvidos é notória, pois norteia a dimensão da necessidade em querer entender sobre o ocorrido. No ano de 1922, anterior à experiência relatada, uma carta do tio Pio traduz os sentimentos de Mário, uma vez que a carta enviada ao tio não foi encontrada nos arquivos da família. As palavras do parente dão conta da imensidão e da importância que a festa tomava no espírito do poeta.

Eu já li mais de uma vez a sua carta de domingo de carnaval. Repeti a leitura para me certificar bem se ali havia algum requerimento, se V. queria alguma coisa de mim. Vi que não; a carta é puramente noticiosa, e vale por um relatório pormenorizado dos sucessos da famosa semana, e dos sentimentos que eles criaram ou alternaram na sua consciência (CORREIA; ANDRADE, 2009, p. 55).

Com essas citações percebemos quão rica é a experiência de Mário de Andrade no carnaval, do interesse provocado em (re)conhecer outros pedaços e formas de viver o Brasil. A procura que ele realizava, era, antes de tudo, uma atitude política, uma afirmação de discernir um território que produz, diferente das reproduções que o Brasil da oligarquia vivia.

O carnaval, pela perspectiva marioandradiana é um momento único de liberdade da população, na rua pública,

de encontros. A “pureza” citada por Mário em carta ao poeta Manuel Bandeira deixa evidente o tratamento e a interpretação da manifestação brasileira, rica e representante do Brasil, um encontro e uma festa realizada para “flagrar a banalidade” (PU-CHEU; GUERREIRO, 2011, p. 28).

Os registros realizados pelos modernistas a partir de 1922 servem como uma ferramenta da construção da memória artística. Incluídos neste acervo estão as formas que Mário de Andrade lembrou do carnaval. Transbordando euforia, brincou o carnaval em algumas linhas escritas em poema. A construção da identidade nacional, tão necessária nesse período, é evidentemente selecionada e indicada a partir de vozes que assumem a representação da população e interferem na prática cultural (BOURLEU, 1989), grupos hegemônicos encaminham as fontes e as vozes que devem ser priorizadas na contribuição de um reconhecimento do que seria importante valorizar enquanto manifestação cultural.

A produção da memória de Mário de Andrade está além de suas obras e experimentações, diga-se de passagem, importantes para estabelecer um diálogo entre os intelectuais e a confecção dos elementos culturais no Brasil. Pode-se assinalar: Aleijadinho, Padre Jesuíno do Monte Carmelo e Portinari, que o escritor evidenciou em suas críticas como nomes de grande importância no campo artístico brasileiro, pelas produções populares, traços “puros”, contexto e elaboração realizadas por mestiços e mulatos, além do aspecto moderno, anexado a essas específicas produções artísticas. Tomando a influência de Mário como um recurso de poder dentro das rodas intelectuais brasileiras, o que ficou foi a necessidade das instituições brasileiras em reafirmar e enaltecer sua identidade através das ações de Mário de Andrade, um mito, santificado e representante do movimento modernista brasileiro.

Contribuições da memória de Mário de Andrade, lembrando o carnaval, registrado em cartas, crônicas e também adaptadas a um fazer artístico, dominado pelo escritor. Este aporte não é somente uma simples poesia, ou uma carta vigiada pelos pesquisadores do arquivo, é um documento que ilustra e nos permite interpelar uma determinada manifestação artística estabelecida no Brasil apontada por uma voz de poder com grandes influências nas contribuições do patrimônio cultural brasileiro. O reconhecimento identitário sofre uma grande influência e um enorme peso da fonte que transmite a informação e configura a atividade.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.” (HALBWACHS, 1990, p.12)

A citação de Halbwachs, que foi usada por Pollack (1989, p.3) para situar a noção e desenvolver os aspectos da memória, é um alerta para a construção de uma memória “oficial” com partes de diferentes pontos na formação do todo. O carnaval carioca de Mário de Andrade está além de uma poesia na informalidade de suas recordações, é, sem sombra de dúvida, uma narração (interpretada por ele) de uma manifestação constituída e oficializada pelo povo, carregada de expressões de reconhecimento, criativas e distintas dos bailes em clubes e salões fechados. É uma crítica aos olhos europeus que o brasileiro se deixou dominar. Os modernistas se apropriaram da produção sem muitas regras, nos espaços banais, que modelavam formas alternativas e diferentes das propostas europeias. O movimento moderno se debruça nesses “fazeres mestiços”.

A memória social é seletiva (POLLACK, 1989) e organizada por vozes hegemônicas que disputam as fontes de representação da memória e a construção da identidade e do patrimônio cultural. Existe uma vasta produção de discursos que buscam uma representação, mesmo que constituídas por grupos minoritários com pouca força. Fica claro que os espaços de produção desses discursos e das memórias é muito amplo e por vezes não adentra os centros e instituições que promovem a escolha das vozes e manifestações. O espaço, como complementa Santos (2009, p. 61), é um conjunto de fixos e fluxos. Desses, saem novas propostas de interferência nos lugares, de ações que modificam esses espaços, criando novos pontos de fixos ou estruturas de fluxos.

