

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM DESENVOLVIMENTO, TECNOLOGIAS E SOCIEDADE**

GERALDO CAMILO DA SILVA

**QUANDO O TEMPO RUGE E A SAPUCAÍ É LONGE:
desenvolvimento e cultura “em enredo” no samba carioca**

Itajubá
2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM DESENVOLVIMENTO, TECNOLOGIAS E SOCIEDADE**

GERALDO CAMILO DA SILVA

**QUANDO O TEMPO RUGE E A SAPUCAÍ É LONGE:
desenvolvimento e cultura “em enredo” no samba carioca**

**Dissertação submetida à defesa no programa
de Pós-Graduação em Desenvolvimento,
Tecnologias e Sociedade.**

Área de Concentração: Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade
Linha de pesquisa: Desenvolvimento e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Máximo Pimenta

Itajubá
2017

GERALDO CAMILO DA SILVA

**QUANDO O TEMPO RUGE E A SAPUCAÍ É LONGE:
desenvolvimento e cultura “em enredo” no samba carioca**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do título de mestre, no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade da Universidade Federal de Itajubá.

Itajubá, 03 de agosto de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luiz da Silva
Avaliador externo

Prof. Dr. Edson Silva de Farias
Avaliador externo

Prof. Dr. Carlos Alberto Máximo Pimenta
Orientador

A Ed, por mais e mais lembranças boas.
E à Dona Maria, por lembranças.

AGRADECIMENTOS

A Pimenta; um portelense que canta “caprichosamente” e que não nega um “porre de felicidade”. Sem sua parceria a minha alegria não teria atravessado o mar.

A Ed; um nilopolitano pelo “brilho, luz e cor”, mas com um coração gresilense que nunca deixou de bater mais forte por “Liberdade, liberdade”.

A Thiago; um viradourense que me ensinou o “casamento da Dona Baratinha”, o “pra não dizer que não falei das flores”, “o compra peixe Lili” e tantos outros sambas mais que especiais.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo auxílio à pesquisa e o financiamento de parte de nossas caminhadas Mundo do Samba afora.

Aos amigos e professores do DTecS. Se “o samba é raiz”, esse enredo só floresceu depois daquela típica noite fria em que cantávamos “Os sertões”, “Assombrações” e “Vira, virou”.

Aos professores que, avaliando esse trabalho, nos ajudaram a cantar e a contar outros sambas a partir de outro enredo: Professores André Luiz, Edson Farias e Felipe Ferreira.

A todos aqueles que por mais de um ano, entre um samba e uma cerveja, nos ajudaram a entender um pouco mais sobre como a Sapucaí é longe quando o tempo ruge.

A todos os “sambistas” – e “não-sambistas” - que, ao fazerem escola no Samba, nos ajudam todos os anos a contar e “re-contar” os brasileiros que somos, e os brasileiros que queremos ser.

E, por fim, a todos os que continuam fazendo o Samba, porque preferem ou não.

*“Meus fãs vão chorar saudades,
em não me ver no meu grupo desfilar”*

Beto sem Braço, Jangada e Maurição
Império Serrano 1992

Resumo

Esta dissertação estuda o tema Desenvolvimento e Cultura, levando em consideração as problemáticas de acesso entre os diversos grupos de escolas de samba do Rio de Janeiro e, mais especificamente, entre aquelas que desfilam no Sambódromo da Marquês de Sapucaí e a as desfilantes na Estrada Intendente Magalhães. A proposta se justifica pela problematização de como os processos de desenvolvimento da cidade interferem sobre as experiências dos sambistas que transitam pelos Grupos de Acesso. Objetivando apreender tais experiências por meio de observações assistemáticas e entrevistas dialogais, as estruturas de sentimento são utilizadas como meios de análise das soluções práticas destes sambistas frente ao seu tempo social. Levando em conta o desenvolvimento do Rio de Janeiro no último século, considera-se que tais processos possibilitaram o encaixe das escolas de samba que desfilam na Sapucaí num projeto turístico de Rio de Janeiro. Os mesmos processos, porém, têm reforçado as fronteiras do samba na cidade, situando os sambistas da Intendente num papel residual no “Mundo do Samba” carioca e os desafiando a articular e rearticular, ora soluções dominantes, ora emergentes, como formas alternativas de se ser e ser percebidos na vida cultural da cidade.

Palavras-chave: Desenvolvimento; Cultura; Escolas de samba.

Abstract

This dissertation studies the theme of Development and Culture, taking into account the problems of access between the different groups of samba schools in Rio de Janeiro and, more specifically, those that parade in the Marquês de Sapucaí Sambódromo and the parades in the Intendente Magalhães Road. The proposal is justified in the problematization of how the processes of development of the city interfere on the experiences of the sambistas that pass through the Access Groups. Aiming to apprehend such experiences through unsystematic observations and dialogues interviews, the structures of feeling are used as a means of analyzing the practical solutions of these samba players in front of their social time. Taking into account the development of Rio de Janeiro in the last century, it is considered that such processes enabled the samba schools that parade in Sapucaí to participate in a tourism project in Rio de Janeiro. The same processes, however, have reinforced the boundaries of samba in the city, placing the sambistas of the Intendente in a residual role in the "Samba World" of Rio de Janeiro and challenging them to articulate and rearticulate, now dominant or emerging solutions, as alternative forms of be and be perceived in the cultural life of the city.

Keywords: Development; Culture; Samba schools.

Sumário

PEDE PASSAGEM.....	11
1º SETOR - ABRE-ALAS	13
1.1. Um Mundo para se chamar de Samba	14
1.2. Um enredo para se pensar os Acessos	17
1.3. Conceitos e teorias em tema	20
1.4. Argumentos e aspirações	22
1.5. Construção e condução do enredo	26
2º SETOR - QUANDO O TEMPO RUGE	32
2.1. O moderno desenvolvimento carioca.....	34
2.2. Sobre como o samba fez Escola	41
2.3. O Mundo do Samba em cena.....	49
2.4. A Sapucaí como sentimento dominante.....	69
3º SETOR - QUANDO A SAPUCAÍ É LONGE.....	81
3.1. Por outra cartografia de Mundo do Samba	87
3.2. Sem a tela da TV mas no meio desse povo.....	96
3.3. Foco, força e fé na gestão do Samba	107
3.4. A Intendente que não quer ser Sapucaí.....	114
APOTEOSE.....	124
REFERÊNCIAS	129
APÊNDICE I.....	139
APÊNDICE II.....	141
APÊNDICE III	143

Lista de gráficos

Gráfico 1 – Expansão histórica dos Grupos de Acesso cariocas entre 1932 e 2017	17
Gráfico 2 – Expansão detalhada dos Grupos de Acesso entre 1932 e 2017.....	108

Lista de imagens

Imagem 1 - Localização da Est. Intendente Magalhães	89
---	----

PEDE PASSAGEM

O trabalho de campo havia começado há praticamente um ano, mas se tornava a cada inserção mais desafiador. Ainda que transitássemos por alguns anos pelo Mundo do Samba, para além da pesquisa científica, agora nos motivávamos a compreender todo aquele conglomerado de formações culturais a que tratávamos simplesmente por “grupos de acesso”. Nossas experiências com as escolas de samba cariocas, ainda que afetivamente motivadas, eram ao mesmo tempo limitadas e limitadoras às chamadas “grandes escolas”, ou seja, àquelas que desfilam na primeira divisão: o Grupo Especial.

Agora que nossas pesquisas sobre desenvolvimento e cultura nos lançavam a um novo olhar sobre o mundo, nos propomos a “re-conhecer” aquilo que, sob uma perspectiva bastante afetiva, acreditávamos conhecer. Entretanto, mesmo após o primeiro ano de diálogo com os grupos “de baixo”, ainda não nos encontrávamos em posição que nos permitisse encerrar o trabalho com o mínimo de considerações a realizar. Com essa e outras preocupações em mente, entre uma conversa e outra numa mesa de bar em Madureira, um amigo sugeriu que visitássemos a Unidos da Ponte, escola de samba desfilante da “terceira divisão”. Por coincidência a escola ensaiaria em sua quadra naquela mesma noite, o que nos fez entrar num taxi e partir para São João de Meriti, município vizinho ao Rio de Janeiro e onde se faz a sede daquela agremiação.

A escola não nos era estranha, afinal, a conhecíamos de quando conseguiu a façanha de pertencer ao “grupo principal”, desfilando com a Mangueira, Portela e as “mais famosas” da cidade. A caminho da Unidos da Ponte, ainda no carro, mentalmente recordamos de três ou quatro sambas da agremiação, todos do período em que ela estava na Sapucaí e “era uma grande escola”. Logo, se não conseguíssemos nenhum diálogo em campo naquela noite, ainda teríamos uma noite regada a “bons sambas”.

No táxi, ainda a caminho da quadra, o taxista se mostrava inseguro com relação ao caminho, mesmo se dizendo morador da região. Não entendemos, de imediato, se essa insegurança era com relação ao trajeto que devia ser feito ou, ainda, com relação ao fato de estarmos numa região considerada perigosa naquele horário: a Baixada Fluminense. Em alguns instantes descobriríamos se tratar dos dois motivos, já que nos instigara a um debate repentino sobre segurança pública. Não demorou para que nos perguntasse o que iríamos fazer naquele endereço. Quando dissemos que íamos a um ensaio de escola de samba em São João de Meriti, o motorista perguntou se não estávamos enganados, já que a “famosa” Beija-flor, não ficava ali, mas em Nilópolis, município vizinho.

A pergunta que nos foi feita, ao mesmo tempo que pareceu rotineira, nos gerou certo grau de incômodo, já que nos remeteu de imediato àquela mesma visão limitada e limitadora acerca de Mundo do Samba em função da primeira divisão das escolas – por sinal, a mesma que reconhecíamos ainda manter. Mesmo relatando o nome Unidos da Ponte, em seguida, o rapaz disse não conhecer onde ficava e nem saber de sua existência, algo que já não nos surpreendia àquela altura da pesquisa pelas escolas “menores”. Conhecedores do grande número de escolas que desfilam nos Grupos de Acesso da cidade, deixamos a questão de lado e nos ocupamos em ajudar o taxista a encontrar o endereço, no bairro de São Matheus, onde o amigo disse ficar a quadra.

Encontrar uma quadra de escola de samba, programa “tradicional” na metrópole carioca, naquela noite se mostrava algo não tão fácil. A rua escura e pouco movimentada não correspondia à memória afetiva que tínhamos do endereço de uma escola de samba em dia de ensaio ou, ainda, as referências que tínhamos em mente até para as outras escolas que frequentamos naquele último ano. Entretanto, já era a segunda vez que passávamos pela rua e sem localizar nosso destino: a numeração da rua não tinha uma sequência fixa e a movimentação não nos possibilitava pedir ajuda a algum informante.

Quando da terceira vez que passávamos, finalmente observamos um grupo de ritmistas entrando num galpão aos fundos de um bar movimentado para a rua, fato que nos chamou a atenção: se tratava do nosso destino naquela noite. Havíamos encontrado a quadra da Unidos da Ponte e, depois de pagar pela corrida e agradecer ao motorista, o mesmo tirou uma conclusão que talvez tivesse sido mais útil no seu entendimento inicial sobre o local que procurávamos: “Ah! Essa Ponte é escola de acesso!”.

Daquele momento em diante é que uma série de inquietações ganharia forma e tomaria corpo na consecução deste trabalho. A dificuldade de localização da Unidos da Ponte não era apenas geográfica, mas se ampliava conceitualmente a cada vez que utilizávamos termos como “grandes” e “pequenas escolas”, “maiores” e “menores”, “grupo principal” e “grupos de baixo”, de modo que, mesmo após um ano em campo, o objeto ainda nos parecia distante. Até alguns conceitos já não faziam mais sentido diante de tal constatação, como o que seria uma “escola famosa”, um “bom samba” ou a própria ideia que mantínhamos sobre “Mundo do Samba” carioca enquanto unidade coesa. Tais ressignificações é que passariam, a partir daquele dia, a mudar o olhar que tínhamos sobre o apreender os Grupos de Acesso de modo que, transcrever aqui estes relatos de campo, foi a forma que melhor encontramos de pedir passagem ao enredo que nos propomos conduzir.

1º SETOR - ABRE-ALAS

A palavra acesso é normalmente empregada com o intuito de designar ingresso, possibilidade de chegar a determinado ponto ou, ainda, perspectiva de um nível ou estágio ser alcançado e usufruído. Quando da hierarquização de grupos culturais, o termo é então convertido em característica daqueles que estão aquém das formas de cultura produzidas por outros. Pertencer a um grupo “de acesso”, como os existentes entre as escolas de samba do Rio de Janeiro, pode significar desde a posição de um agente dentro do campo cultural até o reconhecimento cultural por ele obtido. A palavra acesso é também evocada quando dos debates envolvendo políticas públicas. Entendidas estas últimas como meios de assegurar o direito a ter direitos, logo, ter o acesso a elas pode representar fator decisivo naquilo que se espera por desenvolvimento.

No Mundo do Samba carioca, meio pelo qual nos identificamos¹ culturalmente há algumas décadas, a palavra acesso parece ter sentido não apenas organicista, mas também carregado de estigmas envolvendo a derrota e o descenso na competição entre as escolas. Sempre mais próximos daquelas desfilantes no primeiro grupo, o olhar para os grupos de acesso agora nos envolvia num desafio em que o olhar meritocrático já não servia mais à explicação do objeto. Em especial, o que nos movia era a possibilidade de estudar o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro em seus encruzilhamentos com o campo da cultura, especialmente no que diz respeito às experiências e às soluções práticas destes agentes nas encruzilhadas entre desenvolvimento e cultura.

Abrindo alas para o desdobramento do tema, o enredo que escolhemos contar é resultado direto deste impulso inicial, o que nos leva a relatar neste setor a concepção de Mundo do Samba da qual partimos, bem como sua contextualização no desenvolvimento urbano carioca, além de como pensar os grupos de acesso dentro desse contexto. Delimitando os marcos teóricos que nos orientam, reunimos em seguida os argumentos e aspirações que nos movem pelo tema, assim como as formas de construção e condução do enredo a ser contado. É com base em tais elementos que adentramos no que temos chamado por Mundo do Samba e nas inquietações de um paradoxo que nele se apresenta: quando o tempo ruge e a Sapucaí é longe.

¹ O texto dissertativo tem sua narrativa na primeira pessoa do plural por uma opção da autoria deste trabalho. Tanto autor quanto orientador optaram por este caminho em razão de suas experiências de vida e as afetações deste envolvimento com o tema pesquisado. O subcapítulo 1.5 descreve de forma mais precisa tal opção, assim como detalha seus reflexos na construção e na condução deste trabalho.

1.1. Um Mundo para se chamar de Samba

O Mundo do Samba que conhecíamos em muito se limitava às escolas da primeira divisão, o espetáculo que apresentam anualmente no Sambódromo da Marquês de Sapucaí e os relatos que dele irradiavam aos nossos estados de origem (Minas Gerais e São Paulo). Nossos primeiros contatos com as escolas de samba se deram dessa maneira, o que habitualmente atribuímos a três elementos: à transmissão dos desfiles pelas redes de televisão, à gravação e distribuição dos discos com seus sambas e, mais tarde, o acesso à internet e às redes sociais. Somente depois, anos mais tarde, é que efetivaríamos essa aproximação com as escolas de samba do Rio de Janeiro, seja assistindo presencialmente os desfiles, seja desfilando nas escolas com as quais nos envolvíamos afetivamente².

O samba que se constituía mundo cultural para cada um de nós estava diretamente ligado ao que nos era passado pelas imagens do Maior Espetáculo da Terra, seus temas, seus enredos e seus sambas. Neste sentido, grande parte de nosso entendimento de Mundo do Samba e da maneira pela qual experienciávamos aquele meio cultural estaria diretamente ligado à sua produção cultural, o que equivale à maneira pela qual as escolas de samba buscavam ser e serem percebidas pelo público.

Os sambas de enredo, os mesmos que servem aos desfiles anuais de cada escola, nos ajudavam a dar sustentação à cartografia que nos guiava nesse Mundo, desde seu surgimento até sua manutenção no presente. O Samba, como costumam cantar as escolas, seria a síntese de manifestações do povo nos séculos XIX e XX, sobretudo àquelas de influência africana que aqui se miscigenaram na formação de Brasil. Entender as origens do samba, como cantaria a Portela em 1994³, nos obrigaria a viajar pela África, seus encantos e sua magia. O samba, enquanto raiz cultural, seria um nó na madeira.

No Rio de Janeiro, a instituição escola de samba nasceria como reduto de toda essa ancestralidade onde, nos anos 30, o ritmo afro-brasileiro teria resistido e frutificado. O local desse acontecimento, a Praça XI, entraria para a história das agremiações como o berço das fantasias sambistas (Portela, 1995), local onde teria sido embalado o samba (Império Serrano, 1982). Aquela praça, sede dos desfiles da primeira divisão até a metade da década de 40, seria nostalgicamente lembrada como o palco primeiro do samba, onde o morro descia a ladeira e se mostraria ao restante da cidade (Mangueira, 1999).

² A título de ilustração, as escolas pelas quais os autores se identificam são a Mocidade Independente de Padre Miguel (autor principal) e Portela (orientador).

³ Os sambas de enredo apresentados ao longo deste trabalho são citados pelo nome da escola e ano de desfile, encontrando-se referenciados de forma completa ao fim deste trabalho, no apêndice I.

A fase inicial na Praça XI seria suplantada pelo momento em que as escolas de samba ocupariam as avenidas que serviam de sede para o Grande Carnaval da cidade. Passo a passo, no compasso, o samba crescia, mas seria na Candelária (Av. Presidente Vargas) e nos anos 60 que o samba conheceria seu apogeu (Império Serrano, 1982). Além de novos lugares, novos encontros se dariam, ocasiões onde o protagonismo das escolas na cena carnavalesca da cidade ocorreria, segundo o samba da Unidos de Vila Isabel de 1984, graças àquela gente empenhada em construir a ilusão: figurinistas, desenhistas e artesãos. A partir daquele local, e da aproximação com tais artistas, o samba atravessaria fronteiras e faria turistas chorarem de emoção (Império Serrano, 1992).

Mas as novas condições também trariam alguns problemas às agremiações. O crescimento desmesurado do desfile e o agigantamento das formas alegóricas estariam criando as “Super-escolas de Samba S/A”. O Império Serrano, em seu samba de 1982, mencionava alegorias que agora escondiam gente bamba, aquela mesma gente que descera a ladeira do morro para a Praça XI. A São Clemente, em 1990, diria mais: o samba mesmo já havia sambado, principalmente com as mudanças de gestão nas escolas entre as décadas de 70 e 80. Desde que as escolas foram dirigidas “com sabor comercial” é que o “povão” teria ficado fora da jogada. Os “cartolas”, com seu poder financeiro, transformariam o recém-construído sambódromo em Hollywood, atraindo mil artistas para a Sapucaí e fortalecendo as vaidades de “carnavalescos e destaques vaidosos”.

Mesmo que diante desse quadro, o Mundo do Samba ainda se faria ambiente propício ao sentimento de brasilidade, numa comunhão que ocorre todos os anos no sambódromo da cidade e que tem na Apoteose o seu esplendor (Imperatriz, 1993). Finalmente, os sambas de enredo ainda nos mostram um modelo de escola de samba capaz de conciliar todas essas questões e nos apresentar a cada carnaval um modelo de cultura que, mesmo que distante do “verdadeiro samba” (São Clemente, 1990), tem conseguido se alinhar ao projeto turístico do Rio e à economia da metrópole⁴. Como nos cantaria a Beija-Flor, em 2007, as Áfricas que geriram o samba se mantêm vivas no modelo de desenvolvimento ora existente: da Pedra do Sal, no bairro da Gamboa, a “pequena África” viu despontar, na última década, a Cidade do Samba, complexo industrial onde as 12 maiores escolas de samba da cidade produzem seus desfiles.

⁴ Segundo dados da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro - RIOTUR, o carnaval de 2016 atraiu cerca de 1,026 milhão de turistas, gerando uma receita de 3 bilhões de reais para a cidade. No carnaval de 2017, o número de turistas fora de 1,1 milhão, totalizando a mesma renda de 2016 (RIOTUR, 2016 e 2017). Embora não se tenha encontrado dados relativos à contribuição das escolas de samba neste montante, reconhece-se o carnaval ocorrido na Sapucaí como a grande vitrine da festa carioca.

No ano em que comemoramos o centenário do samba – data simbólica que representa a gravação da primeira música deste que seria um dos traços mais importantes da identidade brasileira (Imperatriz, 1996) – os mesmos sambas de enredo que ajudaram a construir nossa visão do “Mundo” que chamamos de “Samba”, no entanto, ainda não nos possibilitavam apreender certos aspectos de seu desenvolvimento, aspectos estes que, a princípio, poucos ou quase nenhum abordavam enredos. No entanto, agora que nos interessamos pela discussão sobre os processos de desenvolvimento e as experiências que deles resultaram, nossa visão limitada e limitadora de Mundo do Samba precisaria ser revista no intuito de percorrer determinadas questões que ainda nos incomodavam.

Elegendo como tema o conceito de Mundo do Samba – e mais especificamente no Rio de Janeiro – nos debruçamos neste trabalho sobre determinados pontos que, naquela visão inicial, não nos ofereciam respostas a alguns questionamentos: quais seriam e onde estariam inseridos, dentro deste Mundo que chamamos de Samba, os Grupos de Acesso e seus sambistas? O que sabíamos sobre este outro lado do Mundo do Samba, a não ser que parte de seus desfiles não aconteciam no sambódromo da cidade? Nossas concepções de Mundo do Samba seriam válidas para todos os grupos desfilantes na competição do samba na cidade? Indo além, de que maneira estas escolas estariam entrelaçadas aos processos de desenvolvimento urbano carioca e sua repercussão no campo da cultura? Por fim, como buscar estas respostas e de que forma transcrevê-las em enredo, reconhecendo, por conseguinte, que a ideia de Mundo do Samba que compartilhávamos até então era limitada e limitadora às escolas de samba que conhecíamos ao longo de nossas experiências de vida, ou seja, as agremiações da Sapucaí que anualmente realizam o “Maior Espetáculo da Terra”?

Ao propor um enredo que abarcasse tais inquietações, reconhecemos que outros sambas precisariam ser cantados, assim como outro enredo merecia ser contado e outros diálogos estabelecidos, revelando um sentido menos limitado da palavra “acesso” e o paradoxo por ele engendrado nas fronteiras que se fazem no Mundo do Samba carioca.

A seguir, nos cabe refletir acerca do que sabíamos sobre os Grupos de Acesso do carnaval carioca e, dentro da relação entre desenvolvimento e cultura, por quais perspectivas ele poderia ser pensado. Assim como, na preparação de um desfile, um enredo é que proporciona a construção de um samba, nossa pesquisa também se vale de tal processo para a construção de sua episteme. Com base em tal perspectiva é que propomos um enredo sobre como pensar os Acessos no Mundo do Samba carioca, seguido dos pontos cruciais que o justificam como elemento norteador deste trabalho.

1.2. Um enredo para se pensar os Acessos

“Maior Espetáculo da Terra” é o termo habitualmente evocado para se referir aos desfiles da primeira divisão das escolas de samba do Rio de Janeiro. Entretanto, o carnaval carioca ainda conta com outros cinco grupos. Ocorre que as escolas estão distribuídas hierarquicamente em seis divisões: o Grupo Especial e a Série A, que constituem a primeira e segunda divisão – desfilantes no sambódromo da Marquês de Sapucaí – além dos Grupos B, C, D e E – respectivamente a terceira, quarta, quinta e sexta divisão – cujos desfiles ocorrem na Estrada Intendente de Magalhães. No carnaval de 2017 haviam, além das 12 escolas que desfilam no Grupo Especial, outras 70 escolas que transitavam pelos grupos de acesso, das quais 56 desfilavam na Intendente.

Além das consultas iniciais sobre a distribuição atual dos grupos de acesso no carnaval carioca, tudo o que obtínhamos inicialmente eram dados⁵ sobre os resultados oficiais de cada carnaval, números que diziam respeito ao total de escolas desfilantes na primeira divisão e nos grupos de acesso, a cada ano, numa sequência histórica que ia de 1932 até 2017 (Gráfico 1). O que sabíamos naquele momento era que os grupos de acesso apareceram pela primeira vez em 1952, depois de um crescimento significativo no número de escolas da primeira divisão iniciado em 1946. Percebíamos também que o número de escolas nesses grupos havia aumentado de forma perceptível na chegada dos anos 60, ao longo da década de 90 e, mais recentemente, após o carnaval de 2015.

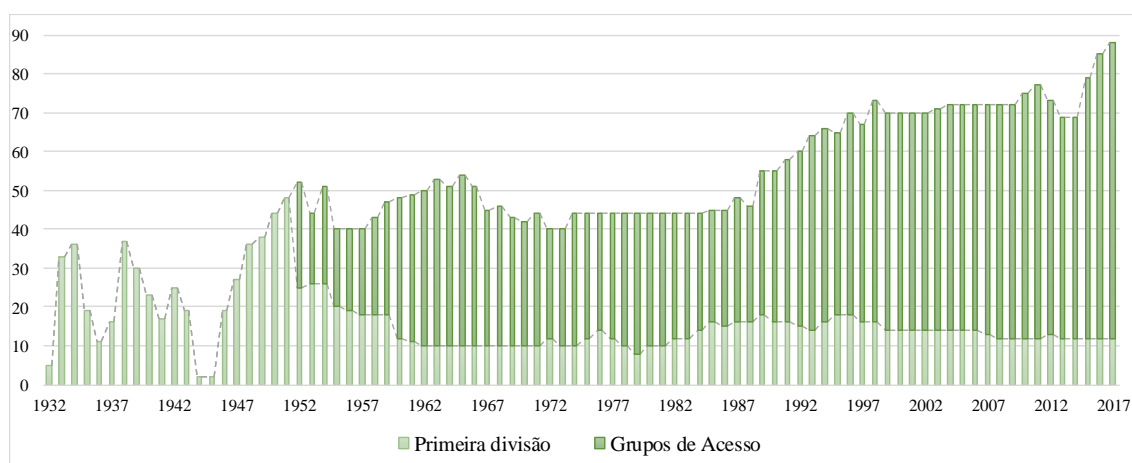


Gráfico 1 – Expansão histórica dos Grupos de Acesso cariocas entre 1932 e 2017

⁵ Dados extraídos do trabalho de Cabral (2011) e complementados com os números dos últimos carnavais (2012-2017) presentes no site Galeria do Samba. Disponível em: <www.galeriadosamba.com.br/carnavais>. Acesso em 10 de mar. 2017.

Embora aqueles dados estatísticos até possibilitassem o esboço de certas considerações, ainda não nos permitiam, por si só, responder as questões que nos incomodavam naquela leitura primeira sobre o Mundo do Samba. Seriam necessários outros esforços para que entendêssemos certos aspectos por trás da expansão dos grupos de acesso, sobretudo após a década de 90 e os anos 2000, momentos em que os desfiles destes grupos foram transferidos da região central para os subúrbios da cidade⁶.

Na falta de sambas que narrassem a existência desses grupos, os primeiros relatos acerca dos sambistas da Intendente Magalhães nos chegaram por meio de recortes jornalísticos sobre os desfiles, quando não pelos sites do meio carnavalesco da cidade. Nessas primeiras leituras, a reflexão se estendia às realidades experimentadas pelos Grupos de Acesso, debates que giravam em torno das peculiaridades destes grupos e, acima de tudo, naquilo que isolava o carnaval da Sapucaí daquele da Intendente.

Atualmente, a Estrada Intendente Magalhães é o lugar em que desfila o maior número de escolas de samba cariocas. Está localizada 19 quilômetros do centro do Rio de Janeiro, entre os bairros de Campinho e Sulacap, na região de Madureira. Por desfilarem fora do eixo considerado turístico na cidade, as escolas dos grupos B, C, D e E não costumam ser referenciadas enquanto espetáculo. Ao contrário, estas perspectivas estariam ligadas tão somente ao carnaval da Marquês de Sapucaí e ao modelo cultural por ele experimentado. Em uma das leituras – um relato do Projeto Colabora – um total de 29 agremiações dividiam o aluguel de um galpão nas redondezas da Intendente, o “Carandiru 2”, para abrigar a construção de suas alegorias. Além da falta de um espaço fixo, a desigualdade nas agendas de políticas culturais pelo poder público municipal seria uma constante, já que a subvenção para as escolas de samba variou de 2 milhões, para cada escola do Grupo Especial, a 68 mil reais, para aquelas do Grupo D, no ano de 2016⁷.

Como os desfiles do acesso surgiram, chegaram à Intendente e como ali têm se mantido é um enredo que merece ser contado, tanto pelo samba como pela pesquisa acadêmica. Nos utilizando das escassas informações que tínhamos inicialmente e, nos interessando pelas experiências dos Grupos de Acesso, o enredo aqui pensado não deixa de levar em conta as descentralizações, desencontros e toda uma diversidade de agentes, contextos e estratégias que podem estar encobertas no entender de tais sambistas.

⁶ Dados obtidos no trabalho de Barbieri (2011).

⁷ Entre as leituras iniciais, os dados quantitativos que integram esta sessão foram obtidos junto ao Projeto Colabora, um projeto jornalístico alternativo às grandes mídias. A matéria utilizada diz respeito a um texto do jornalista Aydano André Motta: Olha a desigualdade aí gente. Disponível em: <http://projetocolabora.com.br/inclusao-social/olha-a-desigualdade-ai-gente/> Acesso em: 17 de set. de 2016.

Nosso enredo parte da leitura de que, culturalmente, toma-se o Mundo do Samba enquanto campo homogêneo, uniforme e uníssono, o que pode se atribuir ao erro comum de pensar a diversidade das agremiações cariocas em função das escolas com maior visibilidade na cidade, àquelas desfilantes da Marquês de Sapucaí. Supomos também que este modo de ver os fatos teria se construído em determinado contexto de desenvolvimento urbano, bem como dos meios de produção e consumo cultural que nele se retroalimentaram, construindo um ideal de Mundo do Samba que não tem correspondido às realidades encontradas em toda a extensão do campo. Acreditamos que esta forma de se tomar as escolas de samba tem comprometido não apenas o reconhecimento cultural dos Grupos de Acesso da Intendente Magalhães, mas possivelmente o entendimento dessa diversidade cultural e a própria assertividade das políticas culturais destinadas às manifestações sambistas na cidade.

Propomos então refletir sobre a pertinência de se reelaborar o entendimento de Mundo do Samba, de modo a reconhecer sua multiplicidade cultural e a diversidade de suas escolas, tanto na especificidade de suas formas de apresentação quanto em suas possibilidades de realização, o que também não nos impede de problematizar determinados pontos do desenvolvimento experienciado pela construção do Maior Espetáculo da Terra.

Para dar sustentação à nossa proposta de enredo, tomamos como objeto de estudo as soluções práticas de seus agentes frente aos processos de desenvolvimento urbano em que estão inseridos e que permeiam as experiências neste outro lado do Mundo do Samba carioca. Tal ponto de vista implica também em apreender não apenas a Intendente sob tal perspectiva, mas também em rever a construção do carnaval-espetáculo da Sapucaí a partir de um olhar menos limitador e mais abrangente, principalmente no que diz respeito à sua relação com as transformações percebidas na metrópole carioca ao longo do século XX e XXI.

Iniciando este percurso e abrindo alas aos argumentos e aspirações ao se trabalhar com tal objeto é que precisamos as justificativas de nosso enredo e, de forma não menos importante, os objetivos que aqui estabelecemos. De início, porém, optamos por explicitar alguns conceitos centrais para este trabalho: o que entendemos por desenvolvimento e a partir de qual perspectiva de cultura partiremos.

1.3. Conceitos e teorias em tema

Os traços, no Mundo do Samba, do que tem se chamado por desenvolvimento não se concebem isoladamente àquilo que Williams (1992) caracteriza como o sistema de significações em que uma ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada: a cultura. Se é possível uma história do pensamento cultural, ainda que de forma bastante generalizada, este autor nos aponta para três principais momentos conceituais de cultura. Inicialmente tomado para se referir ao cultivo e criação de vegetais e animais, “cultivo ativo” e resultado do trabalho humano; a partir do século XVIII o termo cultura passou a significar “civilização”. Cultura como elemento de distinção, responsável por distinguir o “civilizado” do “bárbaro”, seria um termo que ganharia tom imperialista no século XIX, quando civilizar à barbárie consistia em torna-la culta, o que se concretizava por meio do cultivo às grandes obras de arte, dos grandes nomes de artistas, o que ainda hoje parece ser bastante usual.

Esse processo de civilização encontra-se, portanto, numa das encruzilhadas da cultura com o que pensa o homem por desenvolver, pensamento este moldado pelo antropocentrismo, pela supremacia da ciência e pela racionalização da vida. Ao primeiro esforço em designar essa caminhada, o pensar moderno lhe chamou por desenvolvimento. Em seguida, após constituído um modelo replicável a toda e qualquer sociedade, ao mesmo passo com que se elencaram problemas de toda ordem decorrentes deste primeiro esforço, as suas baixas colaterais foram então associadas à alteridade e à inferioridade daqueles que ficaram pelo caminho. Designado este último como subdesenvolvimento, fora então demarcado globalmente como etapa necessária à caminhada humana rumo ao progresso (FURTADO, 2001). O desenvolvimento estaria então associado a toda essa estrutura de sentidos e significados na qual se reproduz e se experiencia o moderno conceito de progresso e que se torna contexto em nosso enredo: a ordem social em que se consolidam formações culturais modernas como as escolas de samba.