O território como um todo se torna um dado dessa harmonia forçada entre lugares e agentes neles instalados, em função de uma inteligência maior, situada nos centros motores da informação. A força desses núcleos vem de sua capacidade, maior ou menor, de receber informações de toda natureza, tratá-las, classificando-as, valorizando-as e hierarquizando-as, antes de redistribuir entre os mesmo pontos, a seu próprio serviço (SANTOS, 2009, p. 231).

Milton Santos defende o cuidado que devemos ter com as vozes produtoras e os espaços por onde circulam. A prática da alteridade exercida por Mário de Andrade nas festas de carnaval indica a preocupação em (re)conhecer os espaços que criam e emitem suas informações, independente das variações artísticas e/ou culturais. Embora preocupado em estabelecer um contato, mesmo que pontual, com os produtores e agitadores culturais, foi necessário estipular um recorte e uma seleção do que foi transmitido. O “enjoo” do escritor reflete a influência erudita que a música e a arte construíram em sua for-

mação. Percebido este sentimento por ele, resolveu então exercer um olhar sem “julgamentos” nos espaços de circulação popular no público. O lugar do outro se torna objeto de observação do poeta, solitário na multidão, à deriva da música, da dança, dos cordões e do carnaval.

O pré-conceito assumido por Mário em sua carta ao amigo Bandeira foi estimulado pela vida na “Paulicéia”, os contatos que articulava e os lugares que viveu, como o Conservatório Dramático de Música de São Paulo, onde se formou e lecionou, é de fato influenciador da maneira com que Mário se porta ao conhecer e ter o contato com a multidão, o banal. Está inserido às provocações da urbes (CARERI, 2012) e da condução das técnicas metodológicas de análise do poeta.

A rua é o território e o palco do encontro entre dançarinos, cantores, pobres, ricos, poetas e caixeiros, neste espaço relacional (HARVEY, 1973) é onde se potencializam as relações e se configura um discurso das práticas culturais, naquele momento artístico. Ali está o negro, o branco e o mestiço, tudo que o modernista necessita para formar a “pureza” em defesa de um imaginário consolidado do nacional. A mistura das raças e os segredos do Brasil (HOLANDA, 2011).

Na carta a Manuel Bandeira – Mário – relata sua vivência paulista. A memória transcende as fronteiras (BERGSON, 2004) e estabelece uma relação de comparações do inconsciente entre o atual e o passado. A cidade de São Paulo se torna referência para qualquer tipo de novas experiências, o ponto de partida de sua observação é o espírito paulista, mesmo curioso e aprendiz como afirma. “Carnaval.../Minha frieza de paulista,/ policia-mentos interiores,/ temores da exceção” (ANDRADE, 1972, p. 111). Diretamente, Mário se desculpa pela “frieza” inicial e o “julgamento” que fez.

Um caso semelhante a este, que auxilia nas questões aqui levantadas é alusiva à temática da memória e da construção de uma identidade a partir de vozes/voz das experiências e do inconsciente. Em Italo Calvino, notamos semelhante ocasião:

- Resta uma cidade que você jamais menciona; Veneza.
Marco sorriu.
 - E de que cidade você imagina que eu estava falando?
O imperador não se afetou.
 - No entanto, você nunca citou o seu nome.
E Polo:
 - Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.
 - Para distinguir as qualidades de outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza.
- (Italo Calvino)*

Nas *Cidades Invisíveis* de Calvino, Marco Polo, é responsável por contar e descrever os inúmeros lugares de suas viagens pelos caminhos nos arredores do reino. Descreve, então, diferentes cidades e variações de cenários por onde passa, costumes, relevos, pessoas etc.. Dentre essas inúmeras descrições acontece que o imperador fica curioso por saber da cidade de Polo, faz-se a propósito o diálogo acima, quando Khan questiona a cidade natal de Marco Polo. A resposta não poderia ser melhor. Da mesma forma, as lembranças de Mário de Andrade remetem à sua cidade natal, a Paulicéia Desvairada, às experiências anteriores que servem de bagagem e forma uma “pré-experiência” diante do novo. São Paulo e Veneza estão no imaginário dos dois viajantes, estão fixadas, diga-se de passagem, contribuem para qualquer objeto de experimentação, pois passam a ser uma referência, e a construção do imaginário passa, antes mesmo de iniciar o processo, pelas recordações e vínculos com a cidade natal.

Percebe-se a memória carregada pelo corpo do deambulante, Mário de Andrade, dialoga com seu espírito e suas relações diretas com os espaços ocupados e a composição de memória. O espaço carrega e instiga a memória, e caso o espaço seja diferente e/ou novo, ainda assim a memória reviverá passagens que são referências na construção da narrativa (BERGSON, 2004, p. 101). Da forma ilustrada, comparamos com o caso do imperador Kublai Khan e o viajante Marco Polo, que era responsável por descrever as cidades ao imperador, uma espécie de “cônsul” do império.