Essa forma dominante no pensar o desenvolvimento resultou em consequências e danos colaterais que reverberam para além das desigualdades econômicas, descortinando problemáticas sobre a biodiversidade, ambiental e cultural (BARROS, 2008). O pensar o desenvolvimento, desde então, tem se rearticulado no sentido de conhecer e “reconhecer” novas possibilidades, para além daquelas estritamente econômicas e abrangendo nesse as perspectivas ecológicas, tecnológicas e culturais.

Na condição moderna do homem ordinário, a cultura se revela ora como invenção, ora preservação; ora novidade, ora tradição; ora rotina, ora quebra de padrões. “Ordem-desordem-interação-organização, composta por códigos, padrões-modelo, modalidades de existência, saberes”. Carvalho (2013, p. 49) se refere à cultura como conceito não mais estático, que não pode ser capturado pelo olhar catalográfico do etnógrafo. Sistema dinâmico, metabolizante e mais que a mera soma destes conceitos, nos guia a definição de cultura que Williams (2011) entende por todo um modo de vida, mediante o qual uma ordem social é comunicada, reproduzida e experienciada.

Quando optamos por trabalhar com este conceito, nos alinhamos à Williams (2007) quando este sugere que as dimensões materiais dos saberes, sentidos e práticas humanas carregam consigo as soluções dos agentes culturais frente à ordem social em que existem. Assim, o desenvolvimento enquanto solução prática também se revela na cultura, nos situando em contextos como a espetacularização da cultura e suas formas de acesso (WILLIAMS, 1992). Ao pensar desta maneira, o autor não ignora as forças de dominação e relações de poder ponderadas pelos marxistas, mas reelabora uma teoria cultural em torno do homem ordinário, desprovida da dicotomia entre alta cultura e cultura popular, de forma que nos permita alcançar as relações de dominação e subordinação por outras vias, inclusive aquelas nascidas no próprio pensar a cultura e que se reproduz nas consciências práticas dos agentes: suas estruturas de sentimento.

Por estruturas de sentimento, Williams (1979) compreende os processos de atualização das experiências sociais vividas por meio da articulação do emergente, o que se percebe, na vida cultural, por meios de dominação e subordinação conscientes:

Raymond Williams sugere a possibilidade de identificarem-se, dentro de um texto ou prática, diferentes momentos – que nomeia como “dominante”, “emergente” e “residual” – cada um puxando o texto em uma direção diferente. Assim, um texto é feito de uma mistura contraditória de diferentes forças culturais. Como esses elementos se articulam vai depender em parte das circunstâncias sociais e das condições históricas de produção e consumo (STOREY, 2015).

Com os conceitos e teorias que nos guiam na condução do enredo proposto, tomamos a hipótese cultural representada pelas estruturas de sentimento de que fala Williams (1979) na construção de nosso percurso nas fronteiras do Mundo do Samba em seu alinhamento com os modelos de desenvolvimento urbano experienciados pelo Rio de Janeiro ao longo dos séculos XX e XXI. Neste sentido, nos interessam as experiências que se revelam como soluções práticas de seus sambistas enquanto agentes culturais.

1.4. Argumentos e aspirações

Estudar as experiências culturais dando foco às soluções práticas de seus agentes, especialmente em formas culturais como aquelas contidas nas escolas de samba, além de nos permitir questionar a efetividade de um modelo de desenvolvimento, nos permite refletir e sinalizar para outras possibilidades e caminhos alternativos às problemáticas por ele engendradas; entre essas possibilidades, enumeramos o estudo da diversidade cultural, os agenciamentos locais e as perspectivas de geração de renda por meio da cultura. Libertado das fronteiras do conhecimento disciplinar, onde por muito tempo permanecera engendrado o conceito economicista de desenvolvimento, seu debate nos propicia agora discussões menos limitadoras, ao mesmo passo que mais descentralizadas, no sentido de rompimento com a compartimentalização do saber.

Não se vinculando de forma exclusiva à nenhuma fronteira da pesquisa acadêmica, buscamos nos distanciar de visões pré-estabelecidas sobre o tema em estudo. Quando observado dentro dos muros disciplinares das ciências econômicas e da gestão (MACIEL, 2015; PRESTES FILHO, 2009; TURETA E ARAÚJO, 2013), dificilmente são perceptíveis os ruídos e problemáticas de inserção cultural que vêm sendo notadas nos acessos do Mundo do Samba (ARAÚJO, 2008; BARBIERI, 2011; PIMENTEL, 2012). Quando de forma oposta, observado de dentro das fronteiras mais específicas das ciências humanas – como nos estudos folcloristas – muitas vezes não se chega à sua importância no uso da cultura como recurso enquanto meio de superação das desigualdades no cotidiano da metrópole carioca. Neste ponto, afasta-se este trabalho de abordagens que tratam o tema com base numa suposta “modernização ou apropriação” de uma “manifestação popular”, “folclórica” ou, ainda, “pura e autêntica” (JÓRIO E ARAÚJO, 1969; CANDEIA E ARAÚJO, 1978; RODRIGUES, 1984; GALVÃO, 2009; CABRAL, 2011).

Longe de uma abordagem romântica, maniqueísta ou até mesmo purista, não se nega a importância do crescimento de algumas escolas para a visibilidade de seus grupos sociais (CAVALCANTI, 1994; CUNHA, 2001). O que se questiona, de forma geral, é a eficácia desse modelo de desenvolvimento no que tange ao reconhecimento da diversidade dos grupos ora existentes em toda a extensão do Mundo do Samba carioca. Com isso, nossa abordagem recai sobre um paradoxo específico desse processo: de um lado, as experiências envolvendo o Maior Espetáculo da Terra – na Sapucaí – e, de outro, as soluções práticas dos sambistas nos Acessos – na Intendente.

Esquivando-se de um debate já soterrado por diversas camadas de significação, a oposição entre cultura autêntica e moderna, é que este trabalho pretende se distanciar dos recortes que consideramos comuns ao tema, tanto deslocando o debate para uma esfera menos usual, quanto tomando como elementos centrais escolas nem sempre vislumbradas por outros estudos. Como exemplo, citamos percursos epistemológicos que tratam exclusivamente das benesses em torno da construção do “Maior Espetáculo da Terra”, tal como em Souza (2004), Araújo (2012) e Prestes Filho (2015). Normalmente, tais construções deixam de lado as experiências dos grupos de acesso, mantendo seus recortes metodológicos limitados àquelas escolas no Grupo Especial.

Diante da perspectiva econômica, os grupos de acesso cariocas não têm sido uma escolha diante de políticas de geração de renda pela dificuldade em se consolidar uma cadeia produtiva bem definida, como aquelas experimentadas pelo Grupo Especial e que são requeridas numa economia cultural (PRESTES FILHO, 2009) – o que se percebe a partir do relato da falta de infraestrutura dessas escolas e a utilização de mão de obra informal ou voluntária, quando não raro de seus próprios componentes e desfilantes (BARBIERI, 2010).

Dar foco à toda uma extensão de questões que não passam ao centro, mas que buscam acesso a um modelo de cultura constituinte de um espetáculo internacionalmente reconhecido, é perspectiva que se rareia tanto nas discussões acadêmicas quanto no âmbito das políticas culturais, além de passo importante no que tange à preocupação com a diversidade cultural. Tal pauta se faz cada vez mais urgente, considerando os relatos frequentes de paralização, e até mesmo extinção, das atividades de muitas escolas de samba que padecem na tentativa de acesso: o “enrolar a bandeira” (PIMENTEL, 2012).

Estamos cientes de que, ao construir um caminho que opta por relacionar desenvolvimento e cultura não em função do modelo de progresso dominante, mas que emerge de agentes à margem dos processos de construção e consagração no campo cultural (BOURDIEU, 2001), o Mundo do Samba, daremos um passo metodológico sem volta, mas que, em contrapartida, nos permitirá contribuir epistemologicamente na descrição de um processo pelo qual elementos como a inserção dos agentes culturais são pouco, ou quase nunca, abordados. Também estamos cientes de que falar de modelos de desenvolvimento a partir do Mundo do Samba e sem estudar diretamente as suas agremiações mais notórias – em termos de visibilidade – talvez seja entendido como um movimento metodológico arriscado, mas que permite registrar vozes que nem sempre puderam ser ouvidas ao longo do processo.

Sobre este ponto, considerando que grande parte da produção do conhecimento científico em torno das escolas de samba, embora não esteja comprometido, também não se mostre capaz de abranger a totalidade de um campo muito maior do que o representado pelas agremiações do Grupo Especial e que, por isto mesmo, não apresenta a possibilidade de generalizar as suas experiências para todas as outras escolas da cidade, entendemos o que Bourdieu (2015) relata sobre os processos de amostragem a partir das relações mais significativas e relevantes entre os grupos sociais de escritores:

A grande maioria das análises aplica-se a amostras pré-estabelecidas de que são parciais ou totalmente excluídos os escritores menores ou “marginais” [...], sendo, portanto, incapazes de detectar os princípios de seleção de que tal população é o produto, ou seja, as leis que regem o acesso e o êxito no campo intelectual e artístico.

Se observadas por perspectivas menos limitadas e limitadoras de desenvolvimento, uma outra visão de Mundo do Samba poderia suscitar discussões sobre a alternância dos meios de produção cultural (WILLIAMS, 1992), das formas de distinção social dentro de um campo (BOURDIEU, 2006) ou até mesmo da própria circularidade da cultura (GINZBURG, 2006), além de abordagens empíricas sobre a eficácia das políticas públicas culturais e do próprio modelo de fomento à produção cultural, questões que por muitas vezes são dadas como encerradas pelo senso comum ou pela crítica especializada.

Destes possíveis caminhos epistemológicos, porém, nossa escolha se dá pelas soluções práticas dos agentes frente aos contextos de desenvolvimento e cultura na cidade, o que se delimita na seguinte questão: tomando como base as soluções práticas dos agentes culturais no Mundo do Samba, como os processos de desenvolvimento interferem sobre as experiências dos sambistas que transitam pelos Grupos de Acesso?

Diante de tais argumentos, que justificam e dão respaldo à consecução do enredo que propomos, entendemos que nossas aspirações estão longe de dar conta da amplitude que representa o tema pelo qual nos interessamos: as questões que envolvem os grupos de acesso da Intendente Magalhães. Por este enredo, aspiramos muito mais revelar pistas e provocar novos olhares sobre o objeto – reconhecendo sua diversidade e suas múltiplas possibilidades de entendimento – do que amalgamar discursos conceituadores acerca do tema ou propor novos modelos relacionais entre desenvolvimento e cultura, se é que isso pode ser feito diante das limitações da pesquisa científica e das opções teóricas das quais partem nossas aspirações.

Ao firmar nosso interesse sobre as experiências culturais, na relação entre desenvolvimento e cultura – onde, dentro deste contexto, as escolas de samba dos Grupos de Acesso, especialmente aquelas que desfilam na Intendente Magalhães, constituem ponto estratégico para nossa apreensão – delimitamos as soluções práticas destes sambistas como sendo os meios de entendimento das estratégias destes de agentes culturais frente aos cenários de desenvolvimento urbano dos quais também fazem parte mas que, de modo geral, são lembrados de forma secundária.

Neste enredo, o que objetivamos então é apreender, dentro da relação entre desenvolvimento e cultura, como se dão as experiências práticas dos sambistas nos acessos do Mundo do Samba carioca. Como sambistas, porém, nos interessam aqueles agentes culturais desfilantes na Intendente Magalhães. Para tal, esta apreensão demanda especificamente:

(1) perceber – quando o tempo ruge no espaço urbano da metrópole carioca – aquelas experiências que se constituem dominantes no Mundo do Samba e que se relacionam às estruturas de sentimento de um modelo de desenvolvimento ao qual se alinharam os desfiles da Marquês de Sapucaí, contexto que ocorre mais especificamente nas últimas décadas do século XX;

(2) compreender e relacionar – quando a Sapucaí é longe – as experiências culturais dos sambistas que transitam pelos Grupos de Acesso da Intendente Magalhães, o que se faz por meio das soluções práticas destes agentes culturais.

Com os argumentos e aspirações do enredo delimitados, nossos objetivos demandam alternativas metodológicas específicas a cada um dos momentos deste trabalho, de modo que os modos e meios de consecução requerem que demonstremos, com mais clareza, o que estamos entendendo por sambista, suas experiências e soluções práticas, assim como a partir de qual abordagem entenderemos tais elementos.

1.5. Construção e condução do enredo

Quando da proposta inicial de condução deste enredo, numa linha de pesquisa que faz discutir as relações entre desenvolvimento e sociedade⁸, nos deparamos no Mundo do Samba com um campo de significações menos limitado e limitador que imaginávamos em nossas concepções iniciais – ao mesmo tempo que já bastante explorado por outros estudos, em discussões que se estendem das ciências sociais à economia. Entretanto, pudemos observar e considerar que o tratado por este trabalho ainda não havia recebido abordagens que fizessem dialogar com o modelo de desenvolvimento urbano carioca e seu encruzilhamento com os diversos grupos que compõem o campo cultural chamado por Mundo do Samba, abordagem aqui convertida em objetivo.

Naturalmente, uma primeira questão surgiu com a formulação do problema de pesquisa: quem seria o sambista? Num esforço inicial, conceituamos simplesmente como agente cultural desfilante nas escolas de samba. Em seguida, ao perceber a amplitude do termo e as inúmeras controvérsias que se originavam desta conceituação – como os agentes que desfilam, mas que não se reconhecem enquanto sambistas – optamos por delimitar ainda mais este conceito. Tomamos então como sambista o agente cultural cujo processo de construção identitária é relacional, ou seja, relaciona ou faz referência à existência da escola de samba e seu sistema de significações, espaciais ou temporais, na delimitação de sua identidade e na projeção de suas experiências culturais.

Já por experiência, partimos de seu conceito em Williams (2007), enquanto consciência plena e ativa de um dado agente cultural em suas condições de existência e de percepção do mundo. Tal consciência inclui tanto o sentimento, quanto o pensamento, formas de reflexão que permitem ao agente propor soluções a partir do experienciado. As soluções práticas seriam então as respostas às experiências passadas, ao mesmo tempo que solucionadoras no tempo presente de novas experiências.

No pensar epistemologicamente nosso enredo, embora tais conceitos ora se aproximem, ora se distanciem da visão de outros autores aqui também citados, o que nos interessa é a contribuição de tal marco teórico para pensar os momentos metodológicos de nossa pesquisa, bem como sua serventia às aspirações trazidas na seção anterior.

⁸ Esta dissertação integra as pesquisas desenvolvidas entre 2015 e 2017 pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Desenvolvimento (NEID), vinculado à linha de pesquisa Desenvolvimento e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade (PPG DTecS), da Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI). O trabalho é parte de um conjunto de investigações desenvolvidas sobre a relação entre desenvolvimento e cultura.

Após a fixação dos conceitos que conduzem o pensar este enredo, outra questão a ser resolvida merece discussão: o envolvimento dos autores com o tema, algo que decorre diretamente da história de vida, da identificação cultural e da proximidade dos envolvidos com o objeto em questão. Certos de que essa leitura não seria neutra – se é que existe tal neutralidade científica – mas que não deveria ser desprezada, resolvemos a questão a partir do reconhecimento de que as experiências de vida dos autores junto ao objeto não “contaminam” o resultado da pesquisa, mas apenas reforçam a ideia de que é ilusória a distância pesquisador e pesquisado em que se construiria qualquer observação antropológica. Neste sentido, trabalhos como os de Goldman (2003) e Pavão (2010) – ainda que diante de objetos de estudo distintos - nos ajudam a constatar um outro sentido para a relação entre as partes envolvidas num trabalho etnográfico.

De modo a não esconder essa proximidade dos autores com o objeto em estudo, optamos aqui em transparecê-la por meio da narração do trabalho na primeira pessoa do plural: em primeira pessoa, pelo motivo de demonstrar que a autoria do trabalho não está isolada ao objeto de pesquisa – ainda que as escolas de samba percorridas não fizessem de nosso convívio até a elaboração da pesquisa – na primeira pessoa do plural pois há um consenso de que partimos de uma construção coletiva, de que existem autores direta e indiretamente envolvidos nessa construção, desde a proposta inicial até os processos de campo. Ao mesmo tempo, como mencionado anteriormente, a construção do trabalho não se faz isenta de nossas experiências e afetações com o tema em questão.

Cabe pontuar que a construção dos meios – ou métodos – a serem utilizados para a resposta ao problema de pesquisa foram pensados a todo instante enquanto formas de se explorar um objeto já soterrado por camadas de discussões aparentemente já estabilizadas. O enredo, em tal contexto, exige que nem relativizemos a posição destes agentes no campo nem, tão pouco, agreguemos mais do mesmo ao que já vem sido construído, tanto no senso comum como na produção acadêmica, de forma a reforçar apenas os pontos positivos de um modelo de desenvolvimento urbano que pode não estar sendo capaz de lidar com a diversidade cultural nos grupos sambistas.

Outro esforço metodológico será o de compreender tais agentes do ponto de onde falam e de onde constroem suas perspectivas em torno de Mundo do Samba, contribuição aqui encontrada nos trabalhos de Bourdieu (2006). Cientes de que a pesquisa se trata de uma relação social, é o entender do ponto de fala que, segundo Bourdieu (1997), permite ao pesquisador social fazer um uso reflexivo do conhecimento.

Em cumprimento ao primeiro objetivo específico proposto, no que diz respeito à percepção das perspectivas dominantes no Mundo do Samba, nossa escolha dos recursos metodológicos se dá pela leitura das imagens do Maior Espetáculo da Terra – aquelas que têm difundido globalmente o que seriam as experiências no Mundo do Samba – e que podem ser entendidas por Debord (1997), Lipovetsky e Serroy (2015) e Türcke (2015) a partir da leitura do espetáculo, seja como retrato da própria sociedade moderna e meio de unificação dos seus elementos separados, seja por suas imagens e formas estéticas, seja pelas sensações e experiências no consumo cultural que proporcionam.

Neste primeiro momento metodológico, recorreremos a instrumentos de coleta de dados que vão desde a análise bibliográfica até a análise de fontes videográficas: as transmissões televisivas dos desfiles do Grupo Especial entre os anos de 1984 e 2016, recursos escolhidos pela influência que exercem na caracterização de Mundo do Samba e sua idealização na contemporaneidade. As transmissões utilizadas neste momento do enredo encontram-se no apêndice II, ao final do trabalho. Como técnica de análise destes dados, e como forma de entender as soluções práticas dominantes na Marquês de Sapucaí, recorreremos à teoria cultural de Williams (1979) sobre as estruturas de sentimento, ou seja, os sentimentos que permeiam as soluções práticas dominantes, residuais ou emergentes em uma ordem social:

“...metodologicamente, estrutura de sentimento fornece uma hipótese cultural que tenta entender particulares elementos materiais de uma geração específica, num especial tempo histórico, no interior de um processo complexo de hegemonia” (BRENNEN, 2003, 118).

Como elementos dominantes nesse processo de hegemonia, Williams (1979) se refere aos aspectos legitimados e legitimáveis nas tradições do presente e que assim o fazem por estarem consolidadas sob sentimentos dominantes. Uma cultura dominante, dessa maneira, trabalha com as tradições a fim de manter a hegemonia através do tempo e de preservar certa ordem cultural herdada do passado. Tais elementos dominantes teriam sua oposição naqueles elementos classificados como residuais, ou seja, aspectos arcaicos, que não são dominantes, e que apenas resistem ao tempo presente, ainda que sobrevivendo da maneira como existira num tempo passado. Por fim, haveriam também elementos que se rearticulariam a todo instante nas soluções práticas dos agentes, elementos negligenciados pelas culturas dominantes ou residuais, mas que podem emergir sob novos valores, novas práticas, novas maneiras de fazer cultura, de forma alternativa ou até mesmo oposta àquela dominante: seriam estes os elementos emergentes.

Peças centrais para a apreensão das soluções práticas dos agentes culturais, nosso alinhamento ao pensamento de Williams (1979, p. 134) se dá pelas estruturas de sentimento, em seus elementos dominantes, residuais e emergentes, representarem as experiências culturais em solução. Do ponto de vista metodológico, seria “uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, uma geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência”.

Em seu trabalho, Williams (1979) se utiliza das estruturas de sentimento enquanto opção metodológica para relacionar a feitura da arte aos processos sociais de determinada sociedade, no caso a literatura inglesa. Filmer (2009) também aponta para a sua utilização junto às formas culturais em fase de materialização, ou seja, em figuras semânticas representadas pelas colocações linguísticas verbais, partes menos tangíveis dos processos de produção cultural, quando estas estão em solução prática por vias de materialização na arte. Assim, as experiências também representam este momento de emergência das formas a serem evocadas, sejam elas de ordem dominante, residual ou emergentes.

Munidos de tal possibilidade, no segundo momento metodológico acompanhamos os sambistas que transitam pelas escolas de samba nos Grupos de Acesso e que nos possibilitam entender suas soluções práticas de inserção cultural. Recorremos neste momento às técnicas de coleta de dados como observações assistemáticas e entrevistas não estruturadas ou dialogais (MARCONI e PRESOTTO, 2007; HAGUETTE, 2001), utilizadas de acordo com o tipo de ocasião e local de contato com esses agentes⁹. O trabalho de campo, realizado entre janeiro de 2016 a março de 2017, é temporalmente proposital, de forma a abranger o ciclo de construção de um carnaval.

Durante a construção do trabalho, uma alteração metodológica deu-se com relação aos Grupos de Acesso abrangidos por nossa pesquisa. Mesmo tendo percorrido uma escola da segunda divisão (Grupo A)¹⁰, a partir de dezembro de 2016 nos interessaríamos apenas por sambistas que transitassem pelas escolas de samba que desfilam na Intendente Magalhães (Grupos de Acesso B, C, D e E). Tal medida ocorreu devido à proximidade – das formas e das condições de apresentação pública – entre as escolas do acesso A e as da primeira divisão, tanto por aquelas já desfilarem no Sambódromo quanto por seus desfiles estarem estruturalmente muito mais próximos do exibido no Maior Espetáculo da Terra do que daqueles desfiles apresentados pelo Grupo B, na Intendente Magalhães.

⁹ O detalhamento de como as técnicas de coleta foram utilizadas encontram-se ao longo do 3º Setor.

¹⁰ Durante o trabalho de campo, visitamos em uma oportunidade o GRES Império Serrano, escola tradicional da cidade do Rio de Janeiro e que nos anos de 2016 e 2017 desfilou pela Série A.

Ao mesmo tempo, nossa preocupação se mantinha em encontrar agentes culturais que pudessem representar a diversidade das escolas de samba que coabitam nos grupos de acesso da Intendente Magalhães: (1) escolas mais antigas e escolas fundadas há poucos anos; (2) escolas com capital cultural já reconhecido e escolas que ainda buscam sua consolidação; (3) escolas que já passaram e viveram uma história no atual Grupo Especial e escolas que nunca conseguiram um lugar na primeira divisão; e, por fim, (4) escolas que desfilam por cada um dos grupos de acesso desfilantes na Estrada Intendente Magalhães.

Nas inserções a campo, e atendendo ao primeiro critério, chegamos à Associação Recreativista Escola de Samba (ARES) Vizinha Faladeira – fundada em 1932 e que em 2017 desfilou pelo grupo B – ao Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Gato de Bonsucesso, fundada em 1999 e que desfilou pelo Grupo E em 2017, além do GRES Feitiço do Rio, fundada em 2016 e que também competiu pelo grupo E em 2017. Com relação ao segundo critério, chegamos ao GRES Engenho da Rainha, fundado em 1949, bastante reconhecida em sua região e desfilante no grupo B, no ano de 2017; ao GRES Tupy de Brás de Pina, escola que encerrou suas atividades durante vários anos e que atualmente tenta se reestabelecer competindo pelo Grupo D. De acordo com o terceiro critério, as escolas das quais nos aproximamos foram o GRES Caprichosos de Pilares, que até 2006 desfilou no Grupo Especial e, em 2017, competiu pelo grupo B; o GRES Unidos da Ponte, que desfilou pelo Grupo Especial em diversos anos entre 1983 e 1996 e que também, no ano de 2017, competiu no Grupo B; por outro lado, também passamos pelos GRES Unidos de Vila Santa Tereza, GRES Arrastão de Cascadura e GRES Sereno de Campo Grande, escolas conhecidas em seus bairros de origem, que desfilaram pelo grupo C em 2017, mas que nunca desfilaram no Grupo Especial. Ao final, satisfazendo o quarto critério estabelecido, percorríamos escolas desfilantes pelos grupos B, C, D e E.

Atendidos os pré-requisitos, a escolha dos sambistas observados/entrevistados em tais escolas visitadas teria como exigência o atendimento a pelo menos um dos seguintes critérios: (1) agentes que se mostrem relacionados à escola de samba visitada; (2) agentes que, ainda que não se mostrem relacionados à escola em questão, demonstrem a relevância da escola ou destes grupos de acesso em seu processo de inserção cultural no Mundo do Samba; (3) agentes que, ainda que não enquadrados nos critérios 1 e 2, atuem na escola em questão ou tenham certo poder de decisão política sobre ela. Aqui, as técnicas de coleta de dados – entrevistas não-estruturadas, diálogos e observação participante – têm como objetivo sua análise a partir das soluções práticas e das perspectivas de inserção cultural que delas resultam.

De forma alternada, os sambistas ouvidos em campo se relacionam com as 10 escolas de samba acima relacionadas, de forma que as 29 ocasiões em campo nas quais se deram nossas observações, diálogos e entrevistas, encontram-se dispostas detalhadamente no apêndice III. Os contatos estabelecidos com os sambistas a serem ouvidos ocorriam tanto de forma prévia quanto de forma casual, nas próprias quadras ou em eventos como ensaios de rua, lançamentos ou, ainda, nos dias de desfile dos quais os sambistas e suas escolas participavam. Os instrumentos de coletas de dados utilizados se tratam de gravações de áudio, registros fotográficos e diário de campo.

Finalmente, uma análise relacional dos dados obtidos em campo tem como finalidade identificar de que maneira esses elementos se relacionam nos processos de inserção cultural destes agentes e de que maneira eles se alinham, se alternam ou se opõem àquelas percebidas nas transmissões televisivas do Grupo Especial. Tal relação se fez necessária já que “as definições do emergente, bem como do residual, só podem ser feitas em relação com um sentido pleno de dominante” (WILLIAMS, 1979, p. 126), elemento este percebido ao longo do primeiro momento metodológico.

Encerrado o primeiro setor deste trabalho¹¹, seção que abre alas à uma contextualização em torno do Mundo do Samba, optamos por expor certa visão – já usual – na qual as escolas de samba costumam ser entendidas, bem como os incômodos que nos levaram a um enredo para se pensar os seus Grupos de Acesso. Expondo os conceitos e teorias a partir das quais discutimos desenvolvimento e cultura, acabamos por evidenciar as aspirações e formas metodológicas através das quais este enredo se constrói. Em continuidade, a condução de nosso enredo se dará por mais dois setores.

No segundo setor revisitaremos, sob olhar menos limitado, as perspectivas em que o samba se consolidara como mundo cultural dentro dos processos de desenvolvimento do Rio de Janeiro no último século. Nesse setor, levaremos adiante as discussões que situam as escolas de samba como formações alinhadas às estruturas de sentimento de sua ordem social, percebendo as soluções práticas e os aspectos dominantes no Mundo do Samba em nossos dias: quando o tempo ruge na Marquês de Sapucaí.

No terceiro setor, seção do trabalho em que relacionamos as experiências culturais e as soluções práticas dos agentes sambistas que transitam pela Intendente Magalhães, reunimos os elementos que nos permitam pensar as soluções práticas destes sambistas, se dominantes, residuais ou emergentes: quando a Sapucaí é longe.

¹¹ A estruturação deste trabalho, tal como a disposição usual do enredo em um desfile de escola de samba, está dividida em “Pede passagem”, “abre-alas”, “setores” intermediários e seu desfecho em “Apoteose”.

2º SETOR - QUANDO O TEMPO RUGE

*Num cenário que fascina,
Nobre sobe morro acima.
Vai buscar a lavadeira,
Vestida de colombina.*

Unidos de Bangu, 1981

Neste setor, ampliaremos o debate em torno do Mundo do Samba e de suas agremiações para além daquela visão inicial que reconhecidamente mantínhamos. Contextualizado as escolas de samba cariocas enquanto formações culturais e, entendendo seu protagonismo na cidade enquanto impulso espetacular que decorre da modernização do Rio de Janeiro, cenário onde firmaram-se e expandiram-se (FARIAS, 2006), nos interessa aprofundar o seu entendimento a partir de certas tendências do desenvolvimento experimentadas pela cidade ao longo do século XX. Mais especificamente, dedicamos este setor do trabalho à percepção de como, neste contexto de desenvolvimento, a Sapucaí - e o Mundo do Samba que nela estabelece fronteira - se tornara um aspecto dominante na concepção contemporânea de escola de samba.

A partir do reconhecimento de que o conceito de desenvolver tem se alterado ao longo do tempo e que, antes de sua perspectiva moderna, seu entendimento consistia tão somente na perpetuação, no tempo e no espaço, de determinada sociedade, percebemos que seu significado tem sido deslocado pela crença em dias melhores trazidos pela evolução da ciência e o progresso tecnológico (ORTIZ, 2008). Se compreendido o termo como processo civilizatório (ELIAS, 1993), o conceito de desenvolvimento pressupunha que haveria todo um conjunto de desenvolvimentos e que estes seriam passíveis de comparação, enumerando diversos estágios – tal quais Grupos de Acesso – rumo ao desenvolver. O processo daí resultante, transformador dos modos de vida e da cultura em seu sentido mais amplo (WILLIAMS, 1992), reverberou-se no Rio de Janeiro do século XX e nas formações culturais que naquele espaço-tempo se consolidaram.

Quando o samba é enredo, e envolve os múltiplos desenvolvimentos dos quais a cultura também faz parte – e agora nos referindo a seu sentido mais estrito, enquanto materialização da subjetividade humana (BAUMAN, 2012) – nos dedicamos a entender como as escolas de samba cariocas podem ser tidas como formações culturais, naquele sentido posto por Williams (2008), ou seja, instituições cujas percepções de mundo as organizam sob determinados meios de produção da cultura.

Influenciada por diversas manifestações culturais ao fim do século XIX e início do século XX, a instituição escola de samba nascera fazendo a interlocução cultural entre grupos empenhados na formalização do samba e um formato espetacular de carnaval exigido naquele espaço-tempo urbano em franco processo de modernização (FARIAS, 2006). Vislumbradas pelos círculos intelectuais da então capital da República como expressão legítima da cultura popular brasileira, seria com a alavancagem do samba à marca de traço identitário nacional nos anos 30 e 40 que as escolas de samba se fixariam entre as atrações do carnaval carioca e ampliariam, desde então, as suas bases sociais.

Tal desenvolvimento, com o passar dos anos, faria com que estes grupos recorressem, de forma mais acentuada, às estratégias estéticas vistas até então como uma ameaça às raízes populares da manifestação (FERREIRA, 1999), ao mesmo tempo que possibilitavam às agremiações a adaptação de suas tradições visuais, rítmicas e coreográficas àquelas demandadas pelo público crescente em suas apresentações anuais (LEOPOLDI, 1978). Ocupando postos de relevância organizacional na estrutura destas agremiações, artistas e profissionais com papéis claros de mediação cultural (CAVALCANTI, 1994) - cenógrafos, figurinistas e escultores – por meio da alternância dos meios de produção, das formas culturais e das condições de apresentação pública, tiveram papel central para viabilizar sua consolidação enquanto espetáculo reconhecido internacionalmente (ARAÚJO, 2012).

A essa altura, o modo de apresentação de seus desfiles já havia transformado as escolas de samba no grande atrativo midiático do carnaval carioca, ao mesmo tempo que peça estratégica num projeto maior de visibilidade turística da cidade (FARIAS, 2006). A produção fonográfica e a transmissão televisiva também atuavam nessa transformação, ao mesmo tempo que demandavam novas formas culturais a serem produzidas. Alçado à condição de vitrine cultural brasileira sob a marca de “Maior espetáculo da Terra”, o desfile do Grupo Especial tornava-se um dos principais produtos turísticos do país - senão o mais conhecido deles. Tal conquista passara a ser comumente atribuída à profissionalização deste grupo, atualmente com 12 escolas, e às formas privadas de gestão que adotaram (PRESTES FILHO, 2015), reforçando ano a ano a imagem turística de uma cidade que recebe cerca de um milhão de turistas a cada carnaval¹².