A deriva de Andrade é uma maneira de se estabelecer no espaço, sem pressa, entre a multidão, sozinho e acompanhado (“o poeta solitário”), perdido e desorientado. A tradução de suas vivências é construída através de uma narrativa rica em detalhes, com sensibilidade do olhar de poeta, de curioso e de aprendiz; Polo, com um pouco de obrigação em manter o imperador informado. A observação é o resultado da curiosidade do ser fluído que escorre pelas manifestações produzidas pelo povo, que não são vozes e práticas oficiais (décadas de 1920 e 1930) emergentes de ruelas, praças, vielas e em sua maioria em logradouros públicos. Enxergamos nessas experiências aspectos interessantes para produzir questões através da superposição de narrativas dentro de um recorte do tempo/espaço, distendendo as multiplicidades das ruas e observando os exercícios de territorialização.

O inconsciente está presente na obra de Mário, o desejo de ficar pela cidade de São Paulo, que explodiu demograficamente, economicamente e também na política. Nostalgia nas lembranças da cidade de São Paulo, dos seus primeiros passos na Rua Aurora, depois a adolescência na Rua Lopes Chaves, o prédio dos Correios tão importante em sua suas comunicações com amigos, políticos, artistas e familiares.

Essa relação entre memória, corpo e construção da identidade pode ser apontada através dos registros de Mário de Andrade ao longo de sua vida, deixando claro um interesse pela rua (GUERREIRO, 2011), pelas transformações da modernidade (FONSECA, 2012). Este registro é construído através das “sensações táteis e sensações auditivas” (BERGSON, 2004) e, percebemos claramente, com o *Poema Testamento* de Mário de Andrade, em Lira Paulistana.

O poema exprime as relações corpóreas emergidas dentro do território que resultam em uma narrativa da cidade. Parte dessa discussão inclui analisar as relações construídas, e, as dinâmicas dessas experiências. Inúmeros elementos influem e interferem nessas relações. É um exercício de inventário que construímos das relações com as cidades. Dos deslocamentos, das disputas, dos embates, da memória, da vigilância e dos (re)conhecimentos. Mário anunciou a produção mítica e simbólica:

Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paissandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia.

O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...

As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus.
(Mário de Andrade)

O testamento, na ótica que propomos, deixa claro a corpografia (JACQUES, 2008) em forma de poema, dividindo a memória em cada parte do corpo, para cada parte da cidade que auxiliou as potências do imaginário da organização espacial vista e vivida por Mário.

A cidade de São Paulo estende em suas vias inúmeros rastros, de uma maioria de corpos em movimento, em um trânsito de específicas pausas. As distâncias se dilatam, o fluxo aumenta. O testamento apresentado é um caso específico, um exemplo dos caminhos que as cidades percorrem dentro dos corpos e as relações construídas a partir dos deslocamentos realizados e das narrativas produzidas no trânsito da cidade e da lógica percorrida.

A inclusão de uma experiência para questionar e causar provocações da qualidade crítica dos processos das políticas culturais, nesse caso a relação de Mário de Andrade com o carnaval, tendo em vista a disposição do exercício da alteridade como uma potência; no olhar, das percepções e, por fim, do sensível é um exercício necessário para problematizar o pensamento sobre a relação entre cultura e política.

Essas superposições de tempo e espaço aparecem de forma pertinente, pois atingem períodos onde o debate político cultural recebe outros elementos. Dessa forma as passagens e paisagens se tornam cruciais para averiguarmos a problemática

ao redor das instituições culturais. As relações que se estenderam estão além do embate produzido na formulação de uma política cultural, sendo assim, o exercício da alteridade e da territorialização permitem desvincular limites, barreiras e fronteiras.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1965.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Secretaria de Ciência e Tecnologia, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BERGSON, H. O sonho. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, 27 (1): 2004. p. 93-109.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. In: *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand, 1989. p. 107-132.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CARERI, Francesco. *Walcapés – o caminhar como prática estética*. São Paulo: GG, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- FONSECA, Aleiton. *O Arlequin da Pauliceia*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, E.; RANGER, T (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.
- JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. In: *Revista Vitruvius*, nº 93, ano 8, fev. 2008.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos* (3):3-15, 1989.
- PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo. *O Carnaval Carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro*. O mito e o vivido. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1992.
- SANTOS, Milton. Ordem Universal, Ordem Local... In: *A Natureza do Espaço: Técnica e tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Hucitec, 2009. p. 331-339.

Recebido em 28/07/2016
Aprovado em 12/08/2016

I Lucas Garcia Nunes. Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense. Brasil. Contato: lgarcia@id.uff.br

II O Departamento de Cultura da cidade de São Paulo foi a primeira instituição da cultura no Brasil.

III Cidade da região serrana do Estado do Rio de Janeiro.

IV Consiste em produzir um mapa através das relações corpóreas.