¹² Segundo dados da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro - RIOTUR, o carnaval de 2016 atraiu para a cidade cerca de 1.026 milhão de turistas, gerando uma receita de 3 bilhões de reais, ocupando 85% da capacidade hoteleira e o total das arquibancadas do sambódromo, principal atração do carnaval carioca. No carnaval de 2017, o número de turistas fora de 1.1 milhão, totalizando a mesma geração de renda de 2016 (RIOTUR, 2016 e 2017)

2.1. O moderno desenvolvimento carioca

Vinculado a um projeto de mundo moderno e, justamente por isso, irradiado por todo o globo a partir do ocidente (ORTIZ, 2008) - tal qual o padrão civilizatório da Belle Époque - o marco teórico em torno do desenvolvimento somente ganharia mais corpo no pós-revolução industrial, onde suas discussões se fizeram em três principais vertentes:

A primeira delas se filia ao iluminismo, que concebe a história como uma marcha progressiva para o racional. A segunda brota da ideia de acumulação de riqueza [...]. A terceira, enfim, surge com a concepção de que a expansão geográfica da influência europeia significa para os demais povos da Terra, implicitamente considerados retardados, o acesso a uma forma superior de civilização (FURTADO, 2000, p. 9).

O reverberar das formas em se pensar o desenvolvimento nos séculos XVIII, XIX e XX revelam as contradições do mundo moderno e dos seus desdobramentos sobre as relações sociais. Sobre este processo, Braudel (2009) pontua que, de nenhuma maneira, fora um movimento súbito ou instantâneo, mas transformações iniciadas com a mudança nas práticas de produção, circulação e consumo de mercadorias.

Consolidado pelos processos sociais e tecnológicos na Revolução Industrial - que por sua vez fortaleceria a concepção moderna dos estados nacionais em lugar de uma conjuntura feudal de mundo – falamos então de modernidade como todo um período de tempo marcado por transformações sociais e a emergência de modos de vida. Um exemplo destes processos de transformação social é o próprio modelo de industrialização, que consistiria na reestruturação das relações, meio pelo qual se alteraram não apenas a natureza social da economia, mas as relações de produção (OLIVEIRA, 2003, p. 103).

Nos séculos seguintes, momento que as crenças na plenitude das capacidades humanas fundiram-se ao progresso tecnológico e ao crescimento econômico, o desenvolvimento seria lido com base nos processos de hegemonia e de relações assimétricas de acesso¹³ ao mercado entre países do núcleo-orgânico, da semiperiferia e da periferia, naquele contexto social capitalista dos séculos XIX e XX narrado por Arrighi (1997). Já nas disparidades da formação histórica dos países da América Latina e, especialmente do Brasil, Furtado (2001) tece sua teoria desenvolvimentista na qual aborda o subdesenvolvimento, ou seja, um desenvolvimento aquém do esperado, não como etapa a ser ultrapassada rumo à plenitude social, mas como parte estruturante de uma conjuntura global e necessário à reprodução dos próprios países desenvolvidos.

¹³ A este processo de assimetria no acesso aos mercados Arrighi (1997) chamaria por acotovelamento.

Sobre os modos de reprodução social deste modelo dominante que se fez no pensar o desenvolvimento, os trabalhos de Furtado (2001) nos possibilitam ampliar o seu debate, reconhecendo que não haveriam recursos suficientes no planeta para a difusão, em todo o globo, dos modos de vida experienciados entre os países do núcleo-orgânico – os chamados desenvolvidos - reduzindo essa teoria de desenvolvimento, e suas crenças economicistas, ao papel de mito:

Cabe, portanto, afirmar que a ideia de desenvolvimento econômico é um simples mito. Graças a ela, tem sido possível desviar as atenções da tarefa básica de identificação das necessidades fundamentais da coletividade e das possibilidades que abrem ao homem o avanço da ciência, para concentrá-las em objetivos abstratos, como são os investimentos, as exportações e o crescimento, [...] seguramente um dos pilares da doutrina que serve de cobertura à dominação dos povos dos países periféricos dentro da nova estrutura do sistema capitalista (FURTADO, 2001, p. 89-90).

Ao mesmo tempo, Furtado (2001) entende que as crenças naquele modelo dominante de desenvolvimento fizeram com que se nutrissem erros de grandes repercussões. Tal sucessão de erros, em Furtado (2000), derrocaram no desafio ao capitalismo de eliminar a pobreza dentro da riqueza, o que se faz de forma ainda mais difícil com o alargamento do processo de acumulação desigual. Dentre os paradigmas engendrados por aquele modelo de desenvolver, numa perspectiva cultural, encontram-se as desigualdades sociais e a as baixas colaterais do crescimento econômico na lógica de consumo (BAUMAN, 2013), a homogeneização e o mimetismo cultural (FURTADO, 2012), além da exclusão cultural (LOPES, 2009) e os danos à biodiversidade, a preservação e à diversidade cultural (BARROS, 2008).

O desenvolvimento, na perspectiva adotada por nosso enredo, já não pode ser concebido fora destas dimensões, sendo aqui entendido como solução prática, maneira pela qual, em sua reprodução, as sociedades encontram respostas aos problemas enfrentados e às incertezas de seu quadro social (FURTADO, 2013). As soluções dos agentes frente a estas incertezas, e que resultam em formas distintas de pensar o desenvolver, ao mesmo não parecem se isolar das perspectivas em que se materializa a cultura, como por exemplo, na literatura, na música e no próprio carnaval. Tema que perpassa o pensamento de Williams (1979, p. 128), ao entender cultura como todo um modo de vida e assim pensa-la de forma ordinária, o autor nos permite pensar cultura e desenvolvimento a partir de seus estudos culturais: “assim, a ordem social se modifica, em termos de suas próprias necessidades de desenvolvimento”.

A relação entre desenvolvimento e cultura, embora nem sempre entendida por esse viés, não é tema raro nas leituras sobre os processos de modernização em determinadas sociedades, suas experiências culturais e suas formas de ocupação do espaço. O próprio Williams (2011b), ao se interessar pelas transformações no cotidiano do local em que nascera, a fronteira entre a Inglaterra e o País de Gales, buscara revelar em seu trabalho as interfaces entre o rural e o urbano daquela região sob à luz do modelo de desenvolvimento engendrado pela Revolução Industrial.

Berman (2007), ao se debruçar sobre a Paris napoleônica projetada por Haussmann, encontra na literatura de Baudelaire as pistas do que seriam os sentimentos de mundo que permeavam o remodelamento urbano daquela cidade – para além dos processos de industrialização – na capital que então era considerada o centro irradiador da modernidade durante a Belle Époque. Seria a partir deste remodelamento urbano, logo irradiado aos países periféricos como padrão civilizatório, que as grandes avenidas abririam espaços livres para o rápido deslocamento, os cafés se tornariam as vitrines da vida privada em exibição e, os grandes espetáculos, a cena estética e tempestiva que surgiria para negar toda uma existência de miséria cotidiana.

Interessante que a modernização da cidade do Rio de Janeiro iria se espelhar justamente no processo parisiense de remodelação urbana, modelo pelo qual, segundo Berman (2007, p. 181) criaram-se novas bases econômicas, sociais e estéticas num tempo espaço marcado por um padrão de desenvolvimento a ser replicado em todo ocidente:

Grandes e majestosas perspectivas foram desenhadas, com monumentos erigidos no extremo dos bulevares, de modo que cada passeio conduzisse a um clímax dramático. Todas essas características ajudaram a transformar Paris em um espetáculo particularmente sedutor, uma festa para os olhos e para os sentidos.

Haveria no Brasil, naquela mesma transição do século XIX para o XX, mais especificamente na então capital da república, o Rio de Janeiro, um projeto semelhante ao de Paris no sentido de produzir uma sociedade aos moldes daquela difundida pela França. Àquilo a que Furtado (2011) chamara de mimetismo cultural, ou seja, a reprodução dos modos de vida dos países de centro pelos círculos dominantes da população brasileira, aos olhos do autor também constituiria verdadeiro quadro de dependência – para além do contexto econômico – com relação ao que era irradiado enquanto modelos civilizados de cultura.

O Rio de Janeiro do início do século XIX, uma cidade que de capital colonial, repentinamente, se convertia em centro de decisões do império português, sofre mudanças drásticas não apenas do ponto de vista de expansão demográfica, mas sobretudo em seus modos de vida e formas de percepção de cultura (IANNI, 1992). Desde então, os seus processos de desenvolvimento urbano conviveriam de forma mais acentuada com um verdadeiro processo civilizador – naquele sentido posto em Elias (1993) - de maneira que os hábitos de vida teceram novas estruturas socioculturais e que, por sua vez, resultaram em novos recortes de classe. São esses recortes que, com suas variações históricas, permanecem demarcados na cidade do Rio em nossos dias (CHALHOUB, 2001).

Como aponta Farias (2006), este processo civilizatório urbano iria convergir naquele processo reformista do Rio de Janeiro rumo ao modelo de cidade moderna, processo esse que encontra seu ápice no projeto levado a cabo pelo prefeito Pereira Passos, na primeira década do século XX. Influenciado pelo modelo urbano desenvolvido por Haussmann em Paris, aquele irá consolidar o reescalonamento do espaço público carioca com o objetivo de inserir a então capital da república num contexto dominante de pensar uma cidade naquele espaço-tempo. Isso inclui dizer que, para além da ideia higienista e estratificadora do projeto por ele implantado, havia também uma intenção em fazer do Rio uma cidade esteticamente adequada ao padrão ocidental de civilidade.

Sendo o Rio a então capital da República, logo entendemos que os projetos de desenvolvimento pensados para o seu território diziam respeito não apenas aos limites da urbe, mas a todo um ideal de Brasil moderno que deveria ser posto em prática com as medidas iniciadas na virada do século XX. Assim, ao mesmo tempo que se botaria abaixo os becos e cortiços de um passado colonial que não se resolvera socialmente, o pensar o Rio de Janeiro na Primeira República seria ainda pautado pelas formas dominantes de desenvolvimento irradiadas pelos países de centro (IANNI, 1992). A transmutação de cidade colonial em cidade maravilhosa, dessa maneira, decorreria de um modelo moderno de desenvolver simbolizado por marcos e monumentos, especialmente na abertura da Avenida Central, uma nova maneira de lidar com a vida pública naquele momento:

Chama atenção na reforma a concepção de rua e espaço público concretizados na escolha de uma avenida como emblema da remodelação: a Avenida Central – atual Rio Branco. Onde se destacavam (destacam) os prédios *art nouveau* e a mistura do neoclássico e do ecletismo francês, dominante da fachada arquitetônica dos edifícios, bem altos para a época, ali instalados (FARIAS, 2006, p. 53).

Como lembrado, a cultura materializada na arte arquitetônica atua como peça fundamental na manifestação de visualidade desse modelo de desenvolvimento almejado pela cidade. A monumentalidade do espaço, como considerado por Farias (2006), iria exigir o mesmo caráter monumental de quem viesse nela transitar, o que inclui indivíduos, grupos e instituições. A larga Avenida Central, onde seriam então edificadas o Theatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e outras repartições fundamentais para a assimilação de um conceito civilizador de cultura – no sentido proposto em Elias (1993) - também se consolidaria como nova cena cultural da urbe carioca, substituindo espaços de outrora como a antiga e estreita Rua do Ouvidor. Essa transição na vida cultural carioca observada a partir do “abandono” desta antiga via, é cenário de num texto narrativo da carnavalesca Rosa Magalhães:

(...) na virada do século, a Rua do Ouvidor vai começar a declinar de seu prestígio, com a abertura da Avenida Central, obra do prefeito Pereira Passos. Esse Rio de 1900 é assim: a avenida, o asfalto, os automóveis, o Municipal, os dancings. Havia antes a Rua do Ouvidor, uma ruela estreita, onde, aos sábados a gente se espremia como em procissão, encontrando toda a cidade a comprimir-se nesse beco colonial. Tudo era aí, nessa Rua do Ouvidor, que se atava, desatava, lançava ou caía, namoro ou divórcio, empresa ou obra de arte, jornal ou atriz, pendência ou reconciliação. Veio a Avenida, veio São Paulo... e tudo mudou [...]. E agora a cidade tentacular, como esses monstros modernos, estende os braços além, polvo gigantesco abraçando a Tijuca, a Gávea, o Leblon, a Praia Vermelha, Méier, Santa Cruz ... um Estado na cidade¹⁴.

Ao mesmo tempo que dá pistas sobre os novos endereços do carnaval na época, o texto nos permite refletir sobre os processos de expansão geográfica na ocupação do espaço na cidade. Com a reformulação das áreas centrais da cidade, inicia-se o processo de expulsão dos extratos sociais mais pobres das áreas agora valorizadas da cidade, reforçando à expansão das favelas e dos subúrbios da cidade, o que se daria inicialmente às margens da malha ferroviária urbana (FARIAS, 2006). Contraditoriamente, o modelo de desenvolvimento proposto para a cidade maravilhosa engendraria na sociedade carioca problemas de ordem social que ainda não parecem ter sido superadas, especialmente quando se trata das desigualdades sociais e da garantia de direitos. Isso porque a invenção da “Cidade Maravilhosa” não ocorrera sem o agravamento dos processos de hierarquização, estratificação e exclusão por meio da ocupação dos espaços urbanos.

¹⁴ Trecho da sinopse do enredo “Me masso se não passo pela Rua do Ouvidor”, elaborado por Rosa Magalhães para o desfile do GRES Acadêmicos do Salgueiro, em 1991. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/academicos-do-salgueiro/1991/>> Acesso em 1 jul. /2016.

A cultura, espaço de pressões e injunções, internas e externas, locais e globais (CARVALHO, 2013) é então peça central para que se percebam como estão postas tais hierarquizações. Ainda existia naquele Rio de Janeiro do início do século XX um contexto cultural no qual se evidenciava uma demarcação bastante clara entre alta cultura e cultura popular, o que se faz perceber, por exemplo, nas manifestações carnavalescas da cidade. Moraes (1958), Ferreira (1996, 2005, 2012), Queiroz (1992) e Cunha (2001) são unânimes em narrar uma cena carnavalesca dividida naquelas primeiras décadas do século XX. ‘Grande’ e ‘Pequeno Carnaval’ estavam assim segmentados não apenas geograficamente, mas por toda uma conjuntura de fragmentação social resultante do desenvolvimento almejado para a cidade.

De um lado, o carnaval civilizador, a farra burguesa dos “bons modos” e dos “bons costumes”, a folia que se rebuscava nos bailes de máscara e que desfilava nos corsos pela Avenida Central rumo à Avenida Beira-mar, encerrando seus dias de Momo na “terça-feira gorda” com os desfiles das chamadas Grandes Sociedades. Estas formações culturais, cujas formas de apresentação se pautavam em préstitos carnavalescos à moda europeia, já desfilavam desde o século XIX com seus enredos sofisticados, muitas vezes escritos por intelectuais e cronistas da cidade, retratados por luxuosas fantasias e carros alegóricos ornamentados por figurinistas e cenógrafos relevantes na vida cultural da cidade (CUNHA, 2001). Agora, na monumentalidade das avenidas reinventadas, as Grandes Sociedades seriam legítimas representantes do Grande Carnaval da cidade, já que representavam o sentimento de modernização que a cidade experimentava até então:

A centralidade conferida ao desfile das Grandes Sociedades no Carnaval do Rio de Janeiro, no princípio do século, estava sustentada, do ponto de vista das representações, na ideia de “progresso” e “civilização”. Muitos cronistas de jornal o queriam como símbolo da folia, por considerá-lo instrumento indispensável à transformação do Brasil em uma sociedade moderna, também quando festejava, em razão de significar a abolição, definitiva, dos costumes coloniais vistos como “arcaicos” (FARIAS, 2006; p. 76).

Por outro lado, se o Grande Carnaval era marcado pela ordem e regularidade, as demais formas de folia estariam ligadas ao “povo” – conceito um tanto quanto difícil de lidar já neste período de desenvolvimento do Rio. Entretanto, como destaca Ferreira (2005), o período que se estende até 1920 é aquele no qual, sob o estigma do folclore e da cultura popular, tão caros a um projeto identitário nacional, as demais manifestações culturais da população carioca iriam deixar de ser reprimidos e passariam a ser controlados dentro da esfera de Pequeno Carnaval, devidamente controlado pelo Estado.

Algumas das “formas populares” de brincar o carnaval, e que até pouco tempo seriam recriminadas por um projeto civilizador de carnaval na cidade, agora seriam incorporadas ao discurso dos grupos dominantes interessados na fabricação de um projeto identitário nacional que “glorifique e estabilize o carnaval popular dos Zé-Pereiras, cordões e blocos” (FERREIRA, 2005, p. 156). Reunidos sobretudo na região da Cidade Nova, onde se localizava a Praça XI, as formas culturais que então compunham o Pequeno Carnaval da cidade também teriam de lapidar-se a um projeto civilizador de carnaval carioca, o que se mais especificamente pela crítica dos cronistas de jornais da época. Entretanto, à medida que incorporaram os sentimentos dominantes do fazer o carnaval numa cidade que se fazia “espetacular”, Cunha (2001) nos alerta de que estes grupos fizeram emergir, desde o fim do século XIX, arranjos e rearranjos na estratégia por visibilidade dessas formas carnavalescas frente o Grande Carnaval da cidade.

Dos arranjos e rearranjos que emergiram no carnaval ao longo do desenvolvimento urbano carioca, os Ranchos Carnavalescos sintetizaram as estratégias de inserção cultural entre as formas do Pequeno e do Grande Carnaval daquele período. Estes grupos, surgidos no século XIX, eram resultado da influência da cultura nordestina, procissões religiosas de tradição negra e as conhecidas folias de reis. Seu protagonismo no carnaval carioca se deu após um processo de harmonização e sistematização constante de seus desfiles, tornando coadjuvantes os cordões e os Zé-Pereiras, conhecidos pelo barulho e desorganização, e incorporando elementos estéticos até então considerados típicos das Grandes Sociedades Carnavalescas (VALENÇA, 1996; COSTA, 2001; CUNHA, 2001; FERREIRA, 2004; CABRAL, 2011). Em certo ponto, pode-se dizer que o modelo espetacular de carnaval proposto por estas últimas fora tomado e redimensionado pelos Ranchos nas fronteiras do Pequeno Carnaval. Como considera Farias (2006), enquanto os grupos que lhe precederam conheceram a perseguição social e a repressão cultural, os Ranchos e seus integrantes somente foram agraciados pelo olhar civilizador dos jornais da época ao hibridizarem os elementos complexos que estavam presentes nas disputas socioculturais da cidade: o Grande e o Pequeno, o moderno e o arcaico, o erudito e o popular.

Nas mesmas encruzilhadas entre cultura e desenvolvimento pela qual passara o Rio de Janeiro em seu projeto modernizador de cidade, os Ranchos Carnavalescos seriam soluções práticas do modo de saber-fazer o carnaval naquele instante, nos revelando algumas das estruturas de sentimento em que surgiriam, alguns anos depois, as escolas de samba cariocas.

2.2. Sobre como o samba fez Escola

Festa pagã, comemoração profana. Despedida da carne, dos prazeres e de seus pecados. Festejo único, aquele que não poderia ser repetido ao longo do ano. Festividade mascarada, renascida. Do povo e da realeza. Dos ricamente fantasiados, dos salões, dos nobres. Dos sujos, dos arruaceiros, dos desvalidos. Dos bailes mascarados, da identidade oculta, da reafirmação do desejo. De um lado organizada, farra burguesa. De outro, farra das ruas, baderna popular a ser reprimida em nome da ordem social. Festa que observa, interpreta e fantasia os encontros e os desencontros da violência entre três raças na formação de um país plural. Festa das identidades, dos laços comunitários e dos prazeres coletivos. Dos cortejos, da apoteose e, por fim, do Maior Espetáculo da Terra.

Das máscaras que lhe serviram ao longo do tempo, resistiram no carnaval sua ordinaryidade (WILLIAMS, 1979), festa do homem comum e dos tempos distintos em que existe. Em se tratando do carnaval carioca, de Moraes (1958) a Cunha (2001), o lastro do que representa o carnaval carioca se confunde com o próprio conceito de “cultura popular”. Não raro, mesmo com sua complexidade, costuma-se atribuir ao carnaval da cidade àquela mesma característica dada por Goethe (2014), ao carnaval europeu do século XIX, de ser uma festa dada ao povo pelo próprio povo. Este conceito, no entanto, não costuma considerar a festa enquanto momento de expressão das contradições sociais de uma dada sociedade e das relações de poder que nela também se reforçam (FERREIRA, 1996).

Uma das fragilidades envolvendo o conceito de “cultura popular”, segundo Storey (2015), é que nele haveria certa dose de ambivalência conceitual. Obviamente, a construção de popular é questionável, não apenas em seu sentido econômico, mas acima de tudo, ideológico. O conceito do que é ou não popular seria ideologicamente construído por cada sociedade, de modo que, em nossos dias, contraditoriamente, seria tanto uma cultura aceita pela maioria – uma música popular, por exemplo – como modo residual dentro de uma hierarquização da cultura – se entendermos que cultura popular seria, por eliminação, tudo aquilo que não faz parte da alta cultura. Por fim, a própria dificuldade conceitual em se identificar o que é, ou o que não é feito do “povo” e apenas para o povo, dentro de um contexto complexo de usos e evocações da cultura, poderia engendrar leituras simplistas acerca de sociedades em processos de modernização, como naquele Rio de Janeiro em que os ranchos hibridizavam o popular e o erudito; o mesmo, aliás, em que décadas depois, tornaram-se dominantes as escolas de samba.

O Samba: entendido por alguns como ritmo tradicional e autêntico, representante legítimo das raízes afro-brasileiras, suas matrizes africanas e sua resistência (RODRIGUES, 1984; COSTA, 2001; CABRAL, 2011); para outros, ritmo moderno, produto já nascido de uma sociedade em franco processo de modernização capitalista, urbano por força das circunstâncias e estrategicamente escolhido enquanto elemento constituinte de uma suposta identidade nacional em uma concepção modernista de Brasil (VIANNA, 1995; FENERICK, 2002; PAVÃO, 2010).

Para alguns autores, a instituição escola de samba, fenômeno catalizador da “cultura popular” do Samba, seria deturpada pelas interferências das elites intelectuais que se aproximaram de uma festa popular em busca de seu potencial de controle social (CANDEIA E ARAÚJO, 1978; LOPES e SIMAS, 2015; VALENÇA, 1996); para outros, seriam espetáculo visual, cujo caráter artístico ganha potencial a ser explorado comercialmente, tornando-se meio de geração de renda, de rentabilidade e de atração de investimentos (CAVALCANTI, 1994; PRESTES FILHO, 2009; ARAUJO, 2012). Naturalmente, uma formação cultural por demais complexa para que a limitemos à esta ou àquela visão, tão pouco por uma só área do saber ou do conhecimento científico.

Se manifestação popular ou produto, autêntico ou moderno, é certo que a formação cultural escola de samba permanece no tempo e no espaço com sua capacidade de mobilizar grupos e estabelecer vínculos socializadores, dentro e fora de suas fronteiras (CUNHA, 2001; FERREIRA, 2005; SILVA, 2013). Agentes culturais de seu tempo, os sambistas fazem viver e sobreviver, viabilizar e estruturar sentimentos e ideais de “Mundo do Samba”, desde o início do século XX, emergindo formas estratégias de visibilidade cultural na metrópole.

Desde suas primeiras apresentações públicas, nos anos 30, as escolas de samba passaram, e ainda passam, por transformações que dizem respeito às soluções práticas de seus agentes culturais frente aos contextos de desenvolvimento em seu espaço-tempo. Embora diversas correntes teóricas costumem opor esse desenvolvimento à uma suposta autenticidade e pureza das escolas de samba em seu início (CABRAL, 2011; VALENÇA, 1996; GALVÃO, 2009) – assim como, de certa forma, ainda mantínhamos ao iniciar este trabalho – é preciso, pois, reconhecer a complexidade nas relações sociais que permeavam o Rio de Janeiro naqueles anos de ascensão do samba e romper com certa mitologização¹⁵ que circunda a constituição de tais formações culturais.

¹⁵ Aqui o termo “mitologização” é usado no sentido de invenção de tradições narradas por Eric Hobsbawn (1997), mecanismos históricos pensados no intuito de estabelecer certa estabilidade social.

Como apontado em Farias (2006), naquele eixo modernizante de desenvolvimento em que se expandia a metrópole carioca, no início do século XX, seria difícil propor que uma manifestação cultural tenha nascido em isolamento àqueles elementos dominantes de um desenvolvimento modernizante que atravessava a cidade, afinal, nos subúrbios em que se constituíam as primeiras escolas de samba,

(...) seus grupos formadores já estão desprovidos de cosmologias necessárias à diferenciação calcada por uma ancestralidade; aqueles correspondem a frações de camadas sociais (étnicas, socioeconômicas e culturais) articuladas na complexidade da sociedade e sujeitas à dinâmica do processo histórico-social abrangente (FARIAS, 2006, p. 122).

A capital da República vivia naquelas duas primeiras décadas do século XXI um momento de modernização sob a influência do que representava a Belle Époque francesa. À esta altura, as manifestações carnavalescas da cidade já conviviam e se adaptavam à essa construção moderna de Rio de Janeiro. Os próprios Ranchos Carnavalescos, notoriamente considerados como formações culturais do povo, se tornavam exemplos concretos deste processo adaptativo pelo qual o Pequeno Carnaval passara e se fortalecera por meio de processos de hibridização cultural. Em 1910 os ranchos já desfilavam nas fronteiras antes delimitadas pelo Grande Carnaval: a Avenida Central (FERREIRA, 1996). Havia, dessa forma, um interesse estratégico em se pensar a “cultura popular” por meio de elementos que fortalecessem uma identidade nacional em construção. É nesta demanda que, segundo Vianna (1995), o samba também teria seu “lugar ao sol”.

Em seus primeiros desfiles, ocorridos oficialmente no ano de 1932, as escolas seriam percebidas ao mesclar o ritmo do Samba, cuja preferência popular já não poderia ser negada, às estruturas de desfile muito próximas daquelas que eram apresentadas com sucesso pelos ranchos (CUNHA, 2001), dentro da tendência civilizadora dos cortejos carnavalescos sob a forma de desfiles-espetáculo¹⁶ (FARIAS, 2006). De forma a constatar tais impressões sobre aqueles primeiros desfiles, Turano e Ferreira (2013) refletem acerca das primeiras competições entre as escolas, promovidas pelos grandes jornais da época, e marcadas sobretudo pelo olhar exótico em torno do samba, legítimo representante do folclore nacional segundo os cronistas da época. Como cantado no samba da Unidos de Bangu, de 1981 – cujos versos abrem este setor do trabalho – seria o momento de os “nobres” subirem os morros da cidade para reconhecer uma expressão cultural brasileira.

¹⁶ Algumas dessas tendências também foram apontadas por Ferreira (2004) e Cunha (2001) na presença dos corsos carnavalescos e no desfile das Grandes Sociedades.

Se alguns autores defendem a tese de que a proposta cultural das escolas de samba era tão inovadora, com relação aos próprios ranchos, a ponto de ser um sucesso logo naquele primeiro desfile de 1932 (CABRAL, 2011; COSTA, 2001), outros autores como Moraes (1958) e Cunha (2001) reafirmam a hipótese de que já havia no carnaval do Rio de Janeiro, naquele momento, uma busca crescente por manifestações populares próprias da cidade e que tivessem a capacidade traduzir a identidade nacional de uma república em construção:

Nesse contexto, as cidades adquiriram uma luz especial: lugares antes vistos como propícios à deturpação da pureza popular, passavam a ser encaradas como meio privilegiado de cruzamento de influências capazes de gerar uma síntese original e brasileira (CUNHA, 2001, p. 247).

Tal fato, lembrado pelo trabalho de Vianna (1995) e Fenerick (2002), aponta que naquele início do século XX, um projeto modernista de valorização da arte e das raízes culturais brasileiras¹⁷, juntamente com a idealização de uma interpretação cultural da nação em torno de uma “harmonia” social advinda da miscigenação¹⁸, somaria-se a um projeto nacionalista de Getúlio Vargas, resultando na incorporação do samba a este retrato identitário capaz de traduzir culturalmente toda uma nação em desenvolvimento (Fenerick, 2002). Este reconhecimento público é apontado por Vianna (1995) como resultado da mediação cultural e da negociação entre diferentes grupos sociais, como sambistas, políticos, intelectuais, folcloristas, compositores ditos eruditos e outros artistas. A elevação dos desfiles à evento oficial do carnaval da cidade, dessa forma, não demoraria a acontecer, ocorrendo em 1935, o que para os sambistas resultava no recebimento de subvenções para a produção dos seus desfiles.

Este uso, envolvendo as escolas num projeto nacionalista de Brasil (PAVÃO, 2010), geraria discursos acalorados desde sua oficialização pelo Estado e a constatação de seu potencial político. Se, em 1936, o Departamento Nacional de Propaganda de Vargas transmitia uma edição do programa de rádio “A hora do Brasil” com a Estação Primeira de Mangueira diretamente para a Alemanha nazista, no mesmo ano, Carlos Lacerda, discursaria sobre tal uso do samba com o intuito de penetrar ideologicamente nas camadas populares mais baixas enquanto recurso para seu projeto de poder:

¹⁷ Alguns autores (QUEIROZ, 1992; CUNHA, 2001; FERREIRA, 2005) atribuem o declínio dos Ranchos Carnavalescos no papel de centralidade do Pequeno Carnaval da cidade ao protagonismo das escolas de samba e todo o seu potencial de absorção dos elementos que caracterizariam a identidade brasileira naquele momento.

¹⁸ Sobre o processo de construção identitária nacional, obras significativas são as de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

O samba nasce do povo e deve ficar com ele. O samba elegante das festas oficiais é deformado: sofre as deformações na passagem de música dos pobres para divertimento dos ricos. O samba tem de ser admirado onde ele nasce, e não depois de roubado dos seus criadores e transformado em salada musical para dar lucro aos industriais da música popular. O samba é música de classe. O lirismo da raça negra vive nele. Uma estupenda poesia surge dele. A força criadora da classe que vai transformar o mundo brota nele aos borbotões na improvisação, na cadência, no ritmo. É preciso defender o samba contra as concepções dos seus deformadores, que preferem mostra-lo como curiosidade exótica. O samba não é exótico. É humano. É uma expressão de arte viva. Defenda-se o samba. Defenda-se o sambista. Quando os oprimidos vencerem os opressores, o samba terá o lugar que merece (CABRAL, 2011, p. 118-119).

Este embate entre o samba, sua “autenticidade” e sua “pureza popular” tida na figura do sambista, versus sua desvirtuação, ainda hoje permeia os estudos que envolvem a temática das escolas. Se não negamos as vantagens de uma identidade nacional utilizada enquanto recurso em projetos desenvolvimentistas como aquele de Vargas, também não podemos desprezar as constatações de Vianna (1995) e Fenerick (2002) ao analisar o universo cultural em que transitavam os sambistas nas primeiras décadas do século XX. Relatam os autores que estes tiveram um papel ativo e fundamental em todo este processo de construção identitária, atuando na edificação cultural do samba enquanto elemento preponderante da identidade nacional. Ao longo dos fatos, em nenhum momento foram os sambistas sujeitos passivos no processo de consolidação do samba, o que pode ser apontado pela predileção das escolas em adaptar seus sambas-enredo às temáticas nacionalistas, antes mesmo que esta exigência fosse feita pela ditadura getulista.

Cunha (2001) também nos chama a atenção para este ponto, ressaltando que a negação e a posterior construção de arquétipos, em se tratando da cultura afro-brasileira presente na folia carioca do início do século XX, resultara na necessidade dos sambistas em tecer, por meio da visibilidade alcançada pelas escolas de samba, estratégias de adaptação e improvisação para a manutenção de sua cultura. Paulo da Portela, por exemplo, fazia questão que seus ritmistas mantivessem pés e pescoço ocupados - com sapatos e gravatas (CABRAL, 2011). Daí em diante, a regulamentação, organização e criação de uma estrutura hierárquica foram as influências recebidas dos ranchos e que permitiriam que tais agentes virassem as páginas da “marginalidade cultural” para passar ao capítulo do samba enquanto paixão nacional. Não convém, portanto, desprezar as estratégias dos sambistas ao longo deste reconhecimento, nem os tomar como alienados neste processo, já que sabiam que se o samba fosse reconhecido venceriam uma batalha simbólica por visibilidade cultural de que almejavam há décadas (FENERICK, 2002).

Este processo de construção coletiva e de negociação envolvendo supostas identidades representativas de uma nação, que também podem ser encontrados no trabalho de Pavão (2010), culminou nas décadas seguintes no interesse progressivo das camadas sociais mais abastadas nas escolas de samba, algo diretamente proporcional à sua aceitação pública. Atraídas pelo caráter “exótico” das escolas de samba descidas dos morros - como amplamente divulgado pelos jornais da época – os seus desfiles receberiam cada vez mais interessados, assim como proporcionaria o trânsito dos agentes culturais sambistas pelos círculos intelectuais da época. (FERREIRA, 2005). Ainda convivendo com a presença de outras manifestações carnavalescas nos anos 40, porém, somente na década de 50 haveria uma menção jornalística às escolas de samba enquanto principal atração do carnaval carioca.

Ao mesmo tempo com que crescia o público dos desfiles, o inchamento do número de escolas de samba também já se tornava perceptível. Em 1947, 28 escolas desfilavam na mesma noite. Em 1948, o total foi de 35. Para o ano de 1949, um racha entre as agremiações provocaria uma divisão dos desfiles na cidade do Rio de Janeiro. O motivo, segundo Cabral (2011), foi o rompimento de duas grandes escolas (Mangureira e Portela) com a direção da Federação Brasileira de Escolas de Samba (FBES) - entidade representativa das escolas na época - o que levou à reativação de outra entidade, a União Geral das Escolas de Samba (UGES) e à organização de seu desfile à parte. Dessa maneira, em 1949 seriam realizados dois desfiles diferentes: o da FBES, com 37 escolas, e o da UGES, com 25 - mais uma questão representativa do que realmente hierárquica.

Nos três carnavais que se seguiram, os desfiles ocorreram sob organizações distintas (no carnaval de 1950 ainda entraria uma terceira entidade em cena, a União Cívica das Escolas de Samba). Para os desfiles de 1952, entretanto, Cabral (2011) relata que o Departamento de Turismo da Prefeitura decidiu que as escolas de samba deveriam se unificar sob uma só representação, a Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ), de modo a melhor organizar o evento. O número de escolas, porém, era um empecilho: no pré-carnaval haviam 50 escolas inscritas para o desfile.

O problema é que o desfile não poderia ser feito com todas as escolas, pois a prefeitura não tinha dinheiro para distribuir entre elas. Além disso, a que horas acabaria o desfile? Para um novo problema, uma nova solução: ficou decidido que as 24 principais escolas desfilariam na Avenida Presidente Vargas e, as menores – que não teriam direito à subvenção – fariam outra apresentação na Praça Onze. No ano seguinte, a escola vitoriosa na Praça Onze participaria do desfile principal (CABRAL, 2011, p. 184).

O critério responsável por decidir, naquele momento, o que era uma escola “principal” e o que seria uma escola “menor” teria de ser a classificação geral do carnaval de 1951. A partir de então nascia a figura do grupo de acesso, hierarquicamente inferior ao grupo principal e que, desde o primeiro momento, seria realizado em local distinto. Enquanto o desfile do grupo principal ocuparia a Avenida Presidente Vargas e, anos depois, a Rio Branco, o grupo de acesso realizar-se-ia na região da antiga Praça Onze, o lugar do “pequeno carnaval” da cidade (FERREIRA, 2012). Dali em diante, o crescimento dos desfiles das escolas de samba seria também proporcional ao número de grupos de acesso e sua distribuição em várias “divisões”. Barbieri (2010) vê interessante relação entre o aumento do número de escolas e o aumento da hierarquização da festa de modo que, em 1960, nasceria a terceira divisão, em 1979 a quarta, em 1989 a quinta e, em 1996, a sexta divisão.

Num campo cada vez mais concorrido, e numa competição que cada vez mais interessava ao público, os desfiles da primeira divisão ocupariam o então palco nobre do carnaval da cidade, a Avenida Rio Branco, em 1957. A manutenção da posição hierárquica de cada escola, aliada ao interesse por visibilidade junto ao público, fazia com que as agremiações se aproximassem a cenógrafos, figurinistas, artistas plásticos, pintores e escultores, profissionais que já atuavam em outras entidades carnavalescas, como as Grandes sociedades, e na decoração de bailes de carnaval, como os que ocorriam no Theatro Municipal. Logo, estes artistas tornaram-se um diferencial na performance competitiva e na presença de um público cada vez mais diverso em suas apresentações, valorizando o aspecto visual dos desfiles e a lapidação de um produto turístico, cada vez mais articulados por um projeto de imagem turística do Rio (FARIAS, 2006).

Mais uma vez, o desenvolvimento da cidade se reverbera nas formações culturais que nela existem. À esta altura, o Rio de Janeiro deixaria de ser a capital do país, perdendo não apenas a função política de Distrito Federal, mas também sofrendo economicamente com a partida de grande parte da prestação de serviços públicos que partiria rumo à Brasília (CHALHOUB, 2001). Segundo Farias (2006), ao se tornar capital do Estado da Guanabara, a cidade buscava no setor de serviços e, especialmente no Turismo, a expansão do projeto de desenvolvimento econômico para a cidade. O desfile das “maiores” escolas de samba da cidade seria cada vez mais articulado enquanto recurso cultural a ser explorado na economia do entretenimento turístico da cidade, o que se dá de forma mais perceptível com a criação da Empresa de Turismo do Rio de Janeiro (RIOTUR), entidade que passaria a organizar os desfiles.

De um lado, ocupando as vias urbanas antes ligadas ao “Grande Carnaval”, o projeto turístico em torno das principais escolas de samba - e à conveniência de sua espetacularização - contribuiria para que novas aproximações fossem consolidadas por seus sambistas, especialmente aqueles ocupantes dos postos de decisão dentro da estrutura administrativa das agremiações. É então que o trânsito destes agentes pelas diversas esferas de poder da cidade levava a uma aproximação maior entre escolas de samba, contraventores e banqueiros do jogo do bicho (SANTOS, 1998), estruturas de poder que se expandiam pela cidade. Mais tarde, estas alianças seriam fundamentais ao fortalecimento do mecenato em torno do financiamento do Maior Espetáculo da Terra, dos novos artistas que nele trabalhavam e da estruturação da indústria de entretenimento que chegaria aos nossos dias. Sobre tais aproximações e alianças, assim como nas negociações da patronagem com o custeio dos desfiles, a autora lembra da consciência que os sambistas têm frente aos fatos que lhe impactam diretamente e que, muitas vezes, estão para além de seus domínios, tal qual, naquele momento, a demanda em torno da apresentação pública dos seus desfiles.

De outro lado, em sua maioria desfilando na região da Praça Onze - local outrora demarcado como sede do “Pequeno Carnaval” - os Grupos de Acesso passariam a ser associados à simplicidade das antigas escolas de samba, às formas arcaicas de desfile e ao que sobrou do carnaval de outrora. O relato de Jório e Araújo (1969, p. 26-27 e 31-32) acerca de um desses grupos, ainda na década de 60, assim o caracterizava:

As escolas deste grupo (Grupo III) são de níveis bem inferiores e numerosos em componentes, mas oferecem ao público espetáculo majestoso e belo. Suas presenças são marcadas pela autenticidade, perdem no “show” para melhor fixarem o folclore. [...] somente poderiam atingir o super-desfile no caso de disporem de patronos, possuidores de grandes recursos econômicos, dispostos a gastarem. Evidentemente elas se caracterizam pela autenticidade de suas apresentações. Nos ensaios, o espectador sente-se atraído para o passado, recorda-se de quando as Escolas ainda davam os seus primeiros passos para a glória.

No decorrer da década de 60, portanto, já poderíamos perceber determinados traços de um modelo de desenvolvimento incorporado à expansão do Mundo do Samba e a hierarquização que dele foi decorrente. Quando o samba “fez escola”, e as escolas de samba despontaram como traço cultural bastante conveniente a um projeto turístico de Rio de Janeiro, o Mundo do Samba “entraria em cena”, tanto em sua consolidação como Maior Espetáculo da Terra, como na expansão de suas fronteiras culturais.

2.3. O Mundo do Samba em cena

Nas encruzilhadas entre desenvolvimento urbano e a conveniência cultural das escolas de samba da cidade, nos deparamos, a partir da segunda metade do século XX, com uma visão cada vez menos homogênea em torno do meio cultural sambista, seus agentes e suas experiências práticas nos processos de produção e consumo cultural. Tal heterogeneidade decorre, principalmente, dos contextos de espetacularização da cultura e das estruturas de sentimento que caracterizaram a consolidação dos meios de produção dos desfiles em *Maior Espetáculo da Terra*, sobretudo nos anos 60, 70 e 80. Desse ponto de vista, trabalharemos aqui com as perspectivas teóricas de um modelo de desenvolvimento que, dentre os desdobramentos de seus modernos usos e invocações da cultura (YÚDICE, 2004), encontra no espetáculo e na indústria cultural do entretenimento uma condição de produção e consumo das experiências e sensações numa nova fase do capitalismo (TÜRCKE, 2015).

Compreendendo as rupturas sociais que moldaram as formas modernas de ser e sentir os processos de desenvolvimento após a Revolução Industrial, Berman (2007, p. 24) interpreta o período denominado modernidade como uma experiência capaz de anular todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia, um “turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”. Aquelas crenças desenvolvimentistas no discurso técnico, no ordenamento de um mundo catalogado pela ciência e na segurança do homem ordinário que, por meio de seu moderno discurso, retira da religião a responsabilidade por explicar todos os enigmas do mundo são, na visão de Berman (2007), características comuns da modernidade.

Ainda na linha de pensamento marxista, a leitura feita de mundo moderno parte da centralidade do capital na vida em sociedade, onde a ordem social emergente é capitalista tanto em seu sistema econômico como em suas outras instituições (GIDDENS, 1991). Dessa forma, quando o pensamento de Marx dialoga com os conceitos de modernidade e seus sistemas culturais, chega-se ao ponto comum de que as relações capitalistas tendem a desenvolver novas visões e expressões no campo materializado da cultura, já que:

...as mesmas tendências econômicas e sociais que incessantemente transformam o mundo que nos rodeia, também transformam as vidas interiores dos homens e mulheres que ocupam esse mundo e o fazem caminhar (BERMAN, 2007, p. 410).

Mesmo não sendo a modernidade, enquanto visão de mundo, um consenso entre os cientistas sociais, existem correntes teóricas que apontam para uma transição no próprio pensamento moderno em sua passagem para a chamada pós-modernidade, o que no entender de Harvey (1993) representa a morte da narrativa moderna e de suas promessas totalizadoras de mundo para o despertar de uma sociedade onde as crenças não mais se bastam, além do conformismo com o modo de ser capitalista em suas experiências individuais, o que o autor classifica como um novo modo de experimentar, interpretar e ser no mundo.

A pós-modernidade, em Hall (1997) atuaria como força descentralizadora da cultura por meio da descontinuidade, da fragmentação, da ruptura e do deslocamento das identidades, entendendo as relações culturais com base no múltiplo, no diferente, nos fluxos e arranjos móveis, diluindo o próprio sujeito social em função de códigos cada vez mais difusos, ao mesmo tempo que cria e dá origem a novas identidades e novos sujeitos culturais. Uma nova concepção de sociedade composta por produtores e consumidores de sentido é então entendida por Hall (1997) como verdadeiro supermercado cultural, que não se realiza de forma autônoma, nem ocorre num vazio social, econômico ou político, mas certamente se enraíza na vida cotidiana para além do plano material.

Se por outro lado, neste início do século XXI, estudiosos como Bauman (2008a) preferem discutir estas tendências culturais dentro do paradoxo a que chama de modernidade líquida, é porque acredita que, no todo, a modernidade não fora superada em suas questões estruturais, como por exemplo, nas baixas colaterais dos processos de desenvolvimento.

No que Bauman (2008b), discute a passagem de uma sociedade de produtores (em período por ele denominado de modernidade sólida) para uma sociedade de consumidores, elegendo como elementos demarcatórios desta transição o individualismo, as frágeis relações de trabalho, família e comunidade, levando à hegemonia do mercado não somente sobre a vida social, mas também sobre as tendências identitárias de seus sujeitos, Hall (1997), por outro viés, constrói suas concepções embasadas na produção de subjetividade na contemporaneidade, evocando as mudanças advindas com os processos e forças de mudança da globalização. Hall demonstra que seu impacto sobre a identidade ocorre também por meio das coordenadas de tempo e espaço, dialogando com as características atribuídas por Harvey (1993), onde os lugares geográficos permanecem fixos, mas a distância e o tempo para chegar até eles são encurtados por viagens cada vez mais rápidas.

É neste plano de interações, para além das identidades fixas, que os fluxos globais se sobrepõem às culturas nacionais, tendendo a deslocá-las ou, até mesmo, apagá-las, criando pelo consumo global a ideia de identidade partilhada (HALL, 1997, p. 20). Por fim, o autor conclui que a globalização tem na pós-modernidade a função de contestar e deslocar as identidades centradas e "fechadas" de uma cultura local, produzindo variedades de possibilidades e novas posições de identificação, o que pode ser chamado por hibridez cultural e experimentado por meio de sua commodificação em produto e respectivo consumo de alteridades. Neste modelo de tradução cultural, segundo o autor, as identidades seriam plurais, com distintas linguagens e códigos culturais em um mesmo indivíduo, responsável por negociar em si próprio e escolher as que mais lhe convém em determinado momento, algo que em muito parece se aproximar do discutido em Todorov (1999), acerca do "desenraizamento" do pertencer, e do lugar comum do discurso, em Certeau (1994).

Ainda que partam do mesmo contexto, mas com linguagens nem sempre tão próximas, os autores aqui revisitados convergem ao nos apresentar a modernidade, e suas tendências, enquanto cenário latente de mudanças culturais, onde as identidades, seus saberes, práticas e sentidos se reconstróem em função de novos processos de hibridização cultural. Todorov (1999) nos aponta traços do que seriam estas mudanças a partir do que ele chama de "homem desenraizado". O pertencimento cultural agora passaria pelo direito de vir a ser como todos, de reivindicar vantagens simbólicas, onde a renúncia à autonomia do individualismo somente seria aceita para ser membro de um grupo: "A sociedade reconheceu que os grupos, e não apenas os indivíduos, possuíam direitos e queriam desfrutá-los. Em vez de lutar mais para obter um privilégio, recebemo-lo de graça pelo simples fato de pertencermos ao grupo outrora desfavorecido" (TODOROV, 1999, p. 235).

No deslocamento epistemológico que neste enredo almejamos, partindo do conceito de "supermercado cultural" de Hall (1997), ganha forma uma sociedade que, em seus desdobramentos modernidade afora, é marcada sobretudo pela hibridez cultural. Autores como Ortiz (2006) e Lopes (2009) percebem essa hibridez por meio do pressuposto de que uma cultura nunca se imobiliza a si própria, movimentando-se em dinâmicas ora estratégicas, ora táticas, em função dos fenômenos de deslocamento entre espaço-tempo causada pela globalização (LOPES, 2009). Ao reafirmar a diferença entre espaço e lugar narrada em Hall (1997), o autor acrescenta que o "preço da manutenção das diferenças seria a desterritorialização das mesmas, a perda do lugar cultural".

É nesta orfandade de lugar, desterritorializada, que surge uma nova forma de legitimação da cultura, não mais diante do antagonismo popular versus erudito, mas sim em função dos diferentes níveis de consumo das classes sociais (ORTIZ, 2006). Para estes dois autores, seria a manutenção da própria cultura, com suas estratégias de resistência, o fator responsável por fazer emergir outros centros e formas de pertencimento, se rearticulando com os fluxos globais de informação.

Essas tendências culturais do homem ordinário, produto moderno da sociedade ordinária descrita em Certeau (1994), podem ser associadas ao modo pelo qual o desenvolvimento, impulso desta mesma ordem social em que emerge a cultura, se faz sentir inclusive no plano das materialidades. Os pontos até então revisitados deste modelo desenvolvimento moderno – e pós-moderno – de cultura geralmente são evocados, em parte, para refletir sobre as transformações vivenciadas pelas escolas de samba carioca nas últimas décadas, tanto àquelas que giram em torno de uma possível autenticidade da manifestação cultural e a modernização dos desfiles, quanto aquelas que reconhecem e asseguraram a importância destas transformações no que tange ao uso da cultura do samba enquanto recurso.

Entretanto, nos desviando destes pontos de vista, interessamo-nos neste momento pela complexidade e toda aquela diversidade intrínseca às relações forjadas entre desenvolvimento e cultura, diálogos que nos exigem uma investigação mais profunda em torno da própria conceituação de cultura e seus múltiplos usos pelos agentes culturais de seu tempo. Fábrica da ordem e reprodução do instituído (CARVALHO, 2013), a cultura também permanece no espaço e no tempo metabolizando as trocas sociais e as articulações. Neste panorama, emergem também perspectivas de cultura enquanto recurso, a serem evocados pelos agentes tanto política quanto economicamente, num cenário em que

(...) emergem sujeitos performativos subversivos que, para além da negociação da agência cultural, fazem de sua performatividade o foco de estratégias e cálculos de interesses em jogo na invocação da cultura como recurso, produzindo valor. Essa performatividade subversiva pressupõe enfatizar o papel ativo do sujeito em seu próprio processo de constituição, complementando-o com a apropriação que o autor elabora sobre “outras vozes e perspectivas” que encontra em sua cultura (LOPES, 2009).

O autor a que Lopes (2009) faz referência é Yúdice (2004), cuja tese é a de que, primeiramente, a globalização acelerou a transformação de tudo em recurso. Depois, a transformação específica da cultura em recurso representou o surgimento de uma nova episteme, que não necessariamente deveria ser entendida dentro de um conceito meramente político, mas a partir de uma noção voluntarista e conveniente de “agência”.

Yúdice (2004) discute sobre como a cultura, utilizada enquanto recurso, ganha legitimidade diante dos anseios modernos por seus usos, constituindo-a enquanto objeto de investimentos e ocupando lugar nas agendas políticas e econômicas. Se em Adorno e Horkheimer (2006), este uso da cultura se daria por meio de uma suposta apropriação pela indústria cultural, bem como o esgotamento do seu poder de criticidade, Yúdice (2004) se contrapõe a esse panorama de alienação, entendendo o “consumidor cultural” não como um robô passível de programação: estes agentes, a todo instante, se apropriam e transformam a cultura, fazendo seus usos em função de sua conveniência especialmente por meio da performance.

As forças performáticas atuam no sentido de contestação e reivindicação, possibilitando entender no interior de uma formação cultural como suas múltiplas vozes promovem interpretações rivais, tanto pelo agenciamento da autonomia e do poder ou, ainda, tornando a alteridade também uma forma de performance cultural. Entendendo que a conveniência da cultura constitui uma nova divisão do trabalho cultural, o que Yúdice (2004) entende por meio de uma perspectiva foucaultiana de sociedade disciplinar, não despreza o autor o papel ativo do agente em seu próprio processo de constituição e de performance. Uma vez que na sociedade moderna a cultura está liberada para a geração de valor e, ao mesmo tempo, difunde-se pelos meios utilizados pelo capital, os “agentes” se apropriam dessa estratégia de uso cultural e levam a cultura para além de seu conceito enquanto experiência transcendental.

É aí que José Rogério Lopes (2009) nos lembra que esta concepção de cultura é desdobrada por Yúdice (2004) com base na absorção da ideologia e da sociedade disciplinar, de forma relacional ao paradoxo desenvolvimentista contemporâneo. Por ora, “o espaço público onde circulam as formas culturais está cada vez mais condicionado pelos discursos e ideologias mercantilizados e transnacionais que combinam e conflitam com as formas locais” (YÚDICE, 2004, p. 300). Em seu pensamento, seria ingênuo que dentro desta cultura de desenvolvimento capitalista acreditássemos que as práticas culturais ficassem isentas aos processos de acumulação, expandindo seus usos para os contextos de economia cultural.

Quando fala em uma economia da cultura, Yúdice (2004) na verdade está se referindo ao processo de valorização da alteridade cultural, seja para a reivindicação de visibilidade política, seja para a compensação das privações econômicas vivenciadas pelos sujeitos. Isso posto, percebe-se que as tentativas de apreender o desenvolvimento a partir da cultura têm se realizado em diversos autores, como Ortiz (2006), Froehlich (2003) e Lopes (2009). Na ponte feita por seus trabalhos, os esforços têm visado compreender como os sujeitos culturais, movidos pela lógica de todo um modo de reprodução social, têm tecido suas estratégias de sobrevivência e pertencimento cultural, construindo e reconstruindo suas identidades diante de quadros culturais globais, híbridos e cada vez mais complexos.

O trabalho de Ortiz (2006) começa questionando se a arte e as tradições “populares”, enquanto formas de concepção do mundo, ainda seriam válidas diante da vida moderna naquilo que ele chama de modernidade-mundo, onde são constituídos conjuntos de signos, símbolos e, até mesmo, memórias e identidades, marcadas agora por sua transnacionalidade. É neste espaço desterritorializado que surge uma nova forma de legitimação da cultura, não mais diante do antagonismo popular e erudito, mas sim da metamorfose dos valores em função dos diferentes níveis de consumo das classes sociais (ORTIZ, 2006).

Estes valores, por serem globais e expressarem um movimento socioeconômico que atravessa as nações e os povos, é que tornam possíveis a estratificação social através do consumo, mesmo o cultural, bem como a redefinição do próprio conceito de identidade, agora assimilado pela maneira de se viver, ou seja, através do estilo de vida individual. Este debate feito por Ortiz (2006) corrobora com conceitos apresentados autores como Todorov (1999) e Bauman (2001), ao abordar a função do pertencimento naquilo que costuma ser entendido como economia das experiências sensoriais do indivíduo, o mercado do entretenimento.

Outro dos pontos principais abordados em Ortiz (2006) é o papel que ganha a indústria cultural, especialmente no que diz respeito à reorganização da esfera cultural nos anos 60 e 70. Como salienta o autor, apenas o modo industrial de produção cultural não é suficiente para que ela se mundialize. Como exemplificado no caso das telenovelas brasileiras, é necessária à sua comercialização global para que um produto cultural seja lapidado, adaptado a um meio técnico moderno, combinando tecnologias, interesses e especificidades culturais (ORTIZ, 2006).

Ainda que fora do ambiente urbano, Froehlich (2003) utiliza-se do meio rural para apreender a reconstrução das identidades locais, observando nas festividades uma constituição de símbolos tradicionais que buscam reconstruir a tradição - evocando e saudando um tempo pretérito - para que sirva de suporte à construção contemporânea de uma nova identidade coletiva. Em uma estratégia que visa reativar o tradicional, Froehlich (2003) entende que o objetivo passa a ser agregar valor ao local, revelando uma complexa estratégia de interesses na espetacularização das tradições rurais, no sentido de transformá-las em uma alternativa de “produção e venda” como simulacros e pastiches do local. As tradições e a história são reinventadas e espetacularizadas em função do propósito do presente, para sua própria sobrevivência e projeção neste tempo.

Movimento similar realiza Lopes (2009), reconhecendo que seria a manutenção da própria cultura, com suas estratégias de resistência, o fator responsável pela emergência de outros centros e formas de pertencimento, se rearticulando com os fluxos globais de informação. Os produtos culturais seriam uma estratégia de venda e negociação constante no sentido do lugar (LOPES, 2009), fazendo emergir novas maneiras de se pertencer culturalmente. Lopes (2009) também trabalha com a noção de tradição, no sentido de sobrevivência do passado. Essa sobrevivência, mediante as táticas e jogos entre os agentes culturais, é o fator que permite à determinada cultura ainda produzir sentido.

Importante para nossa discussão é aproximar a ideia de cultura, utilizada como recurso, àquelas de sociedade transestética de Lipovetsky e Serroy (2015), quando convergem no contexto de como a performance é evocada na contemporaneidade. Segundo estes últimos, o desenvolvimento engendrado pelo capitalismo ao fim do século XX reconstruiu sua própria imagem, deixando de lado o modelo fordista de produção e abraçando uma nova imagem estética de mundo, explorando racionalmente as dimensões estético-imaginárias-emocionais (TÜRCKE, 2015) dos consumidores com base nos ditames econômicos e nas demandas pelo lucro e pela conquista de mercados.

A “estetização” no Mundo do Samba, quando de sua “entrada em cena”, pode então ser pensada como num contexto onde as formas estéticas perpassam as forças performáticas do existir e passam a regular as possibilidades de ser e ser percebido em sociedade. Ainda que o Rio de Janeiro, no momento em que se consolidaram, já fosse um ambiente marcado pelas formas espetaculares, as escolas de samba em seu início eram admiradas justamente pelo exotismo e sua simplicidade - quando não ingenuidade - no uso das formas, algo que remetia às tradições “folclóricas” do morro e o seu entrosamento com o processo de “invenção” de uma identidade brasileira (FERREIRA, 2013).

Escolas que ousassem quebrar as formas culturais “artesanais” que garantiam às escolas o status de “simplicidade do povo” seriam consideradas como ponto fora da curva, tal qual o relatado por Turano e Ferreira (2013) no caso ocorrido com a Vizinha Faladeira. A escola seria pelos cronistas, ao longo dos anos 30, ao optar pela riqueza nas formas e no luxo, sendo desclassificada em 1939 ao se utilizar de um enredo que não remetia às temáticas nacionalistas (“A Branca de Neve e os sete anões”).

As escolas de samba, na primeira metade do século XX, ainda mantinham seus desfiles sendo produzidos de forma quase que artesanal, na maioria dos casos por “pratas da casa” (LOPES e SIMAS, 2015), quando não por artesões que já dominavam as técnicas utilizadas também nos ranchos carnavalescos (VALENÇA, 1996). Entretanto, quando da chegada dos anos 50 e, à medida com que as escolas de samba ganhavam a centralidade que até hoje usufruem no carnaval carioca, a demanda que envolvia suas apresentações públicas – e que se refletia na aproximação de um público cada vez mais diverso e anônimo - faria com que surgissem críticas acerca do “bom gosto” e da “qualidade artística” esperada de um espetáculo a ser exibido no projeto turístico de cidade:

Certas figuras respeitáveis, como Caxias, Santos Dumont e tantos outros vultos históricos, certamente evitariam, se pudessem, as homenagens que os transformam em bamboleantes mostrengos sobre tablados de carros desconjuntados. Ou as escolas não possuem escultores capazes de executar trabalhos desse tipo, com bom acabamento, ou não possuem dinheiro para executar a tarefa perfeita que deveria estar em consonância com a grandeza do espetáculo (editorial de O Globo em 1954, in: CABRAL, 2011, p. 191).

O Desfile das Escolas de Samba é o mais puro espetáculo do nosso carnaval. Deixa, é fato, impressão de deslumbramento (pela vivacidade do espírito associativo aplicado a fins artísticos e recreativos) mesclada à de desgosto (pela enfatuada e insuficiente colaboração do poder público, pois, no Brasil, a iniciativa governamental só se manifesta, e nem sempre, quando compelida pela exuberância da iniciativa particular, não raro, para sufoca-lo de inveja). Mas a grande Parada dos Sambistas [...] está predestinada a transformar-se em Festival das Escolas de Samba. Não é difícil prefigurar essa gente dos morros e subúrbios – de muita boa bossa e muitos com comportamento – evoluindo sobre o foco dos refletores acesos, no imenso palco que lhes pertence – o Maracanã – perante grande público confortavelmente sentado (e que pagou entrada), como também perante turistas de notoriedade internacional, “estrelas” e “astros” do cinema, personalidades famosas do *café-society*. É fácil imaginar cartazes pregados nas principais cidades da América e da Europa, convidando: “Visite o Brasil durante o carnaval. Dance nos famosos bailes do Theatro Municipal, Glória e Copa’s. Assista ao Festival das Escolas de Samba no maior estádio do mundo”. Música. Alegria. Conforto. É um capital para dar lucro (Álvares da Silva, Revista O Cruzeiro, 1955).

De acordo com as críticas da época, havia uma demanda necessária de estetização e de estruturação para as principais escolas da cidade – “em consonância à grandeza do espetáculo”, como revelado na crítica de O Globo – bem como de aproximações que teriam de ser promovidas para tal realização – mas mantendo a pureza que envolvia o espetáculo da “gente dos morros e dos subúrbios”, preocupação de Alvares da Silva. Tais preocupações podem ser entendidas como um sentimento estruturante da época, momento em que autores Lipovetsky e Serroy (2015) nos ajudam a pensar, as imagens passavam e formas estéticas assumiam a centralidade no mercado de consumo.

Ainda que houvessem um sentimento dominante em torno dessa estetização dos desfiles da primeira divisão, a leitura de Kiffer e Ferreira (2015) a respeito deste momento específico de expansão das escolas de samba considera a existência de certa dose de resguardo por parte da intelectualidade da época com relação ao que havia de mais popular em torno da arregimentação dessas agremiações, “...encaradas como manifestações sensíveis a (más) influências externas e incapazes de resistir sozinhas à “invasão” imperialista globalizante”. Como promover essa estetização sem que, para isso, fossem atropelados o “caráter popular” dos desfiles e toda aquela “autenticidade” em torno do Samba que já servia de instrumento a um projeto identitário nacional e que despertava o interesse de cada vez mais turistas? Para solucionar tal impasse, de acordo com Kiffer e Ferreira (2015, p. 68), ações da intelectualidade seriam tidas como necessárias para promover esta transformação com o cuidado de manter sob “posse do povo” os seus próprios valores culturais.

É sabido que anteriormente, não raro, determinadas escolas já houvessem contratado artistas e profissionais das artes para a confecções de seus desfiles. Entretanto, tais contratações, de acordo com Guimarães (1992) seriam exceção, e não regra a ser seguida para um projeto de estetização do espetáculo. O que se esperava nos anos 50 era que as escolas se adequassem ao tempo social em que desfilavam – e às estruturas de sentimento daquela geração. Na solução para o impasse - entre uma intelectualidade que pensava “cultura popular” por este aspecto e as soluções práticas dominantes da época - há certo consenso¹⁹ entre os estudiosos do carnaval carioca que uma aproximação ocorreria na década de 60: o encontro realizado entre o Salgueiro e os acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes, ponto básico na “revolução estética” que se seguiria.

¹⁹ Entre os estudiosos do carnaval carioca que compartilham deste marco histórico podem ser elencados Cabral (2011), Cavalvanti (1994), Guimarães (1992), Ferreira (2004), Valença (1996), Costa (2001) e Araújo (2012).

De forma mais precisa, tal aproximação teria sido gestada em 1959, quando a escola convidou para a concepção de seu desfile um folclorista e uma artista plástica, figurinista e professora de Belas Artes, Dirceu e Marie Louise Nery. Este marco retrata uma revolução em seu aspecto visual – a inauguração de um aspecto dominante nas tradições das escolas - atendendo a uma demanda estética muito próxima daquela relatada em Lipovetsky e Serroy (2015) e Featherstone (1995), feita através da mediação cultural a que se dedicavam tais profissionais:

Os gostos, disposições e esquemas classificatórios desses profissionais são, em grande medida, semelhantes aos dos intelectuais, e eles geralmente se mantêm a par dos desenvolvimentos mais recentes nessas esferas. Assim, de muitas maneiras, declaradas ou sutis, eles também transmitem disposições e sensibilidades estéticas, bem como as noções do “artista como herói” e a importância da “estetização da vida” para públicos mais amplos. Com efeito, enquanto intermediários culturais, eles desempenham um papel importante na educação do público para novos gostos e estilos (FEATHERSTONE, 1995, p. 111).

A presença daquele casal de acadêmicos numa escola de samba foi, também, um prelúdio do que se veria nas próximas décadas na realização de seus desfiles. Em outras palavras, Dirceu e Marye Louise Nery, entusiasmados com a ideia de “misturar a escola de samba com Theatro Municipal (...), levar o espírito do espetáculo para a escola de samba” (CAVALCANTI, 1994, p. 56), na verdade estavam recodificando o modo de criação do carnaval pensando em como atender um olhar folclorista sobre as escolas – em seu caráter de manifestação popular – e o interesse do público – que girava em torno do primor estético e situa-lo enquanto espetáculo turístico.

Já no ano seguinte, 1960, o mesmo Salgueiro convidaria para a sua equipe outro importante personagem na história visual do carnaval carioca, o cenógrafo Fernando Pamplona, da Escola Nacional de Belas Artes. Seria o primeiro título do Acadêmicos do Salgueiro (FERREIRA, 2004; COSTA, 2001; VALENÇA; 1996). Já conhecido por seus trabalhos no teatro e várias vezes vencedor do concurso de decoração dos bailes do Theatro Municipal do Rio, Pamplona seria o responsável por formar e trazer às escolas de samba alguns de seus alunos e auxiliares, dentre eles Arlindo Rodrigues, Nilton Sá, Maria Augusta, Rosa Magalhães, Joãozinho Trinta e Renato Lage. Além de abrir alas à primazia das formas espetaculares numa escola de samba, as mudanças propostas pelo Salgueiro também reformulavam, naquele momento, a criação de certa tradição no saber-fazer uma escola de samba, suas formas visuais e performance que dela se passou a ser esperada anualmente (VALENÇA, 1996).

A centralidade adquirida pela figura do carnavalesco no que tange ao cotidiano de uma escola de samba bem como às decisões em torno dos modos de saber-fazer as fantasias, o efeito visual das alegorias e a inovação dos materiais propostos, além de alterar a organização social da escola (LEOPOLDI, 1978; FERREIRA, 2012), também redefinira as próprias formações e os seus meios de produção cultural, no sentido posto por Williams (1992), “ampliando sua monumentalidade e acentuando seu caráter de show mais hollywoodiano” (GALVÃO, 2009, p. 47).

O processo de construção e reconstrução de uma identidade espetacular em torno das escolas, pode ser entendido tanto em Hobsbawn (1997), sobre os meios históricos que culminam na “invenção das tradições” e na estabilização social que almejam; quanto por Williams (2011a), sobre como o processo de formação das tradições não é, necessariamente, uma imposição, ou seja, dentro de uma perspectiva onde a palavra-chave é seleção, já que há uma disputa pelo que fará parte ou não de uma cultura, o que ocorre pela escolha de certos significados e práticas em detrimento de outros. Todavia, no caso da espetacularização de suas formas culturais, Ferreira (2004) nos aponta que,

(...) paralelamente a isso, as escolas deixavam, pouco a pouco, de ser vistas pela população brasileira como um fato folclórico a ser observado e admirado, para se tornarem espaços de relacionamento e de expressão da sociedade como um todo [...]. Criticada por muita gente desde então, essa abertura dos espaços carnavalescos para outras camadas sociais representava, entretanto, uma grande conquista tanto para as pessoas envolvidas diretamente com as escolas quanto para toda cultura carioca e brasileira. Repetia-se, em outras bases, o processo de negociações que já ocorrera com o Pequeno Carnaval no início do século XX e com o samba na década de 1920 (FERREIRA, 2004, p. 355-360).

No momento em que as negociações dos agentes envolvidos com o samba em seu espetáculo já se convertiam em valor econômico e, quando o modo de apresentação de seus desfiles já havia transformado as escolas de samba no grande atrativo midiático do carnaval carioca, as escolas da primeira divisão se tornavam então sinônimos de show visual. Já para o carnaval de 1962, a grande novidade: neste ano, conforme Cabral (2011), as arquibancadas montadas em frente à Biblioteca Nacional têm seus 3500 lugares vendidos ao público para os desfiles do primeiro grupo de escolas. Dali em diante, o desfile com seus ingressos pagos passara a ser disputado com ardor, levando o público amante dos desfiles de escolas de samba a disputar os limitados ingressos com as agências turísticas da cidade (VALENÇA, 1996).

O projeto de desenvolvimento turístico de cidade do qual as principais escolas de samba faziam parte encontraria, na década de 70, um personagem central para a atualização da linguagem estética no sentido de proporcionar imagens visuais à altura do protagonismo que as escolas se inseriam: o carnavalesco Joãosinho Trinta (FARIAS, 2015). Levado ao Salgueiro por Fernando Pamplona, o carnavalesco atuaria sozinho somente em 1974, proporcionando, já em seu primeiro ano, um campeonato à escola. Segundo Ferreira (2004, p. 364), o grande papel desse carnavalesco foi optar pelo luxo visual e a grandiosidade dos carros alegóricos, “que nas mãos de João Trinta alcançariam proporções anteriormente inimagináveis”, levando a surgir a figura das “Super-escolas de Samba S/A”. Tal agigantamento, não apenas estreitou os laços entre escolas de samba e contravenção (SANTOS, 1998), mas também reorganizou as formas de acesso a este lado do Mundo do Samba, ampliando o abismo estético existente com relação aos desfiles da segunda e terceira divisão, já existentes naquela época (CABRAL, 2011)

Momento oportuno para dialogar acerca dessas formas de acesso, podemos citar a transferência do carnavalesco Joãosinho Trinta, já bicampeão pelo Salgueiro em 1975, para a Beija-flor de Nilópolis, em 1976, até então uma escola considerada pequena e pouco reconhecida pelo público, mas que viu na estratégia de contratação do carnavalesco uma chance de se tornar competitiva frente às “grandes” e o monopólio por elas exercido:

Esta foi a forma encontrada pela pequena escola para fugir ao destino das co-irmãs²⁰ de seu porte, que normalmente cumprem uma rápida passagem pelo Grupo 1 (*atual grupo Especial*), para logo voltar ao Grupo II (*atual grupo de acesso Série A*), onde lutam por novo campeonato que lhes possibilite ombrear com as grandes. A Beija-flor, no entanto, viria para ficar (VALENÇA, 1996, p. 63) (Grifos do autor).

A parceria entre carnavalesco e escola, em 1976, foi selada com um enredo sobre o jogo do bicho, o mesmo que fomentava a escola, desfile que encantou o público pelo luxo, requinte e grandiosidade inéditos em suas apresentações, assegurando o primeiro campeonato da história da Beija-flor. Em 1978, Joãosinho Trinta entregaria o tricampeonato à escola (CABRAL, 2011). Basicamente, a estetização aprimorada nas mãos de Joãosinho Trinta no Salgueiro, quanto incorporada à então “novata” Beija-flor, é assumidamente inspirada em sua visão erudita de arte advinda do teatro e da ópera, como relatada o próprio carnavalesco:

²⁰ Coirmã é um termo utilizado por uma escola de samba ao se referir à outra, no sentido de demonstrar que apesar da competição entre elas, permanece uma identidade maior de irmandade entre as agremiações.

Ora, a visão que eu tinha da ópera, como espetáculo audiovisual de todas as artes, me fez enxergar no desfile de escola de samba a mesma estrutura. A ópera começa, repousa e se desdobra num libreto; a escola tem o enredo. Esse enredo tem letra e música; é o que acontece na ópera. A ópera tem a orquestra; a escola tem a bateria. A ópera tem o corpo de baile e o corpo coral; a escola tem os assistentes, enquanto a parte coral canta e se movimenta, como as alas, mas não executa passos como o bailarino. A ópera tem o cenário; a escola tem os carros alegóricos. Na ópera temos as figuras principais; na escola são os destaques. E, portanto, um espetáculo audiovisual igual à ópera, grandioso, com começo, meio e fim. E o carro alegórico permite uma maior visualização do enredo, uma melhor divisão da escola, como os capítulos de uma história. Fica mais criativo, visualmente mais rico (in DUARTE, 2016).

Quando fala em um espetáculo grandioso, na verdade Joãozinho está atuando enquanto mediador cultural num processo de aproximação cultural à elementos culturais dominantes em seu tempo. Ao atualizar o desfile a partir de uma relação entre carnaval e a ópera, o carnavalesco parte de uma estrutura de sentimento marcada pelo visual da ópera e dos meios de produção e reprodução da cena em que conviveu até chegar ao Mundo do Samba, quando trazido do Theatro Municipal pelo carnavalesco Fernando Pamplona (PAMPLONA, 2013). Por outro lado, a verticalização das escolas de samba, comumente atribuída ao carnavalesco, era por ele atribuída ao próprio crescimento do público:

(...) de ano pra ano aumentam os lances das arquibancadas, de tal modo que quem ficar nos últimos lances dificilmente vai enxergar bem. A pista aumenta, a decoração aumenta, a iluminação fica mais feérica, por que as escolas de samba não podem fazer o mesmo? (in CABRAL, 2011)

Neste ponto, lembramos que Joãozinho Trinta fora um dos maiores entusiastas na construção de um palco fixo para o espetáculo (FERREIRA, 2004), o que viria a corroborar com sua perspectiva de espetáculo advinda do Theatro Municipal. Se na ópera, de acordo com Williams (1992), os elementos visuais compõem a ordem juntamente com a música ritmada e o compasso coreográfico em oposição a um teatro mambembe que até então existira, o desfile das escolas de samba, entendidas por Joãozinho Trinta como “a ópera do povo” (DUARTE, 2016) também ganhara nuances tanto em ordem musical, quanto coreográfica.

Os espectadores das grandes escolas assistiriam, na década de 70, ao inchaço no corpo de desfilantes das escolas, às variações no ritmo e na letra dos sambas (MUSSA e SIMAS, 2010) – dentro do que Galvão (2009) chama por busca por sambas-de-enredo de fácil memorização, com refrãos de cunho popular e menor número de estrofes.

A necessidade de ordenamento do “cortejo” carnavalesco representado pelos desfiles encontrou no quesito de julgamento “evolução” - que substituiu outros quesitos como “Desfile não interrompido” - uma forma de reforçar o caráter coreográfico para que as escolas passassem no tempo e não resultassem em atrasos ao público (QUEIROZ, 1992). Coreograficamente, as escolas passaram a ordenar de forma mais rígida as alas em desfile, seja por meio de integrantes em filas, seja pelo primor dos segmentos de harmonia em manter a compactação do conjunto de forma a não haver clarões entre eles, os “buracos”, prejudiciais à ideia de “organização” esperada de uma escola de samba:

As regras estabelecidas pela Associação das Escolas de Samba para o controle do desfile são estritas e instituem: [...] a quantidade do “*pas de deux*” executado pela porta-estandarte e pelo mestre-sala durante o percurso; a ordem de desfile da bateria – a qual, em determinado instante, deve deixar a posição que ocupa e, como um só bloco, dirigir seus passos à tribuna do júri, permanecendo diante dela alguns momentos e, sempre em bloco, retomar lugar num outro ponto do cortejo. Mas de todas as exigências, a do momento crucial da exibição na passarela é a mais imperiosa: o menor atraso no percurso, a hesitação mais ínfima das alas em sua evolução, a menor falta de ritmo por parte da bateria, um único passo em falso da porta-estandarte e do mestre-sala em seu balé, prejudicam a classificação final e a escola corre o risco de perder pontos na decisão do júri (QUEIROZ, 1992, p. 92).

Espectáculo devidamente lapidado de forma conveniente para a divulgação de imagens turísticas da cidade, o desfile das escolas do primeiro grupo pode ser interpretado a partir das estruturas de sentimento dominantes da época. Trata-se então de momento preponderante no encaixe das escolas de samba ao padrão espetacular da indústria do entretenimento (TURKE, 2015), instante em que se demarcaria não apenas a importância, mas a centralidade de novos mediadores culturais – carnavalescos, coreógrafos, diretores de harmonia - na tentativa de conciliar aquela que seria a contradição básica percebida por Leopoldi (1978, p. 132) na instituição escola de samba:

(...) de um lado, valorizando os atributos e os agentes do Mundo do Samba, ela procura ressaltar a sua autenticidade (no sentido de ser reconhecida como expressão da cultura popular brasileira), aspecto que se encontra na base das formulações fantasiosas e que, talvez por isso mesmo, constitui a garantia da sua promoção pelas agências interessadas em destacar nela a “pureza” das manifestações populares; de outro lado, em vista das *condições atuais* da apresentação pública, que a impeliu ao crescimento desmesurado e à plena aceitação dos *segmentos alheios ao seu contexto* – em cuja influência identifica sintomas de uma efetiva ascensão social – a escola de samba submete-se a *transformações* que tendem a distanciá-la de sua imagem original (Grifos nossos).

Ainda que Leopoldi (1978) consiga estabelecer fronteiras sociais muito bem demarcadas entre os segmentos que compõem ou que estão “alheios” ao Mundo do Samba – tarefa bastante difícil até para a ocasião de sua pesquisa, na década de 70 - o autor traz importantes reflexões ao citar as “condições atuais da apresentação pública” das escolas, onde tais agremiações adaptavam suas formas culturais às estruturas de sentimento dominantes e que fossem capazes de melhor conciliar as “transformações” requeridas pelo desenvolvimento da Cidade Maravilhosa.

Para Araújo (2012), a espetacularização libertaria as escolas de samba seu fardo folclórico, de modo que ganhassem com a profissionalização do samba. Já para Cavalcanti (1994, p. 213), tais mudanças é que possibilitaram a sobrevivência das escolas de samba no tempo social em que existem: “essa é a base de sua permanência e atualidade: trata-se de uma forma cultural complexa e estruturada cujo conteúdo expressivo [...] é o vetor da vasta rede de reciprocidade que percorre anualmente diferentes bairros e camadas sociais da cidade”.

Confirmando a vocação turística das escolas do primeiro grupo, em sua conveniência ao desenvolvimento da cidade, em 1983 uma obra foi anunciada e construída a toque de caixa pelo Governo do Estado - segundo Cabral (2011) em apenas 120 dias - sendo inaugurada já em março de 1984. O sambódromo teve seu projeto arquitetônico elaborado por Oscar Niemeyer em setembro de 1983 a pedido do então Vice-governador do estado, o antropólogo Darci Ribeiro, e findou-se naquela data, com a faixa inaugural sendo cortada pelo governador do estado Leonel Brizola (CABRAL, 2011). Pensada a partir da necessidade de adaptar a cidade – e o crescente público - ao megaevento que já representava os desfiles da primeira divisão de escolas, a construção do local tinha como principal objetivo o de lhes oferecer um palco definitivo.

No sentido de justificar a construção de tamanha obra, um dos argumentos utilizados fora o custo excessivo que o “monta e desmonta” das arquibancadas móveis custavam à organização do espetáculo (ARAÚJO, 2012). A cidade passava apenas 4 meses sem a presença daquelas estruturas móveis de ferro, já que as arquibancadas do carnaval de 1982 apenas terminaram de ser desmontadas em maio, enquanto no mês de setembro já se iniciava a montagem para a estrutura móvel de 1983 (CABRAL, 2011), tamanha a estrutura necessária a comportar os espectadores. A dimensão que ganhavam os desfiles fizera com que escolas de samba – especialmente aqueles da primeira divisão - pressionassem os administradores públicos e a RIOTUR, até então os responsáveis por organizar os desfiles, no sentido de resolver o problema (VALENÇA, 1996).

Para Cavalcanti (1994, p. 28), a construção do sambódromo significou a coroação dessa “evolução e representou o reconhecimento e a extraordinária ampliação do potencial econômico dos desfiles”. Costa (2001) também tem uma visão otimista sobre a construção da passarela que, segundo ele, fizera com que as escolas de samba enquanto entidades coletivas, fossem dispostas a desvendar novos caminhos, não se “acomodando” e nem se “cristalizando”.

Entretanto, para autores como Cabral (2011), Lopes e Simas (2015) e Valença (1996), esse projeto de “ampliação” implicou numa série de intervenções na confecção e realização dos desfiles, perceptíveis desde o projeto encomendado por Darcy Ribeiro a Oscar Niemeyer. Uma destas interferências, a criação da Praça da Apoteose, um espaço após o final da pista de desfiles e que nunca fizera parte do cortejo. Nesta praça, após desfilar por quase 700 metros, os sambistas circulariam de forma ainda não estabelecida, de forma a enaltecer o caráter espetacular do evento²¹. Segundo Araújo (2012), Darcy inspirou-se no que fora criado pelo Rei francês Luís XIV, o Rei Sol, em que cortejos de súditos circundavam anualmente o Palácio de Versalhes em verdadeira apoteose:

“Darcy Ribeiro imaginou que as escolas de samba ao atingirem a Praça da Apoteose fariam voltas circulares, como se fossem grandes *Heppenigs*²² circulando para uma plateia popular privilegiada. Havia inclusive júri dando notas para as melhores performances” (ARAÚJO, 2012, p. 54-55).

Os traços da espetacularização por trás da construção de um palco definitivo como o da Avenida Marquês de Sapucaí, além de marcar o reconhecimento cultural e demarcar um lugar definitivo às escolas de samba na cidade, reforçaria a imagem do samba enquanto marca de entretenimento cultural, mas também classificaria suas formas culturais como aptas a ser parte fundamental de uma sociedade que preza anualmente pela realização de seu espetáculo, convenientemente reconhecido em suas agremiações. Nesta sociedade, onde segundo Debord (1997, p. 14), o espetáculo aparece como instrumento de unificação social, a idealização e consolidação do Maior Espetáculo da Terra poderia então ser entendido como:

²¹ A área da Praça da Apoteose, enquanto parte funcional do desfile, fora abandonada dois anos depois, dando lugar à extensão da pista de desfiles e a instalação de cadeiras individuais para comercialização (CABRAL, 2011). O episódio é um interessante ponto de discussão para aquilo que Williams (1992) trata como a seletividade das tradições.

²² Heppengis ou happenings são formas de arte que combinam artes visuais e um teatro sem texto nem representação. Nos espetáculos os materiais e elementos cenográficos são orquestrados para aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (LIPOVETSKY E SERROY, 2015).

a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna.

A estrutura de sentimento predominante naquele contexto de construção de um sambódromo – ainda que com certa resistência na cidade²³ - é a mesma condição dominante do existir em uma sociedade estética, na fase de uma modernidade transestética e que Lipovetsky e Serroy (2015) classificam como capitalismo artista, sistema socioeconômico mediado por indivíduos que também podem ter a ambição de criar, de viver a arte – o que inclui o mercado de imagens também como arte – e reivindicando para si a experiência do artista, ainda que não façam dessa sua atividade profissional. A possibilidade dessas experiências sociais serem mediadas por imagens é o que diferenciaria esta forma de capitalismo daquelas que lhe precederam, como por exemplo, o industrial.

A construção de um palco definitivo para os desfiles cariocas, que reconheça a centralidade das escolas de samba na cidade e que as legitime enquanto “ópera do povo” do Rio de Janeiro, ao mesmo passo que nos chama a atenção para as experiências estéticas que buscadas com de forma mais acentuada na construção das escolas, nos chamando a atenção para uma consciência prática dos sujeitos culturais em torno da monumentalização de suas manifestações, algo perceptível na fala de Araújo (2012), que entende como desenvolvimento a passagem do “folclore” para o “espetáculo”.

A partir deste sentimento de monumentalidade a partir do qual fora edificado o sambódromo da Marquês de Sapucaí, as escolas da primeira divisão passariam a responder às formas grandiosas do novo local de desfiles com ainda mais gigantismo. Na visão de Cavacanti (1994), o que se deu foi a imposição dos desfiles sobre o a nova estrutura imensa de concreto. Já em Valença (1996) o sambódromo é que, por sua proporção, aumentaria ainda mais a escala de confecção dos desfiles – mudança pela qual até Joãozinho Trinta, conhecido pelo gigantismo, precisou se adaptar. Ao estudar os diferentes lugares sociais em que se realizaram os desfiles das escolas de samba desde seu aparecimento, Ferreira (2012, p. 139) entende que

²³ Cabral (2011) aponta para algumas das resistências à construção do sambódromo carioca enfrentadas por Leonel Brizola e Darcy Ribeiro. Além significativa parte da população carioca, pode ser citada também a oposição do Instituto dos Arquitetos do Brasil - que questionava a forma de planejamento e condução da obra - além de significativa parte da imprensa carioca - que se referia à obra como iniciativa populista e eleitoreira.

A principal questão a ser enfrentada era o afastamento e a altura das arquibancadas, que deixavam o público longe dos desfilantes, dificultando o entrosamento entre os sambistas e a plateia, característico dos desfiles até então. A resposta das escolas a esta nova espacialidade seria o crescimento espantoso das alegorias e a ampliação exuberante das fantasias. A distância entre sambistas e espectadores tornou necessária a instalação de caixas de som capazes de ampliar a voz do puxador do samba e o batuque da bateria. Para responder à necessidade de organização imposta pela grandiosidade do novo espaço, as escolas tiveram que ampliar sua estrutura empresarial e reforçar seus laços associativos.

Para além das soluções práticas que dizem respeito à visualidade enquanto experiência cultural, assim como a técnica musical e coreográfica de desfile, o ano de 1984 ainda traria outra solução prática destas escolas: a mudança no modo de se gerir o espetáculo, cuja linha divisória é a dissidência e a criação de uma entidade representativa aos interesses das escolas da primeira divisão, sob a forma de liga e com perfil visivelmente distinto do caráter associativo que regia as entidades representativas vistas até então no carnaval do Rio (CABRAL, 2011).

Até 1984, todas as escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro se organizavam por meio da AESCRJ, única entidade representativa dos interesses comuns das agremiações naquela data. Em 24 de julho daquele ano, porém, as dez maiores agremiações pertencentes à primeira divisão dos desfiles se desligaram da entidade, formando sozinhas a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA).

Segundo comunicado veiculado pelas próprias escolas dissidentes²⁴ naquela data, “tal atitude se justifica ante as dificuldades causadas pela estrutura vigente naquela associação e que lhe geravam [...] prejuízo da qualidade do espetáculo” (CABRAL, 2011, p. 247). O grupo que agora fundava a LIESA, tinha como principal objetivo profissionalizar o desfile das escolas de samba daquele grupo, buscando “atender às exigências normais do povo, sempre ansioso em ver um desfile de primeira grandeza, de modo que o espetáculo justificasse o custo do ingresso pago atualmente”. Na mesma nota, as dez escolas justificavam sua dissidência da representação dos Grupos de Acesso com a finalidade de “proporcionar ao povo um carnaval mais organizado e à altura dos seus anseios”, podendo desta maneira “prestar serviços” que pudessem fazer jus à confiança dos governantes e às subvenções recebidas.

²⁴ As escolas dissidentes e que fundaram por conta própria a LIESA foram a Acadêmicos do Salgueiro, Beija-flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha e Unidos de Vila Isabel. 33 anos depois, das dez escolas fundadoras em 1984, apenas uma não estará fora da Sapucaí no carnaval de 2018.

Tal cisão entre as escolas de samba acentuaria a hierarquização entre os diferentes grupos de escolas, principalmente naquilo que diz respeito ao direcionamento de políticas públicas ligadas ao segmento e à autonomia da nova liga em negociar subvenções junto aos entes públicos (ARAÚJO, 2008). Sob a forma de “verdadeira holding empresarial”, como caracterizara Ferreira (2012), a LIESA passaria a controlar financeiramente os desfiles da primeira divisão, que em 1990 passaria a se chamar Grupo Especial, reunindo as principais agremiações sob sua tutela. A busca pela exploração comercial dos resultados econômicos do espetáculo pela nova organização iniciara-se com a transferência parcial da responsabilidade por organizar os desfiles, da prefeitura para a Liga Independente das Escolas de Samba, em 1985, se concretizando totalmente dez anos depois, quando o prefeito Cesar Maia repassou à LIESA a responsabilidade plena na gestão dos desfiles.

A gestão das receitas do espetáculo, a administração dos contratos de transmissão de televisão e a produção fonográfica, a pressão sobre os órgãos públicos pelo aumento das subvenções e os direitos sobre a publicidade no sambódromo constituiriam “o poder de barganha” que as grandes escolas de samba teriam nas próximas décadas. Todavia, este poder de barganha não seria suficiente para suprir o gigantismo constante da festa assim como as demais tradições inventadas ao longo destas últimas décadas, levando suas escolas, principalmente depois da virada do milênio, a recorrerem a enredos patrocinados e parcerias comerciais, numa forma de manterem o crescimento do espetáculo e assegurarem sua posição dominante no saber-fazer o carnaval carioca (CABRAL, 2011).

Assim, tanto pela nova forma de gestão quanto pela nova disposição do sambódromo, cuja estrutura de frisas e camarotes incentivavam a participação de empresas em ações de marketing, tornou-se possível que as escolas se aproveitassem de sua projeção internacional obtida com o evento para desenvolver enredos e desfiles com temas patrocinados (FERREIRA, 2012).

Em nossos dias, a evolução das funções arrecadatórias criaram nas “Super-escolas de Samba S/A” departamentos de planejamento e de captação de recursos, angariando recursos não apenas de sua comunidade, do poder público, de seus patronos ou de seus desfiles, mas também de empresas multinacionais e investidores interessados no uso de sua imagem enquanto meios de publicidade – estratégias dominantes dentro do capitalismo artista (LIPOVETSKY E SERROY, 2015). A multiplicação dos enredos patrocinados ilustra os novos contornos do poder de troca dessas escolas de samba, que ao empreenderem a cultura a partir de seu conceito como recurso (YÚDICE, 2004).

Para dar conta de tamanha produção artística, a Cidade do Samba, inaugurada em 2005, possibilitou às escolas do Grupo Especial a melhoria na infraestrutura necessária à produção de seu espetáculo (MAGALHÃES, 2005). Em 2011, o sambódromo da Marquês de Sapucaí já era considerado um espaço insuficiente para abrigar os desfiles e o público sedento por viver a experiência do Maior Espectáculo da Terra, o que o fez ganhar um novo sistema de som e quatro novas arquibancadas, aumentando a capacidade de atrair “foliões institucionais”, segundo Ferreira (2012).

Por seus administradores, o potencial do produto carnaval, explorado e comercializado globalmente por meio da marca de Maior Espectáculo da Terra, é situado como ponto positivo do modelo de desenvolvimento da cidade em torno do turismo, ao longo das últimas décadas. Para Araújo (2012), essa façanha seria resultado: da privatização da festa e da delimitação do papel financiador do Estado; do tratamento comercial dos desfiles, bem como da apropriação dos seus direitos de exploração econômica pelas escolas; da melhoria de sua “qualidade” artística e de sua adaptação ao padrão estético condizente a um espetáculo televisionado; da subordinação das escolas a regulamentos mais criteriosos; e, principalmente, do descolamento de um grupo que tratou o carnaval com profissionalismo.

Quando percebido de forma mais nítida nos anos 60, com a necessidade de reinvenção da economia da cidade por meio do Estado da Guanabara, o projeto de espetacularização das escolas esbarraria nos conflitos entre o público e o privado o que, de forma estrutural, não se concebe fora dos sentimentos e crenças dominantes nas técnicas de gestão privada que caracterizaria o neoliberalismo das décadas que se seguiram (YÚDICE, 2004). Consequência dessas estruturas, a visibilidade construída pelos agentes sambistas do Grupo Especial, adquirida sobretudo com a difusão de suas apresentações públicas pela televisão, contribuíra para que os desfiles de suas escolas fossem alçados ao posto de “espetáculo de massas” internacionalmente conhecido (CABRAL, 2011; VALENÇA, 1996). É com base nesses meios de difusão do espetáculo que, sob uma análise mais detalhada na próxima sessão, refletiremos sobre as experiências na Sapucaí. Para tanto, recorreremos às transmissões televisivas capazes de fabricar, todos os anos, imagens como as presentes nas vinhetas dos desfiles de 2004:

Deus criou a mulher. Deus criou a luz, a capacidade de ser feliz e se emocionar. O artista do povo criou o carnaval e com ele a explosão de cores, imagens, sensações, sentimentos. Uma explosão de esperança que agora sai em busca de mais um sonho de ser campeão. Carnaval é GLOBELEZA!

2.4. A Sapucaí como sentimento dominante

Williams (1979;1992;2011a), em seus estudos culturais, entende que não necessariamente uma teoria da cultura materialista deva partir de uma base determinante e uma superestrutura determinada, refletindo a realidade em sua base e que usualmente costuma direcionar as análises culturais dentro do marxismo. Neste sentido, Williams (2011a, p. 47) entende que é na base que se encontram as relações reais e as soluções práticas de produção cultural, e que de forma alguma ela seria estática ou uniforme, estando mais próxima de um processo do que de um estado:

Temos de reavaliar a base, afastando-a da noção de uma abstração econômica e tecnológica fixa e aproximando-a das atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, atividades que contém contradições e variações fundamentais e, portanto, encontram-se sempre num estado de processo dinâmico.

Quando Williams (2011a) indica-nos que não devemos olhar para os componentes de um produto, mas sim para as condições e práticas de sua produção, na verdade ele está se interessando, na base, pelos processos de transformação da sociedade e que se entrelaçam diretamente com as nossas práticas sociais e hábitos mentais, ou seja, nossas estruturas de sentimento. Essas estruturas, que Glaser (2008) entende como a consciência prática dos sujeitos, representam os nossos hábitos internalizados, a incorporação e a naturalização das relações sociais dentro do que vivemos e sua tradução em nossas experiências, nossas formas de fazer e nossas maneiras de dar sentido àquilo que fazemos.

Por outra via, Yúdice (2004, p. 66) nos aponta que a conveniência nos usos da cultura é condicionada pelo contexto social, ou seja, os usos da cultura “respondem a distintas estruturas ou campos diferenciados de forças performativas”. Por trás da força performativa dos diferentes “agentes” culturais, de acordo com sua teoria, estariam os mesmos “pactos de interação, estruturas interpretativas e condicionamentos institucionais de comportamento” (YÚDICE, 2004, p. 69), algo que neste trabalho aproximamos das estruturas de sentimento de que fala Williams (1979).

Entendendo que o uso das escolas de samba enquanto recurso espetacular, dentro de um conceito moderno de desenvolvimento urbano, pode também ser caracterizado por estruturas próprias de sentimento, percorreremos nesta seção algumas das projeções em torno das experiências culturais das escolas desfilantes no Sambódromo da Marquês de Sapucaí.

Se numa sociedade espetacular, entendida dessa forma não apenas por Debord (1997) e Lipovetsky e Serroy (2015) mas também por autores como Crary (2013) e TÜRCKE (2015), essas experiências culturais, suas percepções e sensações são pautadas por uma cultura de consumo, muito próximo do que relata Featherstone (1995), é porque, dentro de uma nova relação entre percepção, sensibilidade e as experiências estéticas do sujeito moderno (CRARY, 2013), emergiu-se uma sociedade a que TÜRCKE (2015, p. 55) diz encontrar na sensação a sua centralidade, ou seja, onde “tudo o que não está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações”.

Em sua obra *Sociedade do Espetáculo*, Debord (1997) aponta para um mundo cuja tendência é “fazer ver” num mundo que já não precisa ser tocado diretamente. Podemos entendê-lo sobretudo como um modo de vida pautado pela afirmação da aparência e, ao mesmo tempo, a negação visível da vida capitalista que se tornou visível, suas desigualdades e suas baixas colaterais. Sendo que o espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, é ele ao mesmo tempo a perda da unidade do mundo e a linguagem comum dessa separação. O espetáculo, e as experiências culturais que permite, poderia ser lido em Debord (1997, p. 21) a partir da seguinte constatação:

A separação é o alfa e o ômega do espetáculo. [...] O sagrado justificou o ordenamento cósmico e ontológico que correspondia aos interesses dos senhores, explicou e embelezou o que a sociedade *não podia fazer*. [...] já o espetáculo moderno expressa o que a sociedade pode fazer, mas nessa expressão o *permitido* opõe-se de todo ao possível.

Enquanto Debord (1997) trata a sociedade moderna a partir de seu consumo de experiências e sensações da unicidade de mundo encontrada por meio de sua representação no espetáculo, Lipovetsky e Serroy (2015) exploram os diferentes sentidos do espetáculo e suas variações ao longo do tempo. Entre as festas pré-modernas, por exemplo, e as formas de entretenimento contemporâneo, os autores apontam para uma alternância das experiências culturais:

O castelo, a igreja e as cidades sempre foram espaços em que se realizavam grandes *mise-em-scènes*. Mas estas eram organizadas segundo altos referenciais de sentido, religioso e político, pois tinham a função de honrar aos deuses ou engrandecer a imagem dos monarcas e das famílias nobres. Bem diferente é o hiperespetáculo, o qual tem por único referencial o divertimento turístico, o sonho, o prazer imediato dos consumidores (LIPOVETSKY E SERROY, 2015, p. 269).

Dentro de um contexto que pode ser entendido por Lipovetsky e Serroy (2015) a partir da estetização do mundo e da passagem de uma cultura do não-vivido e do místico para uma cultura de consumo das experiências, podemos constatar que, no sentido transmitido em imagens pelo Maior Espetáculo da Terra, os desfiles da Sapucaí tem constituído importante polo de produção e distribuição de sensações e emoções (TÜRCKE, 2015). Tal cadeia de produção sensorial, fortalecida pelo aprimoramento estético, musical e coreográfico - elementos entendidos por Crary (2013) como chave ao processo de modernização da percepção e da produção de imagens vinculada à corporeidade – liberta a formação cultural escola de samba para que também produza e oferte experiências dentro de um mercado de entretenimento. Em Featherstone (1995), tais questões podem ser lidas partir do que ele classifica por cultura de consumo:

(...) a cultura de consumo usa imagens, signos e bens simbólicos evocativos de sonhos, desejos e fantasias que sugerem autenticidade romântica e realização emocional em dar prazer a si mesmo, de maneira narcísica, e não aos outros. (FEATHERSTONE, 1995, p. 48)

Se essa “autenticidade romântica” – por sinal marca da instituição escola de samba (LEOPOLDI, 1978) – foi tão bem aceita, tanto pela parte dos sambistas como pela parte de seu público (CUNHA, 2001; CABRAL, 2011; FERREIRA, 2012) - a “realização emocional” em torno das imagens do espetáculo passaria a ser difundida nas décadas seguintes por meio da transmissão dos desfiles e de sua cobertura midiática.

Para perceber algumas os sentimentos que se fazem dominantes no modo de se pensar o Mundo do Samba a partir dos desfiles da Sapucaí, esta seção se utiliza das imagens do espetáculo em suas transmissões televisivas com o intuito de perceber aquelas experiências de ser e estar presente no Maior Espetáculo da Terra. Para tal, nos utilizamos da análise das transmissões televisivas dos desfiles do Grupo Especial entre 1984 e 2016, período estrategicamente escolhido por permitir pensar os desfiles da primeira divisão já sob a forma de show de entretenimento.

As transmissões se tratam de gravações em vídeo dos desfiles e que foram mantidas pelos autores ao longo dos anos. Os momentos específicos que foram considerados – cujos desfiles encontram-se listados no apêndice II deste trabalho – foram escolhidos e transcritos²⁵ de forma intencional e aleatória por estarem alinhados aos conceitos expostos por autores que servem de suporte conceitual ao nosso enredo.

²⁵ A intenção é não expor os trechos em ordem cronológica dos desfiles, mas transcrevê-los de forma a melhor se adequar à nossa análise. A análise dos desfiles ocorreu entre agosto de 2015 e maio de 2016.

Dentro deste enfoque, partimos de um trecho que se alinha a um dos aspectos dominantes entre os sentimentos oferecidos pelo Maior Espetáculo da Terra: o de viver uma experiência única – a sensação de desfilhar na Sapucaí – e fazer parte das imagens espetaculares por meio dos diferentes locais de desfile e neles se mostrar devidamente trajado:

- *Gente, que sensação incrível, assim... experiência, nossa... maravilhosa!*
- *Chega mais para cá pra gente ver melhor sua fantasia! Uma fantasia leve né? Primeira vez que você desfila?*
- *Primeira vez! Em 2006 eu desfilei, mas foi no chão. Então não foi essa experiência né? Nossa!*
- *E a emoção? Carregada né?*
- *Totalmente, gente! Não dá para descrever. Só vivendo...*

O diálogo acima, transcrito de uma entrevista televisiva da jornalista Fátima Bernardes com a atriz Nanda Costa, ao fim do desfile da Beija-flor de 2015, é um relato bastante usual e que encontramos todos os anos na transmissão televisiva das escolas de samba. A realização emocional em dar prazer a si mesmo (FEATHERSTONE, 1995), a possibilidade de experimentar sensações por meio desse consumo (TÜRCKE, 2015) assim como a legitimação do estético como padrão de representação no espetáculo (LIPOVETSKY e SERROY, 2015) são pontos centrais e perceptíveis no diálogo.

O fato das sensações vivenciadas na Marquês de Sapucaí serem incríveis e, paradoxalmente, indescritíveis, apenas reforça as perspectivas de reconhecimento social que o Sambódromo da Marquês de Sapucaí oferece. Tal oferta, comercializada naquilo que Bourdieu (2015) chama por mercado de bens simbólicos, pode ser encontrado a partir dos próprios elementos de distinção em suas formas culturais: a melhor fantasia, o melhor lugar para desfilhar e, finalmente, as sensações indescritíveis, que não podem ser contadas, apenas experimentadas, e que não se encontrariam em nenhum outro lugar.

A consagração por ser desfilante no espetáculo e a possibilidade de consumir sua experiência, ao mesmo tempo que difundiu a possibilidade desse consumo a um público irrestrito, também estabeleceu diversos graus de experiencição. Os chamados destaques são arquétipos de uma dessas formas hierarquizadas de experimentação do espetáculo sambista. Tais componentes gozam de maior visibilidade no desfile em função de seu descolamento das alas – geralmente estão posicionados nos pontos mais altos das alegorias – assim como por suas fantasias exclusivas – no sentido de únicas no conjunto de fantasias da escola – e luxuosas – se comparadas às demais.

O surgimento da figura do destaque no espetáculo das escolas de samba é datado pelos autores da década de 50, naquele momento de centralização das escolas de samba no carnaval da cidade (CABRAL, 2011; VALENÇA, 1996; FERREIRA, 2004). O posto de destaque num desfile de escola de samba representa, portanto, o prestígio oferecido pelo espetáculo através da personificação do brilho, do requinte e do predomínio do estético na esfera individual. Dentro de uma sociedade transestética, o posto de destaque pode corresponder à experiência da celebrificação (LIPOVETSKY E SERROY, 2015), capaz de proporcionar protagonismo a um indivíduo em contraste ao conjunto de alas.

Quando este protagonismo não acontece por essas vias - como na promessa não cumprida de um posto de destaque no desfile da União da Ilha em 1985 – percebemos então a experiência enquanto moeda de troca a ser experimentada e consumida, tal qual uma mercadoria simbólica, se entendida pelas palavras de Bourdieu (2015).

- *Ele me prometeu o carro, eu tenho direito, eu tenho 60 anos, eu gastei 14 milhões e meio de cruzeiros na minha roupa. (...) eu sou profissional, sou internacional e tem escola me querendo demais.*
- *Por que ele mandou que você viesse no chão?*
- *Porque agora ele disse que não tinha carro pra mim. Poxa, eu gastei um dinheiro...*

De forma análoga ao caso dos destaques, o processo de espetacularização das escolas de samba iria favorecer a criação de outros inúmeros postos de protagonismo individual e passíveis de comercialização pelas escolas de samba, como os de rainha de bateria e, mais recentemente, os postos de musas. Neste sentido, as vivências da cultura são ajustadas às liberdades individuais de escolha de como representar-se e reivindicar vantagens simbólicas para si, como lido em Todorov (1999).

Quando Leopoldi (1978), na década de 70, começa a descrever estes postos, distingue no tecido social das escolas de samba dois grupos sociais relevantes: para o autor, existiriam os sambistas, constituídos pelos agentes em cujo universo sociocultural estas agremiações sempre se configuraram significativas e; por outro lado, os sambeiros, cujas relações com seus desfiles seriam recentes ou até mesmo episódicas, indivíduos apenas interessados em desfilar, fato que não implicaria necessariamente numa convivência maior – talvez no sentido de enraizada (TODOROV, 1999) – com o samba:

- *Na imperatriz, uma escola conhecida sempre pela sua beleza, uma das belezas da Imperatriz é a Luiza Brunet. Luiza, é verdade que você andou fazendo umas aulas de samba para se apresentar melhor?*
- *Eu fiz na verdade umas oito aulas para amolecer o quadril, mas não sou passista.*

Na entrevista acima, concedida pela modelo Luiza Brunet, rainha de bateria, durante o desfile da Imperatriz em 1998, é perceptível o movimento de expansão social das fronteiras do Mundo do Samba. Se em Leopoldi (1978) a fala acima seria classificada como vinda de uma “sambeira”, pensamos que seja preciso rediscutir se estas conceituações ainda seriam válidas diante do mercado de entretenimento em que a formação cultural está inserida. Na verdade, o trânsito dos agentes culturais envolvidos com as escolas de samba, desde seus primeiros desfiles, impede que se faça uma distinção clara entre o grau de pertencimento de cada componente com relação à escola, ainda mais por sua origem social. Pelo contrário, o trânsito destes agentes pelas diversas esferas culturais da cidade – e depois do mundo - tendeu a aproximar a identidade sambista daqueles interessados em também se utilizar da cultura do samba enquanto recurso:

- A Grande Rio de Joãosinho 30, uma escola sempre cheia de surpresas e de celebridades. E a grande novidade deste ano é a atriz Debora Secco. Você vem como a rainha da ala dos artistas, é isso?

- Pra mim é uma honra estar representando meus colegas de trabalho, ainda mais numa escola que eu gosto tanto, já vesti a camisa mesmo.

- É verdade que ano que vem você é a rainha da bateria?

- Eu recebi o convite e fiquei lisonjeadíssima sim... E saber que vou ter esse primeiro ano pra aquecer, pra sentir a emoção e não fazer feio no lugar mais importante da escola né?

Consciente do posto que ocuparia, assim como do custo e da visibilidade dessa experiência, na entrevista dada durante os desfiles de 2003 a atriz afirma se identificar com a escola. O vestir a camisa, dessa maneira, ao mesmo passo que insere Debora Secco no “lugar mais importante da escola”, também permite que a escola seja notícia nos sites de celebridade e nas capas de revistas e jornais, antes, durante e depois do seu carnaval.

Exemplo dessa visibilidade, para o ano de 2017, a mesma escola de samba, ainda desfilante do Grupo Especial, escolheu como enredo a biografia da cantora Ivete Sangalo. Criticados desde o anúncio (DIAS, 2016), o enredo e a cantora acabaram sendo aclamados pelo público, o que resultou em uma experiência positiva para ambos os lados:

Cantora baiana conclamou o público a vibrar na Marquês de Sapucaí; arquibancadas reagiram e embalaram festa da escola. [...] A Grande Rio tirou a sorte grande e acertou na aposta: Ivete Sangalo, sua homenageada neste carnaval, foi a sensação do primeiro dia de desfiles do Grupo Especial do Rio. [...] A escola acreditava que bastaria a presença da cantora para que a Sapucaí fosse conquistada, e a resposta foi imediata. Com carisma sem par, Ivete se dedicou à Grande Rio, sempre mencionando o tributo e cantando em shows pelo País o samba da agremiação, foi ovacionada no setor 1, o primeiro e mais popular da Sapucaí, e seguiu “levantando poeira” (GRELLET, 2017).

O mesmo interesse midiático pela “ópera do povo” por trás da transmissão de seus desfiles, segundo Souza (2004), teria se iniciado a partir do carnaval de 1960, com a expansão tecnológica das primeiras emissoras de TV brasileiras. Grande parte do público até então distante do espetáculo das escolas de samba teve seu interesse despertado pelas a partir deste marco²⁶. Oferecendo o espetáculo como produto legítimo da “cultura popular nacional”, a autora aponta que com

o advento da televisão a cores e do vídeo-tape, em meados da década de 70, o desfile se tornou mais atraente para ser visto pela tela de televisão, embora faltasse a emoção de quem estava presente na festa. Já na década de 80, foi à vez de o meio artístico ser incorporado aos desfiles, motivo de um grande aumento na audiência, aliado ao fato de que nesta época o alcance da TV já era de mais de 75% do território nacional e muitas casas, mesmo as mais afastadas das grandes cidades do Brasil, já possuíam seu próprio televisor. Depois da construção do sambódromo, na rua e a partir daí avenida Marquês de Sapucaí, em 1984 esse “frisson” em torno dos Desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro ficou ainda maior (SOUZA, 2004, p. 19).

Se na década de 70 – segundo a perspectiva jornalística de Souza (2004) – faltava transmitir a “emoção” por trás do desfile, na década de 80 as experiências sensoriais receberiam ainda mais o interesse das transmissões, o que decorre principalmente da estrutura oferecida pelo sambódromo para a cobertura televisiva (CAVALCANTI, 1994) além criação da marca de Maior Espectáculo da Terra e sua divulgação global. Viver a experiência sambista no espetáculo das escolas de samba, perspectiva negociada dentro dessas formações culturais, parece então ter ganho ainda mais projeção. Na transmissão de 1984, por exemplo, a cobertura da TV Manchete já lançava aos desfilantes perguntas do tipo “já desfilou antes? ”, “como é estar no novo sambódromo? ” ou “investiu muito na sua fantasia?”.

Transmitir a emoção de um sambista em desfile, além de aflorar a sensação do telespectador lhe propondo um convite à experimentação, ainda permite revelar a participação das emissoras de televisão na construção do superespetáculo, de modo que o drama, a cena narrativa e a descrição do entretenimento também passam a fazer parte dos desfiles e engradecendo, dessa forma, o panorama de experiências transmitidas mundo afora.

²⁶ Como relatado no início do trabalho, os próprios autores se aproximaram das escolas de samba através da transmissão dos desfiles pela televisão.

Naturalmente, num primeiro momento a transmissão fixa suas lentes sobre aquilo que pode ser considerado como alteridade dentro do Mundo do Samba, seus personagens, seus dilemas e suas dificuldades para colocar as escolas na avenida. Entrevistas como a do emocionado Paulinho, mestre de bateria da Beija-Flor em 2004, retrata parte desta perspectiva de superação enfocada pelos repórteres na concentração das escolas:

- Estou muito emocionado, mas com garra e determinação, com muita humildade, mas com um objetivo só: ser campeão do carnaval. Nós precisamos ser campeão do carnaval, porque a gente trabalha com afinco, o ano todo, com essa comunidade maravilhosa. A família Beija-flor agradece a vocês, por tudo. Obrigado meu deus!

Assim como em todos os anos, as mesmas respostas buscadas no mestre de bateria da Beija-flor também são esperadas das demais figuras que compõem o desfile das escolas. Quando direcionadas aos turistas, o potencial de publicidade da TV é então acionado, revelando-se perspectivas distintas e diretamente ligadas à uma lógica capitalista de consumo da cultura (FEATHERSTONE 1995). Naquele mesmo ano de 2004, ao fim do desfile do Salgueiro, o repórter da Rede Globo de televisão se dirige a um grupo de turistas alemães:

- Olha, carnaval na Marquês de Sapucaí tem de tudo, tudo mesmo. Até índio tupi guarani que veio da Alemanha. Esse aqui é o Frank. Que tal o carnaval? Primeira vez?
- “Carnavale” maravilhoso. É a primeira vez aqui no Rio e é maravilhoso.
- Você fala português, onde você aprendeu português, hein?
- Eu moro no Rio, mas estes meus amigos vieram da Alemanha pro carnaval.
- E vocês. So what do you think about the Rio carnival?
- Very exciting, beautiful people, very dance, we likes.
- Thank you. É, ele gostou, gente. “Muita gente bonita, muita dança”. Esses são os índios do Salgueiro que vieram da Alemanha.

A fala não traduzida pelo entrevistador – aquela em que um turista se percebe como “muito excitado” – deixa transparecer uma perspectiva do espetáculo que em TÜRCKE (2015) é trabalhado como filosofia da sensação, ou seja, apenas o que causa sensações passa a ser percebido dentro de uma sociedade constantemente excitada por espetáculos, tal qual os que possibilitam o “ser percebido” a todos aqueles que passam pela Marquês de Sapucaí. De certa forma, apenas o fato de integrar – no sentido de ser protagonista ou figurante – o Maior espetáculo da Terra já oferece àqueles que viram e foram vistos – também por meio das transmissões - o reconhecimento enquanto consumidores daquela “experiência”.

De todas as formas, as transmissões televisivas não ocorrem num cenário de neutralidade ou, na melhor das hipóteses, dentro de um contexto meramente jornalístico e informativo. Tal qual apontado em Williams (2011a), os meios de comunicação também atuam como meios de produção cultural, estando diretamente entrelaçados com as estruturas de sentimento de sua geração. Para tais meios, uma audiência ou um público seriam espécies de mercados massificados, cujo consumo necessitaria de uma produção adequada. As sensações no Mundo do Samba, quando transmitida pelas lentes da televisão, não são exibidas sem que se acrescentem novos pontos de vista ao olhar do telespectador:

- *Olha, o carro que estava dando problemas... ihhh... hummm... Tiveram que desmontar o carro... Agora estão arrancando os adereços da maneira possível... Arrancando as pernas do cavalo de isopor. Os destaques já desceram do carro. Estão tentando uma solução de emergência. E pronto. Foi-se o adereço. Uma passagem dramática.*
- *Olha a tristeza da destaque!!!!*
- *A mais profunda tristeza e a mais sublime alegria, lado a lado. É o drama na passarela do samba. O drama da história que a Mangueira encena esta noite para todo o Brasil.*
- *Mas a Mangueira, seguramente né, trazendo um enredo sobre a saga negra, como o povo negro, vai conseguir superar esse problema.*
- *Agora a gente vê o carro sem os adereços dos cavalos dourados. O palácio imperial com os soldados desconsolados sentados nos degraus, mas mesmo assim, entre lágrimas, a destaque canta o samba e continua sambando.*
- *Apesar da tristeza marcada na face...*
- *É a transmissão da Globo²⁷. Você vê o espetáculo. Vê a vida real!*

A cena dramática narrada por Pedro Bial e Glória Maria, respectivamente, trata dos ajustes que tiveram de ser feitos no sexto carro da Mangueira, em seu desfile no ano 2000, para que a alegoria pudesse entrar na avenida. A poética envolvendo o fato, portanto, cabe exclusivamente à interpretação feita pelos apresentadores, até certo ponto capazes de criar uma nova experiência para além do que as câmeras transmitiam. A performance, neste caso, ultrapassa os fatos, atingindo a própria narração dos mesmos para que o telespectador também experimente a sensação. Ao final da interpretação, nos fica claro que parte do espetáculo visto é diretamente construído pela transmissão, o que, de certa forma, tem assegura às emissoras de televisão importante papel no que diz respeito às formas de realização dos próprios desfiles²⁸.

²⁷ Desde o ano 2000, apenas a Rede Globo realiza a transmissão dos desfiles do Grupo Especial carioca.

²⁸ A título de ilustração, um exemplo da importância da cobertura televisiva para a construção do espetáculo pode ser encontrado na demanda por ajuste nos horários de início e fim dos desfiles, bem como o tempo de apresentação de cada escola, de forma a não comprometer a programação das emissoras (KLEIN, 2001).

A transmissão, ao mesmo tempo que contribui para a inserção das escolas de samba da primeira divisão no chamado mercado do entretenimento, corrobora com o seu reconhecimento enquanto indústria cultural. Bastante comum, a leitura dos números envolvidos na produção dos desfiles é uma constante nas transmissões televisivas:

- *O número preciso de “figurantes” da Estácio é de 3500. (Estácio, 1985).*
- *As fantasias mais caras da escola custaram 46 mil cruzeiros cada uma. A escola parcelava em até 6 vezes (Caprichosos 1991).*
- *Agora vamos poder comparar um desfile de 1 milhão de dólares com outros desfiles que passaram esta noite, como o da Mangueira por exemplo (Estácio de Sá, 1991).*
- *Os 3 geradores responsáveis pela iluminação do abre-alas seriam capazes de iluminar uma cidade de 500 mil habitantes (Beija-flor 1992).*
- *Enquanto algumas escolas contrataram até 100 funcionários neste ano, a Unidos da Ponte contou com apenas 12 (Unidos da Ponte, 1996).*
- *Apesar da crise, a Portela traz o seu carnaval mais caro dos últimos anos. A escola investiu um milhão de reais (Portela, 1999).*

Experiência dominante no se entender os desfiles da Sapucaí – e que é marca do desenvolvimento dos meios de produção e consumo cultural num contexto espetacular de cidade - as formas visuais de suas apresentações públicas, marcadas pela riqueza das formas e suntuosidade, transparecem a todo instante na fala daqueles que não apenas narram, mas também produzem suas imagens televisivas e a difundem para todo o globo. Neste ponto, para além dos apresentadores da transmissão, os comentaristas atuam tanto críticos – substituindo os cronistas dos jornais do século XX - como também tradutores das tradições inventadas no Mundo do Samba a um público cada vez mais anônimo, apresentando-lhe o espetáculo e os aspectos dominantes que dele devem ser esperados:

O adjetivo para ela (a escola): opulenta. A opulência barroca está toda aí né? Flores, volutas, plissados, placas... interminável a quantidade de material nas baianas. Absurdamente deslumbrante... vejam a qualidade das golas, dos capacetes. Olha, a Beija-flor é assim, vai tirar um monte de 10, extremamente competente. Vamos ver quem consegue bater e ganhar dela.

Elementos que predominaram num desfile marcado pela suntuosidade (Beija-flor, 2016), a transcrição dos comentários de Milton Cunha, permite entender algumas idealizações em suas apresentações desde que se consolidara o processo de espetacularização de suas formas visuais. Importante trecho - o argumento final exposto por Milton – mostra que a opulência das formas de uma escola a habilita automaticamente ao título, de modo que, sua ausência, é até mesmo capaz de lhe comprometer na disputa.

No carnaval seguinte, 2017, a mesma escola protagonizaria um contexto totalmente oposto, realizando um desfile cuja falha maior apontada pelo mesmo comentarista, em momento após o desfile²⁹, seria a falta desta opulência:

O figurino dos índios era muito questionável. Porque os índios no carnaval eles são índios pensados esteticamente. Então a ala ela tem uma unidade de cor, textura e volume que dá a ela uma padronização bela. Se você coloca três mil índios, mas eles não têm um ponto de ligação estético, cada um é de um jeito, e era um jeito... ahn... faltou dinheiro? Faltou investimento? Faltou apuro? Faltou. Então quando amanheceu, que eu vi os índios, na luz do sol e que é terrível né? O dia amanhecendo é terrível. Tudo fica mais exposto. Então eu pensei... meu deus, como o júri vai achar? E o júri não gostou. Eles foram penalizados onde deveriam, que foi em fantasias. Foi justo.

A Beija-flor, taxada em 2016 como classicamente opulenta, resolveu em 2017 inovar em alguns elementos tradicionais do cortejo, suprimindo a distribuição da escola em alas uniformes e sequenciais, que habitualmente são trabalhadas com figurinos suntuosos e monocromaticamente pensados. A proposta da escola para este ano seria suprimir estes elementos, substituindo-os em prol de uma performance operística, proposição que, não aprovada pelos jurados, apenas nos mostra que certas tradições inventadas e incorporadas às experiências culturais no Maior Espetáculo da Terra configuram como formas dominantes no pensar uma escola de samba em quadros de espetacularização cultural.

Para além dos atributos quanti e qualitativos dos desfiles, outros aspectos dominantes nas experiências sambistas em seu espetáculo pode ser perceptível em seu enquadramento como entretenimento. Durante os desfiles de 1998, por exemplo, o comentarista Mauro Monteiro, da Rede Globo de Televisão, compara os desfiles das escolas de samba cariocas à espetáculos da Broadway, como “O fantasma da Ópera”. “Iluminação para jogo de futebol”, comentava Monteiro.

Ser é ser percebido, nos apontaria TÜRCKE (2015) em sua filosofia da sensação. Em se tratando de “ser percebido” numa escola de samba, a possibilidade de consagração oferecida pelo espetáculo em imagens, sobretudo aquelas veiculadas pelas transmissões televisivas, contribuiu em muito para o desenvolvimento desses grupos e seu reconhecimento cultural.

²⁹ Relato extraído de entrevista do comentarista Milton Cunha à rádio FM O Dia, realizada em 01 de março de 2016, na quarta-feira de cinzas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tsDOM6N8fpw&t=1002s>> Acesso em: 05 de mar. 2017.

Não há dúvidas de que a projeção televisiva fora capaz de consolidar as escolas de samba no mercado do entretenimento. Isso, num contexto de desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro, como nos lembra Farias (2006, p. 368), onde a cidade oferece-se ao restante do mundo como paraíso sensual de sol, mar, montanha e carnaval:

“(...) os destinos do Desfile Espetáculo de Carnaval mais uma vez estão atrelados aos resultados da aposta modernizadora da cidade, com vista à sua integração no seio do encadeamento da globalidade”.

Enquanto meios de produção, os meios de comunicação também estão produzindo cultura (WILLIAMS, 2011a), lapidando e amplificando imagens e até mesmo fabricando cenas dramáticas para a venda de experiências e sensações (TÜRCKE, 2015) nas encruzilhadas do desenvolvimento engendrado pelo capitalismo artista (LIPOVETSKY E SERROY, 2015). Produzindo cultura, as transmissões – e as aproximações nelas realizadas - também correspondem às soluções práticas destes agentes que, com base em estruturas de sentimento legitimadas e asseguradas no presente, o que tornariam estes elementos dominantes no modo de se entender uma escola de samba.

Com base nas experiências proporcionadas na Sapucaí, há que se falar sobre aspectos e soluções práticas dominantes de uma escola de samba, expostas aqui com base em suas transmissões televisivas, perspectivas estas que consistem na manutenção da imagem do samba enquanto traço da cultura popular brasileira, negociando suas formas de visibilidade e de aproximação com determinados elementos estratégicos no sentido de aumentar seu potencial de consumo. Experiências culturais que também determinam certa infraestrutura necessária, tanto para se posicionar como formação cultural espetacular quanto pela capacidade de diálogo com as sensações e experimentações proporcionáveis a partir da cultura, em sua utilização enquanto recurso para o turismo.

De forma mais objetiva, quando o tempo ruge no espaço-tempo da urbe carioca, as soluções práticas de determinados agentes culturais tenderam a refletir as estruturas de sentimento dominantes de sua ordem social e alinharam-se ao projeto de desenvolvimento turístico do Rio de Janeiro. Tais soluções constituíram palco maior – o Sambódromo da Marquês de Sapucaí – cuja visibilidade social é constantemente negociada com a mídia que, enquanto meio de comunicação, também se faz meio de produção cultural do Maior Espetáculo da Terra. Na produção dessas imagens, as experiências culturais não se fazem sem que se preze por certa tradição estética, rítmica e coreográfica, elementos que fazem da Sapucaí um sentimento dominante na concepção hegemônica de Mundo do Samba, da qual os Grupos de Acesso parecem ser pouco, ou quase nunca, lembrados.

3º SETOR - QUANDO A SAPUCAÍ É LONGE

*O suburbano quando chega atrasado,
O patrão, mal-humorado, diz que mora logo ali.
Mas é porque não anda nesse trem lotado
Com o peito amargurado, baldeando por aí.*

Em Cima da Hora, 1984.

Véspera do carnaval de 1969. O sambista Ismael Silva, reconhecido compositor e, para alguns, um dos fundadores da primeira escola de samba, a Deixa Falar, solicitou uma audiência com o Secretário de Turismo da cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de conseguir um ingresso para assistir ao espetáculo das escolas de samba da primeira divisão, àquela altura já supervalorizados pelo status de principal atração carnavalesca da cidade. Ismael Silva não foi recebido pelo secretário, tão pouco assistiu aos desfiles naquele ano. Não dispunha de valor suficiente para ter acesso aos ingressos³⁰.

As críticas à espetacularização das escolas (CANDEIA E ARAÚJO, 1978; LOPES e SIMAS, 2015; VALENÇA, 1996), onde o ocorrido com Ismael Silva normalmente costuma ser lembrado, resultaram na emergência de movimentos e dissidências no tecido social das escolas, sobretudo a partir da década de 70³¹. Em comum, essas críticas envolviam o caráter comercial dos desfiles do primeiro grupo e suas problemáticas de acesso. Em especial, para Candeia e Araújo (1978), a espetacularização do Mundo do Samba tinha um contexto político na qual as origens negras da manifestação cultural estariam sendo colocadas em segundo plano, ao passo que o desenvolvimento dos desfiles colocava outros agentes em posição privilegiada no campo cultural:

Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são hoje em dia colocados em segundo plano em detrimento de artistas de telenovelas, dos chamados “carnavalescos”, ou seja, artistas plásticos, cenógrafos, coreógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituímos os valores autênticos das Escolas de Samba nós estamos matando a arte popular brasileira que vai sendo desta maneira aviltada e desmoralizada (CANDEIA E ARAÚJO, 1978).

³⁰ O caso, narrado por Cabral (2011) coloca em pauta a comercialização das arquibancadas a partir dos anos 60. Segundo o autor, em 1963 um ingresso de arquibancada chegava a custar 5 mil cruzeiros velhos, o equivalente a 40% do salário mínimo vigente na época.

³¹ Um exemplo dessas rupturas é a fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (GRANES) Quilombo, liderada por sambistas renomados, em sua maioria portelenses, como Nei Lopes, Wilson Moreira, Paulinho da Viola e, principalmente, Candeia (CANDEIA e ARAÚJO, 1978).

Sob determinados ponto de vista, os argumentos de Candeia (1978) poderiam ser classificados como “insustentáveis” por Cavalcanti (1994, p. 15-16), já que tal concepção de cultura costuma opor uma origem autêntica e genuinamente popular à sua descaracterização, ou seja, uma “visão romântica da cultura popular”. Segundo Cavalcanti (1994), esta forma de encarar os fatos não considera dimensões igualmente importantes para os desfiles, como a amplificação de sua capacidade geração de renda.

A utilização das escolas de samba enquanto recurso, principalmente no que diz respeito àquelas da primeira divisão – que foram abarcadas por um projeto turístico de cidade - permitira não apenas a visibilidade sociocultural de seus agentes, mas também a demarcação de um ciclo produtivo fixo e de geração de renda (PRESTES FILHO, 2009). Entretanto, não tem sido possível replicar o modelo às demais escolas da cidade (ARAÚJO, 2009; BARBIERI, 2010a; PIMENTEL, 2012), fato que instiga este enredo e que nos propõe repensar a fala de Candeia e Araújo (1978) por outro prisma. Buscaremos entendê-los, daqui em diante, não em função da abordagem autenticidade x modernização do samba, tal qual feita em Cavalcanti (1994), mas sim em função das formas assimétricas de acesso, bem como do paradoxo entre inserção e exclusão no desenvolver dos meios de produção de determinada cultura, tal qual posto em Williams (1992, p. 91):

(...) a medida que uma cultura se torna mais rica e mais complexa, implicando muito mais técnicas artísticas desenvolvidas em alto grau de especialização, a distância social de muitas práticas torna-se muito maior, e há uma série de distinções, virtualmente inevitáveis, ainda que sempre complexas, entre participantes e espectadores nas diversas artes. Essas importantes distinções afetam o caráter das culturas modernas a ponto de as relações sociais entre artistas e “seus” espectadores, ou “públicos” puderem parecer o único tipo a ser considerado.

A questão da regulação dos acessos à determinada cultura – na visão do materialismo cultural – ocorre pela alternância dos meios de produção necessários à expansão dos sistemas de amplificação, extensão e reprodução que, por sua vez, tornam possíveis novos meios de apresentação de uma cultura (WILLIAMS, 1992). Neste caso, pensamos os desfiles das escolas de samba a partir das estruturas de sentimento da ordem social contida no espaço-tempo em que existem, seus processos de desenvolvimento e as experiências culturais de seus sambistas, agentes que fizeram dos desfiles da Marquês de Sapucaí uma experiência alinhada aos elementos dominantes de seu tempo. Tal discussão, situada no 2º Setor de nosso enredo, nos propiciou entender as relações entre desenvolvimento e cultura que fizeram da Sapucaí um sentimento dominante no ser e se perceber sambista quando o tempo ruge na metrópole carioca:

Essas mudanças, de modo bem geral, são, em primeiro lugar, o considerável desenvolvimento da divisão do trabalho, no interior dos processos culturais e, em segundo lugar, formas de divisão por classes, relacionadas tanto com as divisões especializadas do processo quanto com a propriedade e a gerência dos meios de produção desenvolvidos (WILLIAMS, 1992, p. 112).

As problemáticas de acesso constituem as formas elementares do espetáculo que Debord (1997, p. 37) descreve que, tal qual a sociedade, os processos de espetacularização constituem sua unidade sobre o esfacelamento: “mas a contradição, quando emerge no espetáculo é, por sua vez, desmentida por uma inversão de seu sentido; de modo que a divisão é mostrada unitária, ao passo que a unidade é mostrada dividida”. Quando fala das contradições do espetáculo, o autor chama a atenção em sua função de encobrir, unificar e celebrar uma série de fenômenos aparentes, mas que são negados a todo momento no plano material por meio de sua representação em imagens, a negação desta vida de desigualdades que se tornou visível, como as representações homogêneas de Mundo do Samba que aqui nos propomos a rediscutir.

Hoje, admirado por seu potencial de propor superespetáculos, ano a ano, o Sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí proporciona experiências únicas e sensações “indescritíveis” por meio dos desfiles das escolas do Grupo Especial. Todavia, em se tratando da abrangência deste meio cultural, convém frisar que os relatos até então apresentados podem não representam a totalidade dos grupos sambistas, principalmente aqueles desfilantes nos grupos de acesso da Intendente Magalhães, ao mesmo passo que não se mostra capaz para capturar a especificidade dos diversos níveis hierárquicos do atual “mundo do samba” (BARBIERI, 2011), termo bastante amplo e que se refere ao palco de interações entre as diversas comunidades e organizações que se autodenominam enquanto escolas de samba na cidade (LOPES e SIMAS, 2015).

A visão parcial de Mundo do Samba que limita à sua representação no espetáculo produzido pelas escolas da primeira divisão parece desprezar a existência de outras formações culturais para além da Sapucaí. Atualmente desfilando nos dias mais importantes da folia na cidade - o domingo e a segunda-feira de carnaval – essas escolas recebem a atenção de milhões de espectadores ao longo do globo (ARAÚJO, 2012; PRESTES FILHO, 2009), o que não apenas fortalece seu reconhecimento cultural, mas também parece concentrar as políticas culturais em torno das escolas que alçaram tal visibilidade e poder de barganha. O universo constituído pelas escolas de samba no Rio de Janeiro, no entanto, não se limita ao Sambódromo do centro da cidade.

Quando a Sapucaí é longe, a fronteira que se constitui no Mundo do Samba carioca pode ser entendida como uma linha muito bem demarcada que separa as escolas do grupo especial daquelas que transitam pelos Grupos de Acesso, especialmente aquelas desfilantes na Intendente Magalhães. Entretanto, as experiências culturais destas últimas dificilmente vêm à tona, assim como as soluções práticas de seus agentes frente ao desenvolvimento do campo cultural do qual fazem parte. O caminho percorrido pela maioria dos pesquisadores do carnaval carioca, embora reconheçam e até reflitam sobre o desenvolvimento da cidade e o encaixe das escolas de samba neste processo, dificilmente adentram nas questões do acesso, suas experiências culturais e perspectivas de consagração. O resgate de alguns destes estudos, portanto, nos permite tomar rumos diferentes daqueles até então tomados com relação ao estudo destas formações culturais.

Desde os primeiros e superficiais enfoques sobre os “desfiles da poeira” – na narrativa de Jório e Araújo (1969) – vêm sendo as agremiações do acesso rotuladas pela falta de estrutura econômica e financeira (idem) e administrativa, muitas das vezes acusadas pela própria falta de gestão e capacidade em apresentar um “espetáculo” apresentável. Quando fazem seu relato sobre estas escolas na década de 60 - no momento em que haviam apenas a 1ª, 2ª e 3ª divisão – lamentam os autores pela falta de perspectiva das escolas da terceira divisão, “relativamente fracas, por isso dificilmente terão elas maiores pretensões” (JÓRIO E ARAÚJO, 1969, p. 32).

Naqueles estudos, havia certa tendência em ver as escolas da Intendente tomando como referência o padrão de desfiles da primeira divisão. Para outros estudiosos, as disparidades entre os grupos se dariam em função do grau de “profissionalização” de cada escola, sua capacidade de se enquadrar nos moldes esperados de espetáculo, além de sua capacidade em sustentar laços comunitários em seus bairros. Ao acompanhar a luta de cinco destas escolas dos grupos de acesso pela sobrevivência dentro do concorrido carnaval carioca, Pimentel (2012, p. 29) conheceu algumas de suas dificuldades, desde a consolidação de um grupo, até sua apresentação anual, marcada na maioria das vezes pelo imprevisto, insuficiência de recursos e isolamento dos programas turísticos da cidade:

Elas estão a 19 quilômetros, subúrbio adentro, do brilho da Marquês de Sapucaí, mas um Brasil inteiro os separa do Carnaval milionário, conhecido em escala planetária. Desfilam coladinhos no povo, concentram e dispersam no imprevisto, tudo em apenas metade do tempo das escolas gigantes. Não passa em TV alguma. Toda a apresentação custa menos (bem menos) do que a roupa de um único destaque dos primos ricos da Passarela.

Embora ao levantar as causas destas desigualdades o autor culpabilize em parte as próprias agremiações pela falta de estrutura, Pimentel (2012) contribui ao descrever os dramas vividos por estas agremiações; além do que, nos abre a possibilidade de discutir problemáticas como a diminuição do número de escolas, ou enxugamento, nos grupos superiores, além da dissidência e formação de novas entidades representativas das escolas de samba que – de forma análoga ao modelo de gestão privada proposto pela LIESA nos anos 80 - também têm replicado estas “ligas” nos grupos de acesso.

Já na visão antropológica de Barbieri (2010, p. 136), outro estudioso que se dedica ao tema, em sua observação numa das escolas desfilantes da Estrada Intendente Magalhães, percebe numa agremiação desfilante da Intendente, a Acadêmicos do Dendê, os dilemas comuns à vida em metrópole, bem como suas dificuldades e desafios:

Muito mais do que um pequeno organismo, uma pequena instituição, elas são palco de conflitos que envolvem interesses dos mais diversos atores citadinos. Seus dilemas refletem as dimensões mais complexas da metrópole. A participação e sua representatividade têm caráter revelador em relação às redes de cooperação artísticas influentes no universo das escolas de samba. Olhar não só o Acadêmicos do Dendê como todas as pequenas escolas de samba mostra como esse campo de estudos é fértil para a abordagem da antropologia urbana.

Para além das dificuldades infraestruturais, o autor também considera seus conflitos internos e externos, assim como as estratégias de seus sujeitos na consecução dos seus desfiles, mais especificamente, sobre a conjuntura hierarquizante das escolas, o autor nos aponta importantes trajetórias que foram considerados em nosso trabalho, mais especificamente as peculiaridades envolvendo alguns dos grupos e seus sambistas.

A vida, e a morte, das escolas do acesso são temas de estudo em Araújo (2009), lhe permitindo apontar um cenário de desigualdade e exclusão no campo cultural que representa o carnaval, já que, dentre outras problemáticas, as escolas que com a vitória conseguem ascender dos grupos mais baixos, ganhando o direito de desfilar nos grupos superiores, dificilmente se encaixam no nível técnico e artístico proposto pelas tradições inventadas no Mundo do Samba. Normalmente estas escolas acabam sendo rebaixadas imediatamente ao grupo de origem no ano seguinte, o que leva à reprodução do domínio e de certa hegemonia por parte de grupos já consolidados³²:

³² Os resultados oficiais dos desfiles mostram que as escolas que tem ascendido ao Grupo Especial, são imediatamente rebaixadas para o grupo de acesso de origem. Nos últimos dez carnavais, apenas uma escola oriunda do acesso conseguiu permanecer no Grupo Especial, em condições normais de regulamento (União da Ilha, 2010). Fonte: LIESA. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/colocacoes>> Acesso em: 18/07/2017

Configura-se um campo esquemático que coloca as escolas do Grupo Especial como pertencentes à “elite” do carnaval e as escolas menores como “pleiteantes” a tomarem parte nela. Por parte dos sambistas, há muita reclamação sobre os concursos, que acabariam reafirmando posições já estabelecidas, já que as regras aparentemente “democráticas” seriam manipuladas em favor daqueles que mantêm posições privilegiadas, atualizando, no Rio contemporâneo, relações de apadrinhamento típicas dos círculos cortesãos e da política mais tradicional (ARAÚJO, 2009, p. 53).

Aproximando-nos destes autores em alguns momentos – como no devido destaque atribuído às escolas que transitam pela Intendente, suas concepções e suas experiências – ao mesmo tempo que nos distanciando em algumas discussões – em função do marco teórico e das aspirações epistemológicas de nosso trabalho – o enredo que aqui proposto busca dar continuidade sobre os estudos da Intendente por uma outra perspectiva.

Se no setor anterior nossas aspirações repousaram sobre a Sapucaí e sua posição central no que tange à delimitação do próprio conceito de Mundo do Samba, neste setor o foco recai sobre a Intendente e os sambistas que nela desfilam. Das observações assistemáticas e entrevistas dialogais que nos permitiram ter contato com mais de 10 escolas diferentes entre janeiro de 2016 a março de 2017³³, as próximas seções reúnem os pontos principais em torno das experiências culturais dos sambistas com os quais tivemos contato. As transcrições desses diálogos/entrevistas, bem como sua distribuição no texto, não estão dispostas de forma cronológica, mas distribuídas de acordo com a temática e de maneira a melhor possibilitar a discussão aqui tratada.

De início discutimos, a partir de outras possibilidades de pensar a cultura – e em uma outra abordagem que não a de “cultura popular” – em função da existência e permanência histórica dos grupos de acesso no carnaval carioca, ainda que espacialmente isolada dos eixos turísticos da cidade. Como ponto de continuidade, analisamos também a lógica por trás do reconhecimento social deste carnaval e algumas das estratégias em torno dos efeitos da internet como instrumento de visibilidade social para essas formações culturais. Os aspectos dominantes por trás dos modelos de gestão cultural constituem tema da terceira seção deste setor, encerrando-se com um dos principais pontos em torno desse debate: a emergência de uma Intendente que, diante das circunstâncias, não pensa em ser e ser percebida na Sapucaí.

³³ As ocasiões em que se deram as observações e entrevistas, bem como os detalhes metodológicos de cada inserção, estão dispostos no Apêndice 3 deste trabalho.

3.1. Por outra cartografia de Mundo do Samba

A difusa literatura aqui revisitada, de Cabral (2011) a Cavalcanti (1994), por mais profunda e descritiva que seja, apontam para uma dificuldade em ter suas contribuições aplicadas aos cada vez mais distintos grupos sociais que se abrigam sob a denominação comum de escola de samba. Entretanto, autores como Pimentel (2012), Barbieri (2010b) e Araújo (2009) propõem discussões que nos levam a entender o campo do carnaval para além de seu caráter espetacular, nos propondo lidar com novos lugares e espaços nem sempre frequentados pelos apreciadores do espetáculo, expandindo assim as fronteiras usualmente invocadas no Mundo do Samba carioca.

De forma pouco estudado pelos estudos que propõe uma abordagem mais ampla sobre o Mundo do Samba carioca, a delimitação espacial dos “palcos de consagração” das escolas nos parece um ponto interessante para o início de uma análise envolvendo a distância entre a Sapucaí e a Intendente. Isso porque, como nos sugere Ferreira (2005), a história das modificações pelas quais passaram as escolas de samba cariocas está associada, também, aos diferentes locais pelos quais elas desfilaram. Se, no caso da primeira divisão, o percurso histórico dos desfiles partiria da Praça XI ao Sambódromo da Marquês de Sapucaí, passando por avenidas consideradas centrais para a vida cultural da cidade, como a Rio Branco e a Presidente Vargas, os Grupos de Acesso conheceriam uma outra cartografia que não necessariamente àquela mesma das chamadas “grandes”.

Com a divisão das escolas de samba em grupos hierarquicamente distribuídos, no carnaval de 1952, os diferentes grupos não necessariamente ocupariam o mesmo espaço. De forma geral, o Mundo do Samba em desfile teria sua cartografia demarcada entre a Praça XI e a Avenida Rio Branco. O que torna uma história cartográfica em torno dos Grupos de Acesso uma tarefa pouco precisa, além da falta de registros oficiais acerca dos locais de desfile, é a própria memória sambista, normalmente atrelada aos desfiles da primeira divisão e de sua centralidade na vida cultural do Mundo do Samba. O fato é que, ainda que com a consequente multiplicação dos Grupos de Acesso, até 1997, todas as escolas de samba da cidade desfilavam, no Centro do Rio de Janeiro. Mesmo com a inauguração do sambódromo, em 1984, momento em que os grupos 1A (atual Grupo Especial) e 1B (atual Grupo de Acesso A) passaram a desfilar no novo palco, os demais grupos ocupariam a Avenida Rio Branco, juntamente com os grandes blocos da cidade³⁴.

³⁴ Dados extraídos do site Galeria do Samba. Disponível em: <www.galeriadosamba.com.br/carnavais>. Acesso em 10 de mar. 2017.

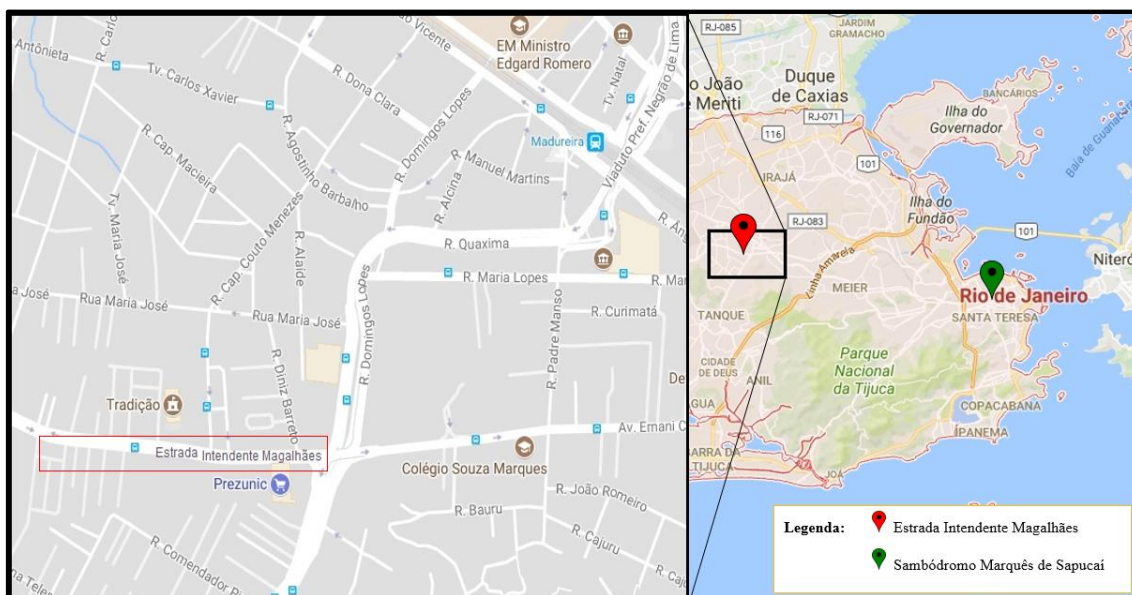
O espaço de realização dos desfiles das escolas dos grupos de acesso apenas seria alterado drasticamente em 1998, quando da ocasião de transferência dos então grupos D e E, além dos desfiles de avaliação, da Rio Branco para o bairro de Bonsucesso, subúrbio da cidade. Tal mudança, averiguada por Barbieri (2010), teria se dado em função da difícil convivência destas escolas de samba com os blocos, com quem dividiam a Rio Branco. Interessante pontuar que seria nas últimas décadas do século XX que a cidade do Rio de Janeiro assistiria à revitalização de seu carnaval de rua e a multiplicação dos blocos carnavalescos. Barros (2013), enxerga essa retomada dos blocos a partir do direcionamento das formas carnavalescas dominantes nas escolas de samba à uma outra proposta de experiência cultural:

Apesar de ser um equipamento urbano destinado a valorizar a cultura popular, o fechamento dos eventos carnavalescos no Sambódromo, acabou acirrando ainda mais a atmosfera de elitização e consumo que já vinha transformando o que era tradição num comércio em que praticamente tudo, a música, as roupas, as imagens, eram vendidos. O desfile das escolas de samba tornou-se um evento midiático, passou a movimentar cada vez mais verbas, gerar empregos e operar uma cadeia produtiva com uma série de atravessadores. Não surpreende que, nesse contexto, quem viu ressurgir, nas décadas de 1980/1990, o Carnaval de rua espontâneo e informal, encontrando seu espaço nas ruas dos bairros, tenha tido uma sensação de contraposição, materializada em manifestações que pareciam ter resistido ao tempo e às transformações.

Deixando os desfiles dos Grupos de Acesso – aqueles que não ocupavam o Sambódromo da Marquês de Sapucaí - a região central da cidade, voltavam-se então para os subúrbios da cidade, mais precisamente na rua Cardoso de Moraes, em Bonsucesso. Por sua vez, os desfiles na Cardoso de Moraes seriam, a partir de 2002, transferidos gradualmente para a Estrada Intendente Magalhães, no subúrbio de Madureira, o que se deu em função da não adaptação das escolas à estrutura e aos conflitos entre facções rivais ali existentes (BARBIERI, 2010a).

Por ora desfilando na Intendente Magalhães, estão os atuais Grupos B, C, D e E, respectivamente a terceira, quarta, quinta e sexta divisão das escolas de samba. No total, 56 escolas de samba desfilam e competem no bairro do Campinho (Imagem 1). Na avenida, onde anualmente a prefeitura do Rio de Janeiro organiza uma estrutura móvel de arquibancadas para um público visivelmente distinto daquele observado na Sapucaí. Além do fato de os desfiles da Intendente serem realizados próximos aos bairros de origem de muitas dessas escolas, outro fator que contribui para a proximidade desse público é a gratuidade de seus desfiles.

Imagem 1 - Localização da Estrada Intendente Magalhães



Fonte: Google Maps (2017)

Desde nossas primeiras caminhadas por este outro lado da fronteira existente no Mundo do Samba, pudemos perceber que a transferência dos desfiles para a Estrada Intendente Magalhães atribuiu àquela avenida um outro papel no cotidiano daquele bairro. A avenida, conhecida como importante via de ligação entre a zona norte e a zona oeste, nos dias de carnaval passou a ter outra função na vida cultural do subúrbio carioca:

Ah. Virou outra avenida né? Eu lembro daqui quando só tinha bloco. Nem arquibancada a prefeitura montava. No primeiro ano que colocaram as escolas, eu lembro que lotou tanto, que as pessoas alugavam as cadeiras de casa pra quem quisesse subir e ver desfile. Agora tem mais arquibancada... mais banheiro... mas ainda tem que melhorar muito, né? Pra ser igual a Sapucaí, ainda tem que melhorar muito (Ocasão 2³⁵).

A transferência dos desfiles do acesso para a Intendente, conforme o relato acima - de uma moradora da região que também se reconhece como desfilante de uma escola do Grupo D, em 2016 - revela certo status adquirido pela via ao receber os desfiles a partir do carnaval de 2002. No entanto, por mais que haja este reconhecimento, tal benesse é sempre acompanhada por sua comparação com o sambódromo da Marquês de Sapucaí.

³⁵ Optou-se neste trabalho por suprimir a identidade dos sujeitos sambistas ouvidos durante às observações. Tal opção se justifica pela escolha em não comprometer os sujeitos a partir de suas declarações. Para cada fala entrevista realizada, haverá menção à ocasião de sua realização. Ao final do trabalho, no apêndice I, reúnem-se as observações realizadas em campo, bem como as entrevistas realizadas. No entanto, por algumas declarações mais comprometedoras, nos reservamos o direito de suprimir a relação entre fala e observação, justamente para que não haja uma possível ligação com o autor, a ocasião de sua entrevista ou, ainda, sua agremiação.

Isso porque, enquanto elemento que integra o imaginário que envolve o Mundo do Samba, dificilmente se pensa uma escola de samba fora do sambódromo. O próprio nome “sambódromo” toma como significado um conjunto de conceitos que remetem à “lugar do samba”. Neste sentido, quando perguntado a outros sambistas o motivo dessa avenida não ser considerada um sambódromo, mas tão somente uma avenida onde acontecem desfiles, tivemos a seguinte ponderação:

Porque já tem um (sambódromo). Se eles começarem a chamar tudo de sambódromo vira bagunça. E tá certo, porque se falar que isso aqui é sambódromo, vai ter que construir mais coisa, gastar mais. Aí a cidade vai ficar com dois sambódromos, já pensou? (risos) Pra mim sambódromo, sambódromo mesmo, é só um e já tem. As escolas daqui que não tem como se apresentar lá, mas ter um já tem (Ocasão 26).

Acaba que o sambódromo é lá. Aqui é um lugar pra quem está querendo chegar lá. Por um lado, é bom, aqui dá pra fazer carnaval mais simples. Mas quem quer subir, de verdade, faz carnaval bonito e que passe lá também. (Ocasão 27).

Quando Bourdieu (2015) ressalta que a tomada de posição de determinado agente social é resultado da posição que este ocupa no campo simbólico das relações sociais, tornam-se claras as relações de poder existentes nos meios de acesso ao sambódromo da Marquês de Sapucaí, por exemplo. Dessa forma, a consolidação do processo de espetacularização das escolas de samba, ao inventar e reinventar suas tradições, propõe algo que Bourdieu (2015) trata como o fechamento de um campo simbólico capaz de organizar sua própria produção com base em normas de perfeição que ele mesmo produziu e que lhe asseguram o monopólio de sua sucessão. Como lembrara Yúdice (2004), primeiro a vanguarda estetiza a vida e, em seguida, institucionaliza essa estetização, ao passo que, dentro de um campo cultural, se bloqueia e torna impenetráveis compreensões anteriores desses conceitos e outras formas de prática cultural. Se tal reformulação das formas culturais das escolas de samba tendeu a acentuar a hierarquização dos lugares no Mundo do Samba (BARBIERI, 2010a), podemos refletir que esta hierarquização, atualmente, também se dá entre a relação centro contra subúrbio e, principalmente, Sapucaí contra Intendente.

Diante da hierarquização dos grupos, e dos lugares, a palavra “Sapucaí” parece estar carregada de significados, inventados e construídos no próprio Rio de Janeiro, e cujo sentido parece ser inseparável de certa infraestrutura e monumentalidade, material e simbólica, ora centralizada no sambódromo e que configura parte daquela estrutura de sentimento dominante em torno do desenvolvimento turístico da cidade.

A partir de então, a pergunta a ser feita em campo teria então de ser alterada. Questionávamos agora o motivo de todos os grupos não desfilarem na Marquês de Sapucaí, questionamento complexo, ao mesmo passo que tão óbvio na maioria das respostas que obtivemos:

Desde que me entendo por gente, sempre foi assim. Teve um tempo que o B (terceira divisão) era lá. Mas aí, resolveram dividir os desfiles do A em duas noites e o sambódromo não tinha mais dia pro B (Ocasão 26).

Elas desfilam aqui porque lá (na Sapucaí) já fica ocupado todos os dias. É muita escola pra um lugar só rapaz... (Ocasão 26)

Porque lá é outra proposta, né? As coisas lá têm que ter um nível melhor pra deslumbrar, porque a arquibancada é muito alta. Essas escolas daqui sumiriam lá (risos) (Ocasão 27).

Na época ficou acertado que o principal e o segundo grupo iam pro sambódromo, porque esses grupos já desfilavam separados das outras escolas. Sempre me lembro deles separados. Não sei porque o Brizola não juntou todo mundo. Acho que é porque também duas noites tinha que ser para o especial. Mas também não ia combinar. A Sapucaí é muito grande pras escolas pequenas. Não é qualquer fantasia que consegue ser vista das arquibancadas não (Ocasão 10).

Embora já estivéssemos de posse da informação de que, desde o surgimento dos grupos de acesso, suas escolas sempre ocuparam palco diferente daquela que seriam as “principais”, nos interessava principalmente as perspectivas dos entrevistados e suas experiências com relação ao fato. De suas respostas, percebemos então que a própria concepção do espaço do sambódromo – projetado a partir daquelas estruturas de sentimento em que permeavam o senso de espetacularização e monumentalidade – já não era compatível com a existência dos Grupos de Acesso em toda sua diversidade de formações, sendo pensada tal estrutura com referência aos desfiles da primeira divisão. Em tal perspectiva, Coelho (2009), ao discorrer sobre a concepção arquitetônica do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, aponta importantes elementos no que diz respeito ao seu projeto modernista, sua despreocupação com a fragmentação social existente e à própria desarticulação com o território em que se situa.

Ainda sobre as formas de ocupação do espaço nas distintas fronteiras do Mundo do Samba, não demoraria para que nos chegassem determinados elementos acerca da construção geopolítica e do discurso meritocrático presente em quem pode, ou não ocupar os lugares:

É que tem o lance do merecimento também. As escolas que estão desfilando lá (na Sapucaí) fazem espetáculos grandiosos, que não caberiam em outro lugar na cidade, assim como as que estão na Intendente teriam dificuldade de desfilarem na Sapucaí. É normal. Não acho que seja uma questão de excluir um grupo ou outro. É questão de conseguir fazer um desfile de sambódromo pra desfilarem no sambódromo (Ocasão 19).

Vinda de um dos membros de uma escola desfilante no grupo C, a fala coloca em pauta certa estrutura de sentimentos onde, também no campo da cultura, haveria um caminho a ser percorrido por todas as formações que queiram ser consagradas e, mais importante que isso, passar enquanto escola de samba no sambódromo, reconhecimento máximo à uma agremiação deste tipo. Aqui, nossa leitura parte do pressuposto de que as soluções práticas destes agentes não se fazem isolados da concepção dominante de desenvolvimento, na qual o subdesenvolvimento seria uma etapa necessária a ser percorrida rumo à uma plenitude de capacidades a serem alcançadas (FURTADO, 2001).

Na expansão do Mundo do Samba – ou em seu desenvolvimento - os modos e maneiras dominantes de ocupação do espaço se deram por meio de espaços devidamente delimitados, lugares concedidos àqueles que consigam se consagrar como tal. Assim, com base na divisão do espaço que segrega o que merece ou não ser caracterizado como espetacular, nasceria o espaço ambíguo chamado aqui por fronteira do samba, uma linha tênue que definiria espacialmente quem é quem de cada lado do Mundo do Samba.

É muito diferente né? A escola que desfila lá é de outro jeito. Tem que seguir muito mais critério, ser mais vistosa, mais moderna. Aqui eu costumo dizer que é mais tradicional. Por isso gosto daqui (Ocasão 2).

Embora tal fronteira seja capaz de distinguir, por meio da ocupação do espaço, quem é quem de cada lado da fronteira, a manutenção destes processos de “acotovelamento” (ARRIGUI, 1997) se dariam por meio de conceitos unificadores, que encobrem ou até mesmo negam esta busca por hegemonia, tais como “escola-madrinha”, “co-irmãs” e, principalmente, o próprio conceito de “Mundo do Samba”, termo responsável por assimilar uma identidade maior e mais ampla entre os sambistas.

Entretanto, a relação que parece se guardar entre os lados parece insistir no fato de que, para além da competição, estar na Intendente e estar na Sapucaí representariam fases e estágios distintos no desenvolvimento de cada escola de samba. Como revelado por um dos sambistas ouvidos na Caprichosos de Pilares em uma reunião da comunidade para o carnaval de 2017,

Estar na Caprichosos³⁶ quando a gente está na Sapucaí é fácil. Quero ver quem vai estar com a gente lá na Intendente. Aí eu quero ver (Ocasião 8).

A oposição entre momento bom (Sapucaí) e momento ruim (Intendente) na cartografia do Mundo do Samba, acaba por atrelar as perspectivas dos agentes culturais sambistas certa imagem inferiorizada acerca da Intendente e aquela própria estrutura de sentimentos em que habita o subdesenvolvimento enquanto etapa a ser superada.

A demarcação geográfica dos locais de desfile, além de fixar as fronteiras do que é ou não espetacular, também parece ser suficiente para alimentar as perspectivas em torno daquelas experiências sobre ser e ser percebido enquanto sambista. O espaço legitimado pelo espetáculo acaba por concentrar as perspectivas de inserção cultural de muitos sambistas, ou seja, para muitos destes agentes, os meios de consagração no Mundo do Samba não podem ocorrer senão pelo sambódromo da Marquês de Sapucaí.

Desfilarmos na Intendente não é moleza não. Quando a gente chama a galera pra completar a ala, a primeira coisa que as pessoas perguntam é: que dia é pra estar na Sapucaí. Quando a gente fala que é na Intendente, aí a coisa complica (risos). A galera fala que vai pensar, vai pensar e pensa tanto que até some (riso) (Ocasião 5).

Nesse carnaval precisamos arranjar componente na concentração, ali na hora. Muita gente que prometeu vir acabou que desistiu e foi pra Sapucaí, no desfile do acesso. Aí não teve jeito (Ocasião 29).

Se Santos (1996, p. 47) entende que, dentro das formas capitalistas de desenvolvimento, o conceito pelo qual “um determinado lugar conforma o aprofundamento da divisão territorial do trabalho e da especialização dos lugares, atendendo as exigências de produção e circulação do modo-de-produção capitalista atual”, entendemos então que, pelo prisma geográfico, os usos políticos feitos do espaço da Marquês de Sapucaí tenderam a demarcar fronteiras limitadoras ao que pode ser entendido como escola de samba consagrada, ao passo que, aquelas que neste espaço não desfilam devem aprimorar-se para usar tal local e, conseqüentemente, alçar-se a essa forma de desenvolvimento que também se mede pelas formas de localização na cartografia de Mundo do Samba.

³⁶ Quando chegamos na Caprichosos, a escola havia acabado de ser rebaixada para o grupo B. Em 2016 a escola obtivera a última colocação do Grupo A, deixando de desfilarmos no sambódromo da Marquês de Sapucaí no carnaval de 2017, quanto competiu no Grupo B, já na Intendente de Magalhães. Posteriormente, em 2017 a escola foi rebaixada para o grupo C.

Em geografia política, tal situação em que se percebe a Intendente poderia ser definida através do conceito de enclave. O termo é normalmente evocado para se referir a espaços com distinções políticas, sociais e/ou culturais, mas que se encontram em isolamento ao restante do território. Aqui utilizamos do conceito para nos referir a um território cultural – os Grupos de Acesso da Intendente - cujas fronteiras geográficas, mesmo se reafirmando como parte de um mundo espetacularizado – o Mundo do Samba da Marquês de Sapucaí - ficaria inteiramente fora deste espaço e, ao contrário, dentro dos limites de um outro território, outro contexto e outras realidades socioculturais.

Dentro deste enclave, as experiências culturais que se fazem dominantes no Mundo do Samba por meio do carnaval que ocorre na Sapucaí, é que parecem constituir as perspectivas de inserção cultural das escolas da Intendente:

Temos a certeza que estamos na Intendente de passagem. O lugar da Caprichosos é na Sapucaí. Temos uma história de 50 anos de carnaval. Caminhamos muito. Nossa história nos permite dizer que nosso lugar é lá, entendeu? (Ocasão 8)

Para mim, se tiver uma escola de samba que diga que não chegar na Sapucaí é mentira. Toda escola de samba nasce, cresce e muitas morrem na busca desse sonho. É um sonho mesmo. (Ocasão 14)

A fala dos agentes, até então, nos permitiu revelar uma demarcação política e hierarquizadora dos próprios espaços em que se realizam os desfiles³⁷ - demarcação esta que procede a própria construção do sambódromo e que apenas se reforça com ele. O que verificamos é que nem a invenção da Marquês de Sapucaí como hoje a conhecemos - uma obra única atrelada a um projeto de desenvolvimento turístico para o samba na cidade – fora capaz de romper com as fronteiras existentes no próprio Mundo do Samba. Pelo contrário, a intencionalidade por trás da construção deste espaço parece ter partido do princípio de que já haviam distinções dentro do próprio campo cultural e que, sendo estas “necessárias” para a seletividade de escolas aptas ao projeto espetacular de Rio de Janeiro e seu projeto turístico, de modo que tal espaço não constituiria outra coisa senão uma solução já dominante nas formas de ocupação do espaço:

Muita gente chega, promete mudar a Intendente, lutar por espaço lá na Sapucaí. Mas hoje eu penso que é até pior pra gente aquilo lá. Se for pra chegar lá sem estrutura nenhuma e passar vergonha, é melhor nem ir. (Ocasão 15)

³⁷ Sobre o tema, sugerimos a leitura de nossa pesquisa junto às torcidas organizadas do samba carioca e suas estratégias na ocupação de espaço nas arquibancadas do sambódromo (PIMENTA E SILVA, 2016).

Não podem haver mais falsas promessas. Desfile na Sapucaí é o sonho de qualquer agremiação, mas que isso seja feito com estrutura, sem sufocar o poder público, não obrigando as escolas a passarem por um constrangimento desnecessário. A Riotur e os órgãos se desdobram para que o espetáculo não seja prejudicado. Hoje essa logística é impossível. Prometer desfiles na Sapucaí para escolas que estão surgindo agora e em fase de estruturação é atrair adeptos pelo artifício da ilusão.³⁸

Ao longo dessa distância, entre Intendente e Sapucaí, perdem-se não apenas experiências culturais que deixam de ser valorizadas e reconhecidas socialmente, mas toda uma cartografia de Mundo do Samba capaz de dar conta da diversidade cultural existente entre as escolas de samba do Rio de Janeiro, mas que tem sido vista como “secundária”, “sem pretensão”, ou ainda, como “subdesenvolvida” ou “em desenvolvimento”. É preciso, segundo Barros (2008), que se garanta a proteção e à promoção da diversidade cultural, não como uma espécie de mosaico harmônico, mas como um conjunto de agentes opostos, divergentes e contraditórios.

Há que se pensar na assertividade de políticas de diversidade para além de um paradoxo moderno – ou pós-moderno - de desenvolvimento, dentro de um contexto de mercantilização da cultura (FEATHERSTONE, 1995) e em quadros de uma sociedade espetacular (DEBORD, 1997; LIPOVETSKY e SERROY, 2015) como aquela em que se situam as escolas de samba carioca.

Quando a Sapucaí é longe, não apenas geográfica, mas também simbolicamente, a Intendente estaria fadada a ser uma prática residual no universo cultural do samba carioca. Sua missão seria, dessa forma, coexistir com o palco principal, tal qual um enclave cultural, não apenas demarcando uma fronteira limitadora do que é espetacular, mas também servindo para ressaltar o mérito dos grupos que no sambódromo desfilam. Neste ponto, a visibilidade sociocultural a ser alcançada pela Marques de Sapucaí representaria mais que um trunfo para as escolas da Intendente, mas toda uma perspectiva de desenvolvimento e de acesso a uma existência socialmente reconhecida.

³⁸ Depoimento dado por Marcos Falcon ao site de notícias Carnavalesco quando da ocasião da fundação da Associação Cultural O Samba É Nosso (ACSN). A entidade representativa, presidida pelo ex-presidente da Portela, Marcos Falcon, tinha como objetivo gerir o carnaval dos grupos C, D e E, com transparência em todos os setores que envolvem o espetáculo, possibilitando o crescimento e o desenvolvimento das agremiações do Grupo de Acesso (CARNAVALESCO, 2017)

3.2. Sem a tela da TV mas no meio desse povo

Com uma outra cartografia de Mundo do Samba em mãos, e cientes das fronteiras e enclaves que constituem a relação entre Intendente e Sapucaí, é que podemos entender que, para além das fronteiras geográficas, haveriam distâncias simbólicas capazes de formular as experiências em torno do ser e se perceber sambista em cada um dos lados dessa fronteira. A partir deste ponto, em que as questões cartográficas estariam atreladas às formas de ver e ser visto dentro do campo, nos parece interessante, neste setor do enredo, aprofundar o debate acerca daqueles primeiros estigmas em torno da visibilidade social e do reconhecimento cultural proposto pela Intendente.

Quando busca compreender, em seus estudos sociológicos, as relações por trás da miséria do mundo, Bourdieu (1997) traz à tona como o espaço físico urbano é capaz de traduzir em suas demarcações cartográficas as hierarquias e distâncias sociais dentro de cada sociedade – como, por exemplo, na própria demarcação existente entre os lugares do Mundo do Samba, como o centro e o subúrbio; a Sapucaí e a Intendente:

O bairro chique, como o clube baseado na exclusão ativa de pessoas indesejáveis, consagra simbolicamente cada um de seus habitantes, permite-lhes participar do capital acumulado pelo conjunto dos residentes: ao contrário, o bairro estigmatizado degrada simbolicamente os que o habitam, e estando privados de todos os trunfos necessários para participar dos jogos sociais, eles não têm um comum senão a excomunhão (BOURDIEU, 1997, p. 166)

Neste ponto, cabe considerar que o estigma em torno dos desfiles da Intendente se confundiriam ao próprio estigma que envolve o subúrbio carioca, local em que se situa a avenida e onde se encontram as sedes de grande número das escolas que ali desfilam. A desvalorização da figura do subúrbio e da imagem construída em torno do suburbano – como presente no samba da Em Cima da Hora que abre este setor do trabalho - é parte dos sentimentos que compõem a estrutura do tecido social da cidade do Rio de Janeiro. Souza (2010, p. 226, 232), percorre estes sentimentos através da representação da figura do suburbano em diversos meios de comunicação:

As representações sobre o subúrbio carioca no jornalismo, na literatura, na dramaturgia mostram essa parte da cidade como um lugar de pobres sem a *finesse* dos bem-nascidos. As mulheres suburbanas são invariavelmente manicuras, cabeleireiras, babás, cozinheiras, operárias; seus companheiros, machões grossos, malandros e ciumentos. [...] os exemplos se estenderiam infinitamente, pois a cada novela em que haja um núcleo suburbano essas representações se repetem.

Como nos alerta o autor, entretanto, não há necessidades de placas ou avisos espalhados pela cidade para advertir os cariocas acerca dos “limites” de certos espaços, já que essas fronteiras não seriam apenas físicas ou geográficas, mas sociais, o que implica em uma série de critérios de distinção para determinar a pertença ou a exclusão a esses grupos (SOUZA, 2004).

Se, para além das questões geográficas, ao refletir sobre tal estigma Bourdieu (2001) acredita que não exista pior privação que a dos perdedores na luta simbólica por reconhecimento, ou seja, por uma existência socialmente reconhecida, a exclusão cultural teria, dentro de uma economia de trocas simbólicas, os seus mecanismos alinhados à própria exclusão nas formas de consumo. Para o autor, a injustiça primordial não é mais exclusivamente socioeconômica ou material, mas também simbólica.

Bauman (2008b, 2013) em seu entendimento sobre “os danos colaterais do consumo”, entende que na sociedade de produtores e consumidores culturais, a preocupação individual de estar e permanecer à frente, no grupo de referência e de aprovação requer a existência de perdedores simbólicos na luta por recursos escassos, as subclasses. “São consumidores falhos, símbolos ambulantes dos desastres que aguardam os consumidores decadentes e do destino final de qualquer um que deixe de cumprir seus deveres de consumo” (BAUMAN, 2008b, p. 158).

Lopes (2006), quando adentra na discussão sobre a exclusão, leva o conceito para além de seus debates economicistas, alcançando suas perspectivas socioculturais. Para o autor, a exclusão social se caracteriza por um conjunto de processos que se estabelecem no campo alargado das relações sociais contemporâneas: a precarização do trabalho, a desqualificação social, a desfiliação social, a desagregação identitária, a desumanização do outro e a anulação da alteridade. Neste novo cenário do capitalismo industrial, a hierarquia entre os indivíduos se daria em função de sua inserção social e, se antes a condição de inserção no mercado condicionava a configuração dos lugares próprios dos agentes, agora, o próprio mercado tornou-se o seu lugar:

As consequências do modelo de desenvolvimento capitalista em nossa sociedade produziram categorias de pensamento configuradas diacronicamente pelos fenômenos de marginalização (de influências notadamente modernizadoras e econômicas), de espoliação (de influências marcadamente territoriais) e de segregação (de influências geradas em uma tríplice dimensão: de classes, de raça-etnia e de relações de gênero) (LOPES, 2006, p. 127).

Reagindo ao estigma e à exclusão sociocultural, buscando adotar o modo de vida imposto pelos padrões dominantes de produção e consumo cultural, tentando suprir a falta de valor econômico a que foram lançadas e, por fim, almejando os privilégios do pertencer de que fala Todorov (1999), entendemos então que as formas contemporâneas de espetacularização, ao mesmo tempo que resultam em estratégias performativas para a sobrevivência nos campos de batalha culturais, também não se mostram capazes de superar as formas anômalas da desigualdade em que se baseiam a vida moderna.

Por esse aspecto, o paradigma da visibilidade social, e de uma existência socialmente reconhecida – já que, como aponta TÜRKE (2015), ser é ser percebido - se mostra elemento central ao longo de nossas caminhadas pelo Mundo do Samba. Sem estar na Sapucaí, e sem estar na tela da TV, grande parte daquelas experiências dominantes que são difundidas pelas transmissões televisivas parecem ter outro sentido na Intendente:

Eu acho que o mais difícil não é nem desfilar na Intendente. É saber que por mais que a gente faça um desfile muito bom, não vai aparecer como se a gente desfilasse na Sapucaí (ocasião suprimida).³⁹

Declaração vinda do presidente de uma agremiação, sua fala nos chama atenção para aspectos que apresentam outras experiências no cotidiano dessas escolas. O que Bourdieu (2001) chama por uma existência socialmente reconhecida, aqui se confunde com as próprias intenções e aspirações de acesso à Sapucaí. O relato do dirigente confirma que, dentro de uma estrutura de sentimentos em que o tempo e a distância física não são mais uma questão intransponível (HALL, 1997), o que problematiza seu reconhecimento cultural também segue ligado à visibilidade e a publicidade que desfrutam.

Se, nas escolas do Grupo Especial, as questões midiáticas constituem parte de seu poder de barganha, a posição que ocupam no Mundo do Samba lhes permite resolver as questões de visibilidade social mediante o interesse da televisão pelo Maior Espetáculo da Terra e à aproximação com setores estratégicos da mídia. Dentro de uma estrutura de sentimentos em que Lipovetsky e Serroy (2015) enxergam na televisão e na publicidade mais que meios de comunicação, mas de própria sobrevivência num mercado pautado pela venda de si mesmo, através de imagens, as soluções práticas adotadas pelas escolas da Sapucaí se alinham a todo um projeto de mundo no que chamam os autores por capitalismo artista. Já nos desfiles da Intendente os contextos seriam bem diferentes:

³⁹ Aqui, assim como em outros momentos do trabalho optou-se por não relacionar a fala do agente à ocasião de sua coleta. Tal supressão se deu com o objetivo de preservar a identidade do agente cultural, já que este ocupa posição de liderança em uma agremiação.

Que eu saiba os desfiles da Intendente nunca foram transmitidos não. Nem reportagem direito tem. As vezes quando sai uma matéria no jornal a gente corre pra comprar e guardar, porque é difícil ter (Ocasão15).

Eles costumam publicar só o resultado do carnaval. Eles, eu falo os jornais grandes. Televisão já é mais difícil (Ocasão 18).

As principais queixas destas escolas parecem girar em torno da cobertura midiática, fator de grande disparidade no Mundo do Samba quando se compara o contexto da Intendente com o da Marquês de Sapucaí. Entretanto, para alguns sambistas, a falta de visibilidade pode até ser compreensível se comparada a posição de tais agentes no campo, ainda que haja pontos de contestação em suas falas:

Cara. Em nenhum lugar do mundo, todo mundo vai ter o destaque que quer. Os que são melhores emplacam mais, sacou? A questão do CD mesmo. A gente lança o nosso, que tem 14 sambas. O Grupo B também lança o deles. O A vai e lança também, e ainda consegue vender nas Americanas. O Especial nem se fala. Tá me entendendo? Eles vão ter que privilegiar algum mesmo, tá certo, não tem mercado pra todo mundo (Ocasão 17).

O paradoxo em torno do reconhecimento social, se naturalizado ou passível de problematização parece, no entanto, proceder a própria existência de muitas dessas escolas dos Grupos de Acesso. Desde o ano de 1952, quando pela primeira vez houve a hierarquização dessas escolas sob a forma de dois grupos, a questão da visibilidade dos grupos inferiores parece ter conformado cenários contraditórios em termos de consagração cultural no Mundo do Samba. Como relata Cabral (2011), a própria fundação da LIESA enquanto entidade representativa frente às emissoras de TV - em 1984 - constituiu uma faca de dois gumes, tanto pelo aumento de visibilidade de um grupo específico, a primeira divisão, quanto da diminuição do poder de barganha dos Grupos de Acesso neste sentido.

Para além das questões que envolvem a fundação da LIESA, a multiplicação dos grupos de acesso, bem como a centralidade da mídia em seu interesse pelos desfiles da primeira divisão, conformaram um cenário em que é naturalizada a falta de visibilidade de determinados grupos:

No C não vamos ser capa de jornal. Nem no B, mas é uma questão de tempo. Esse ano vamos descer pra subir e aí sim as coisas começam a melhorar. Aí no B a gente chega quietinho, faz um carnaval melhor, se for preciso mais um. Vão descobrindo a gente aos poucos. Quando repararem já estaremos na Sapucaí. Foi assim que Grande Rio chegou chegando... (Ocasão15).

À luz do pensamento de Bourdieu (2006), a questão da visibilidade e do reconhecimento cultural no Mundo do Samba estariam então subordinados à figura da ascensão de classe, não sendo possível uma existência cultural plenamente reconhecida senão por este caminho. Aqui, as formas de visibilidade atuariam na construção e manutenção das condições de consagração e reprodução dentro do campo, assegurando a permanência de posições de destaque frente os demais, a separação entre “o ser e o dever-ser”, os legitimados e aqueles em legitimação, em suma, entre os desenvolvidos e os subdesenvolvidos (FURTADO, 2001).

Obviamente, os mecanismos de visibilidade dentro do campo foram alterados significativamente com o interesse da grande mídia e, sobretudo, a partir das transmissões televisivas. Isso porque o processo de difusão das imagens das escolas da primeira divisão tendeu a ampliar no senso coletivo os próprios requisitos necessários para se almejar visibilidade dentro do Mundo do Samba:

Nunca vamos ter aqui na Intendente uma divulgação como a de lá né? Nós assistimos todo ano, sabemos que elas já prepararam muita coisa pra própria televisão também. E assistimos também porque lógico né, nós queremos saber o que elas tão fazendo. Depois de 2010 por exemplo, a questão da comissão de frente da Tijuca⁴⁰... (Ocasião21).

Se as aproximações entre as escolas e os meios de comunicação – que, conforme já vimos, também atuam como meios de produção cultural – tenderam a desenvolver novas experiências de ser e ser percebido enquanto sambista, não seria demais afirmar que essas tendências produziram efeitos não apenas na Marquês de Sapucaí, mas também na Intendente, o que transparece inclusive na fala de alguns agentes, em especial a de um carnavalesco de uma escola da Intendente ouvido pela pesquisa.

Tem sido um trabalho difícil de assistir o que o público quer e de fazer no ano seguintes com os recursos que a escola disponibiliza. É um trabalho de ver, reciclar, sem deixar de inovar. É difícil porque o público sente a diferença. Principalmente o público que não costuma ir na Intendente. Eu percebo quando esse público olha pro meu carnaval e pensa..., mas não é isso que a gente vê na TV (Ocasião suprimida).

⁴⁰ A menção à comissão de frente da Unidos da Tijuca de 2010 diz respeito às transformações vivenciadas pelos desfiles da Sapucaí nas últimas décadas e que fazem referências às estruturas de sentimento em torno da espetacularização e do viver na era do capitalismo artista. A comissão em questão trazia como performance novos elementos ao quesito, como técnicas de ilusionismo. Sobre este tema ver Farias (2015).

Enquanto Bourdieu (2006) analisa tal contexto sobre o prisma das distinções, bem como suas relações de reprodução no campo cultural, Williams (1979), sob outro ponto de vista, nos permite entender as estratégias de visibilidade cultural destes agentes por meio de suas soluções práticas frente a ordem social de seu tempo. Neste ponto, cabe frisar que a hipótese cultural das estruturas de sentimento, de Williams (1979), não se confunde com outros conceitos como o de *habitus*⁴¹, de Bourdieu (2003), já que este último seria uma estrutura previamente adquirida, enquanto àquele abrangeria também estruturas emergentes, até mesmo pré-emergentes, de resistência e oposição às práticas hegemônicas da ordem social dominante.

Ao passo que as formas de visibilidade dominantes no Mundo do Samba foram pautadas, sobretudo, pelos feitos das escolas da primeira divisão e sua aproximação com agentes estratégicos da indústria cultural e do mercado do entretenimento – as gravadoras de disco, as emissoras de televisão – a princípio, restaria às demais escolas apenas as perspectivas residuais de visibilidade. Neste caso, tomamos por perspectivas residuais àquelas possibilidades de existência mútua das escolas da Intendente com as da Sapucaí, mas enquanto agentes secundários, vestígios de um passado simples daquelas agremiações ora modernizadas.

Os desfiles da Intendente, se observados como uma experiência residual do carnaval das escolas de samba cariocas – ou os desfiles da poeira, tal qual lidas em Jório e Araújo (1969) – seriam então a possibilidade de sua sobrevivência enquanto característica supostamente folclórica do samba na cidade (e sua suposta autenticidade na cultura popular), a perpetuação de suas origens populares (e que por isso mesmo deveriam ocorrer no subúrbio) e, por fim, a dualidade entre espetacular e não-espetacular, desenvolvido e não desenvolvido:

Hoje tem um público que gosta de acompanhar a Intendente por ser um carnaval mais simples. Muita gente assiste os desfiles do acesso com saudosismo né? Porque os mais velhos falam que os desfiles do Especial antigamente eram assim. (Ocasão 24).

Cabe ressaltar que muitos dos agentes sambistas que transitam pela Intendente têm se utilizado deste rótulo de “carnaval do povo e para o povo” - tal qual posto em Goethe (2014) enquanto elemento de distinção perante o público.

⁴¹ Para Bourdieu (2003, p. 64), *habitus* pode ser entendido como “...o produto de um trabalho social de nomeação e de inculcação ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas 'linhas de demarcação mística', conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo social desenha, inscreve-se em uma natureza biológica e se torna um habitus, lei social incorporada”

Nos diálogos mantidos em campo, descobrimos que os desfiles da Intendente têm sido conhecidos como o “Carnaval do Povão”. Intrigados por qual motivo se dava a designação e o que seria um carnaval do povão pela visão destes próprios agentes, surgiram algumas das experiências que podemos atrelar como próprias daquele lugar cultural e ajudariam a construir todo um sentimento de ser e estar na Intendente:

É 0800 né? Aqui chegou assistiu. Lógico que tem que se atentar pra chegar cedo. Mas se quiser chegar com a cadeira de praia e colocar na calçada, ninguém liga. (Ocasão 3)

Quer saber? É porque aqui só tem povo mesmo. Se eu quiser trazer minhas crianças eu trago, se elas quiserem brincar na pista elas brincam. Aqui não tem frescura. Nem de ingresso precisa. Quer mais o que?(Ocasão 2)

A gente sabe que quem frequenta os desfiles da Intendente tem um outro perfil. E isso é muito bom, para público e escolas. Até a própria disposição da arquibancada com a pista. É uma relação de proximidade, eu diria. Algo que a Intendente tem, mas a Sapucaí perdeu. (Ocasão 15)

Da série de distinções que se colocavam a partir destes diálogos – principalmente em muitos dos estigmas de exclusão cultural e que reconhecidamente mantínhamos quando do início do trabalho de campo – aos poucos tomava forma uma “nova Intendente” aliada à outras experiências culturais que não àquelas dominantes no Mundo do Samba. O que começávamos a perceber então era uma reapropriação do próprio espaço social do subúrbio assim como a reapropriação do estigma do suburbano enquanto transformação em vantagem simbólica (BOURDIEU, 2011):

Eu curto a Intendente sim. Você acha que eu vou pagar 250 num ingresso sendo que nem isopor eu posso levar pra lá? (Referência à Sapucaí) (Ocasão 29)

Eu desfilo aqui (Intendente) porque lá (Sapucaí) eu não consigo sair de passista. É muita exigência com o físico e eu não tô disposta. Uma vez fiz um teste pra passista da “Escola X”⁴² e ouvi que o meu samba era no pé, mas que os biquínis iam ser todos em tamanho único e que não ia servir pra mim. Nunca mais voltei na “Escola X”. Aqui é diferente. Quando passo sambando é só aplauso! (Risos) (Ocasão 25)

A Intendente, enquanto lugar social para os Grupos de Acesso B, C, D e E das escolas de samba cariocas, também tem desenvolvido seus próprios mecanismos de visibilidade, assim como propiciado experiências para além daquelas típicas da Sapucaí.

⁴² O nome da escola – desfilante do Grupo Especial - foi suprimido propositalmente.

Ainda que muitos destes sambistas – e o próprio público – ainda pensem nos desfiles da Intendente enquanto práticas residuais dentro do Mundo do Samba, tal perspectiva pode não necessariamente ser uma regra dentro de tais formações culturais. Sem a tela da TV, mas “no meio desse povo”⁴³ as soluções práticas destes agentes em torno da criação da marca de “Carnaval do Povão” – observada em 2016 – ou “Carnaval da Massa” – em 2017 – nos parecem estar alinhadas muito mais a uma estratégia de visibilidade desses grupos do que a uma forma pejorativa de tratamento dos desfiles. Nossa leitura é de que em tal estratégia, estes grupos estariam recombinação elementos residuais – sobretudo à imagem de simplicidade das formas estéticas – com o intuito de fazer emergir novas possibilidades de visibilidade para os desfiles da Intendente.

No pensamento de Williams (1979, 125-129) - e ao contrário do que muitas das análises que partem do marxismo ortodoxo não costumam levar em conta - não necessariamente uma formação cultural se limita a reproduzir elementos os dominantes em uma determinada cultura, tão pouco retornar às suas formas residuais:

Por “emergente” entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados. [...] A localização do residual é sempre mais fácil de compreender, já que grande parte dele se relaciona com formações sociais anteriores e fases do processo cultural, nas quais certos significados e valores reais foram gerados. [...] O que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma.

O emergente, quando desponta, atua no sentido alternativo ou de oposição aos elementos dominantes de dada cultura, isso porque, nas palavras de Williams (1979, p. 128), “nenhuma ordem social dominante e, portanto, nenhuma cultura dominante, nunca inclui ou esgota toda a prática humana, toda energia humana e toda intenção humana”. Assim a ordem social se modifica, obrigando que os elementos emergentes, mesmo quando são alternativas ou opostas àqueles dominantes, tenham que recombinação elementos como aqueles em torno do caráter popular dos desfiles da Intendente ou, ainda, as formas alternativas de divulgação que tais agremiações têm encontrado por meio das redes sociais e da internet como um todo:

⁴³ A expressão “no meio desse povo”, assim como o título desta seção do trabalho, é uma alusão à vinheta de carnaval da emissora Rede Globo de Televisão, e que foi propositalmente escolhida para a abordagem das formas de visibilidade social experienciadas pelos Grupos de Acesso da Intendente Magalhães.

Acho que a virada foi a internet. Um rapaz aqui montou um site pra escola e passou a noticiar o que acontecia, as feijoadas, as fotos de fantasia. Depois tinha a época das comunidades né, depois a escola ganhou página no Facebook. Acaba que muita gente de longe ficou sabendo da escola por causa disso (Ocasão 12).

Nós nunca desfilamos no especial, então acho que a escola é pouco conhecida por isso. Mas acho que a coisa do Facebook compensa um pouco. O público pode não ter visto a escola na avenida, mas sabe que ela existe, desfila na Intendente.... Uma hora eles vão. (Ocasão 23).

Ajuda muito, sem dúvida (a divulgação na internet). Essa feijoada mesmo, se eu fosse divulgar de outra forma como eu faria? Ia ter que pagar anuncio no rádio, pagar aviso no jornal, pagar faixa pra espalhar por aí... já imaginou? (Ocasão 1).

Os diálogos em campo com tais agentes indicam novos instrumentos e formas de utilização dos meios de produção - tomando os meios de comunicação também como meios de produção (WILLIAMS, 2011a) – que são captados por estas escolas na finalidade de se tornar uma alternativa àqueles elementos dominantes utilizados pela Sapucaí. Ainda que tal emergência não se oponha às soluções midiáticas observadas nas escolas do grupo Especial, tais instrumentos parecem se configurar como estratégias para a utilização da cultura enquanto recurso para a visibilidade social.

Neste ponto, convém frisar que não apenas as escolas e os sambistas que atuam em sua estrutura administrativa fazem uso destes meios, mas inclusive os próprios grupos sambistas que admiram o carnaval da Intendente e estabelecem redes de sociabilidade virtual acerca de seu carnaval.

A partir do Samba-Net⁴⁴, acho que a galera começou a pensar em novos sites pro carnaval e pra quem gostava do samba. A partir disso que o povo começou a se informar melhor. Qual escola tava em qual grupo... qual carnavalesco tava fazendo qual enredo... (Ocasão 9)

Olha, eu nem lembro direito como surgiu, mas hoje é fundamental esses sites pra estar ajudando as escolas do acesso. Porque é o único meio que se consegue achar informações delas. (Ocasão 13)

⁴⁴ O Samba-Net se trata de um grupo virtual criado em 1999 a partir dos primeiros sites de notícias carnavalescas. Segundo o site do grupo, o Samba-Net possibilitou, antes mesmo da consolidação das redes sociais o encontro de sambistas interessados em escolas de samba de várias partes do país (SAMBA-NET, 2017). Outros sites importantes de divulgação do carnaval da Intendente são o Samba na Intendente, o SRZD Carnaval, o site Carnavalesco e o Galeria do Samba.

De forma estratégica, tais escolas se utilizam de ferramentas como as redes sociais de forma a compensar a falta de visibilidade obtida em outras esferas da mídia. Embora os desfiles da Intendente ainda não sejam transmitidos por emissoras de televisão, abertas ou fechadas, nos últimos anos tem sido possível assisti-las em tempo real através sites carnavalescos e canais de vídeo do Youtube, por exemplo. Graças a tais recursos, novos agentes e funções parecem estar sendo consolidadas dentro dessas escolas. Em todas as escolas observadas havia a presença de um agente encarregado exclusivamente pela divulgação dessas escolas nas redes sociais. Ora chamados por assessores de imprensa, ora por diretores de comunicação, tais sambistas integram o corpo social de componentes da escola, mantendo a responsabilidade por manter a escola em evidência.

É cansativo demais, mas vale a pena. Eu penso que se nós não sabemos mais viver sem Facebook, as escolas também não vão sobreviver sem ele. Ainda mais a gente que está na Intendente. Enquanto não tivermos estrutura suficiente pra ter uma cobertura da grande mídia, a solução é essa aqui. Mas logo melhora. Pra esse ano a gente vem bem organizado, vamos surpreender muita gente. (Ocasão 5)

Ainda que a internet tenha papel fundamental para a emergência de novas formas de produção cultural dessas escolas, tais elementos ainda parecem estar em processo de absorção pelos próprios agentes. Como forma dominante, a visibilidade no Mundo do Samba ainda parece estar centrada na Marquês de Sapucaí e suas experiências culturais, mesmo que de forma inconsciente. Em janeiro de 2017, a um mês do carnaval, um carnavalesco de uma escola desfilante na Intendente revelava:

Você acredita que eu não sei quais são os enredos das escolas do Grupo B que estão disputando comigo? Não que eu não conheça os outros enredos, mas é que eu tenho muita dificuldade em saber qual escola está em qual grupo. Eu não sei qual escola está concorrendo no mesmo grupo que eu neste carnaval (risos) (Ocasão suprimida).

Fato comum aos agentes sambistas dos acessos que desfilam na Intendente, a falta de conhecimento sobre a sua e as outras escolas, mesmo com o auxílio da internet, ainda parece esbarrar na visibilidade central mantida pelo Maior Espetáculo da Terra no que tange à sua hegemonia no Mundo do Samba. Em praticamente todas as observações realizadas nas escolas dos grupos de acesso, as escolas do Grupo Especial pareciam ser assunto comum nas mesas, rodas de amigos e conversas informais dos sambistas do acesso. O segundo lugar da Portela em 2016, o novo enredo da Grande Rio para 2017, a permanência da São Clemente no Grupo Especial: assuntos recorrentes no cotidiano do acesso carioca.

Ainda que paradoxalmente distante da visibilidade do Sambódromo, a Intendente e suas escolas não conseguem – e parecem nem querer – se imaginar em um mundo cultural dele isolado. Das primeiras impressões em campo, nossas observações permitiram então entender que, embora os espaços geográficos delimitem o que é ou não espetacular, elas convivem com o trânsito destes agentes entre os dois lados do Mundo do Samba:

Desfilo tanto aqui quanto na Sapucaí. Aqui saio de baiana no Favo (de Acari), na Santa Tereza e no Arame de Ricardo. Lá eu saio na Portela todo ano. Mas saio nas que precisar também. Vira e mexe eles precisam de baiana e eu vou mesmo. (Ocasão 2)

Sou intérprete principal aqui na Intendente e lá eu sou apoio de carro de som. Aqui ainda é base pra muita gente que vai pra lá. (Ocasão 26)

Veja bem. Essa coisa de desfilar lá e aqui acontece muito, mas muito mesmo. Porque uma coisa não impede a outra. É lógico que é diferente, lá é mais difícil, mas em compensação, é uma experiência incrível. Tem a emoção de passar na TV, de depois você se procurar nas fotos. Mas aqui também é bom. Por ser outra realidade, acaba que é mais fácil estar aqui, mais barato e mais unido. São coisas diferentes né? Não tem como comparar a estrutura de um lugar e outro. É isso mesmo. São estruturas diferentes. Essa é a palavra. (Ocasão 29)

A medida que nossas aproximações se deram, nos deparamos com o fato o agente sambista de que fala nosso enredo não necessariamente estaria vinculado de forma exclusiva aos Grupos de Acesso. Ao contrário, nos vários diálogos percebemos certo trânsito destes agentes entre os dois lados da fronteira que se faz no Mundo do Samba.

Neste percurso, o que se percebe é que, mesmo para aqueles estão envolvidos neste trânsito e acreditam que a Sapucaí não é tão longe, as experiências possíveis em cada um dos lados são muito bem demarcadas. Se “na tela da TV”, em que se faz o carnaval da Sapucaí, estes sambistas tendem a perseguir aquelas experiências dominantes que percebemos no 2º setor deste enredo, “no meio desse povo” e na Intendente, muitos destes agentes permanecem aplicando tais soluções práticas no sonho de fazer sua escola “pequena” ascender à Sapucaí, tornando-se finalmente “grandes”.

A próxima sessão reúne parte destas experiências em fazer o tempo rugir e a Sapucaí se tornar mais próxima. Dos diálogos em que se problematizaram as questões de visibilidade, emergiram algumas das peças centrais e que nos possibilitam entender algumas destas soluções, sobretudo nas formas de administração e que não dizem respeito a outros sentimentos senão aqueles contidos numa estrutura de sentimento moldada pelo empreendedorismo e por uma sociedade pautada pelas crenças na gestão.

3.3. Foco, força e fé na gestão do Samba

Quando Araújo (2009) se propõe a um caminho não tão distante do nosso – se debruçar sobre os processos de criação, evolução e organização das escolas de samba da Intendente Magalhães – não deixa de pontuar acerca de como se dão as relações de poder em torno dos desejos de ascensão ao Maior Espetáculo da Terra. Propondo uma análise relacional entre os diferentes grupos de escolas de samba o autor estuda suas relações formais e informais de competição, inclusão e exclusão, meios em que se operam estratégias de segmentação, diferenciação e elitização. Sua importante contribuição é propor uma análise da conjuntura do carnaval carioca para só então se chegar ao entendimento da situação destas escolas menores:

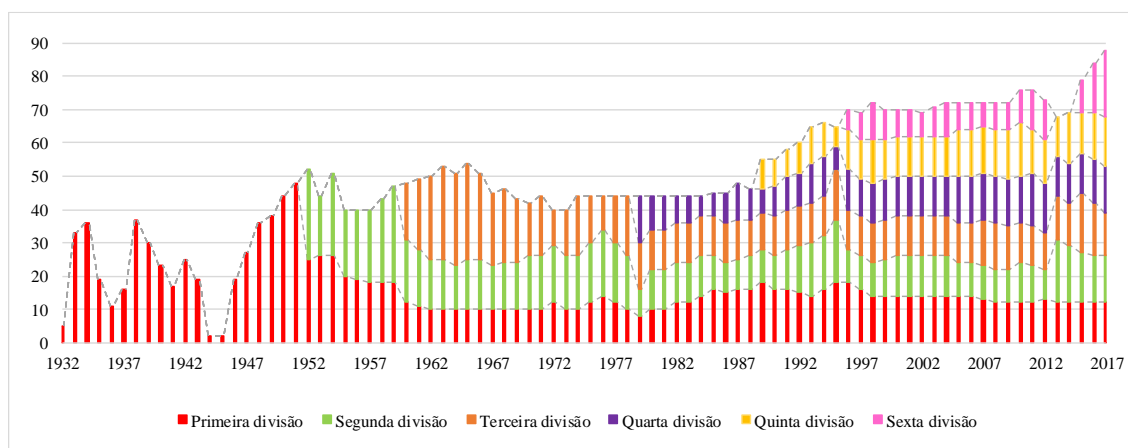
O esquema empresarial adotado pelo Grupo Especial, que obteve excelência administrativa, auto gerência e otimização dos lucros, parece seduzir todas as escolas, apesar da dificuldade de aplica-lo nos grupos de acesso. As estratégias de que nos falam os diretores da AESCRJ sobre a diminuição do número de escolas por grupo, a restrição para criação de novas escolas e mesmo a extinção de outras, parecem indicar novamente uma tendência para o fechamento do campo (ARAÚJO, 2009, p. 22).

Sobre essa tendência de fechamento do campo das escolas de samba de que fala o autor, Barbieri (2010b) corrobora apontando para uma das estratégias dominantes de gestão das escolas da primeira divisão, a diminuição do número de escolas desfilantes:

É cada vez menor o espaço de ascensão e descenso entre os graus hierárquicos do desfile. Especialmente difícil é o ingresso no grupo mais alto, que, desde 2002, permite o acesso apenas da escola vencedora do grupo imediatamente inferior. Assim, a possibilidade de encontros competitivos no horizonte de escolas hoje classificadas em diferentes grupos torna-se cada vez mais remota. Simultaneamente, as diferenças estruturais entre os grupos acentuam essas diferenças (BARBIERI, 2010b, p.45).

O que Barbieri (2010a) aponta como a dificuldade de ascensão entre os diferentes grupos de acesso, na verdade, é algo que foi aprimorado ao longo do tempo, e que coincidem com estratégias de gestão em que se buscam a maximização dos recursos e o aprimoramento técnico dos desfiles. No entanto, retomando o banco de dados do qual nosso enredo começara a tomar forma no 1º setor deste trabalho, um maior detalhamento do gráfico sobre a expansão histórica dos Grupos de Acesso cariocas entre 1932 e 2017 nos permite perceber, ao mesmo tempo, momentos de contração de determinadas divisões e momentos de emergência ou expansão de outras (gráfico 2).

Gráfico 2 – Expansão detalhada dos Grupos de Acesso entre 1932 e 2017



Fonte: Cabral (2011) e Galeria do Samba (2017)

Quando observada mais de perto, a composição dos Grupos de Acesso e sua distribuição hierárquica nos permite entender que não necessariamente o surgimento de um novo grupo seja resultado do surgimento de novas escolas, mas sim da diminuição – ou enxugamento – dos grupos superiores enquanto estratégia de organização destas escolas. O surgimento da terceira divisão em 1960, por exemplo, coincide com a diminuição do número de escolas na primeira e na segunda divisão no mesmo ano; quando surge a quarta divisão, em 1970, também não há um aumento no número total de escolas, mas um perceptível afunilamento dos grupos superiores. Ainda que o surgimento da quinta divisão, em 1989, não pareça ter relação com tal enxugamento, o aparecimento da sexta divisão em 1996 também coincide com o processo de enxugamento das primeiras divisões e que configurariam o Mundo do Samba no formato que hoje o conhecemos.

A leitura das estratégias de afunilamento das primeiras divisões das escolas, seja por razões econômicas – a divisão dos recursos financeiros por um menor número de escolas (PIMENTEL, 2012) – quanto por questões do próprio espetáculo – um número muito grande de escolas tornaria os desfiles cansativos (ARAÚJO, 2012) - são estratégias que perpassam as estruturas de sentimento na qual a preocupação com o consumidor cultural são questões frequentes nos diálogos com os sambistas dos Grupos de Acesso:

O ideal seria diminuir todo mundo (todos os grupos) para 12 (escolas). Menos cansativo pra quem vê. (Ocasão 19)

Você pode ver. Faltam 4 escolas para desfilar e olha quantas pessoas ainda têm na arquibancada? Ninguém aguenta. Tem que diminuir esses grupos. Se na Sapucaí os turistas mal aguentam assistir três, quatro escolas, imagina se eles tivessem aqui, sem nem banheiro ter direito (Ocasão 2)

Ao mesmo tempo que se questionam as formas de organização que envolvem os desfiles na Intendente Magalhães, muitas das vozes repercutem aquelas ideologias cujos elementos centrais giram em torno das palavras “foco, força e fé”⁴⁵.

Na minha opinião, se tivesse um trabalho como foco aí das escolas a gente podia até buscar uma emissora que queira transmitir, uma gravadora que faça um trabalho bom com os discos. Mas tem escola aí que bota carnaval de qualquer jeito... (Ocasão 26)

É preciso ter muita força e determinação pra desfilar na Intendente. Mas pra quem faz um bom trabalho, o resultado chega. Quem faz um samba bom, as rádios até tocam. Um carro bacana... os fotógrafos ficam em cima. Tudo é questão de correr atrás também. (Ocasão 16).

Acho que estrutura vem com trabalho duro. Quando você sabe plantar você colhe os bons frutos, não tem essa história? Às vezes você tem que fazer dois, três carnavais pra coisa funcionar e você ser elogiado. Tem que ter muita fé no próprio trabalho e ir em frente. (Ocasão 8)

A fala acima, do intérprete de uma escola da Intendente revela que muitos sambistas depositam suas crenças na organização enquanto forma de ascensão no Mundo do Samba. Desde que o modelo de gestão empresarial aprimorado pelas escolas de samba da primeira divisão possibilitou a essas agremiações certa hegemonia no resultado dos desfiles é que inúmeras transformações parecem ter se dado entre as escolas do acesso. Araújo (2009) chega a perceber em seu trabalho certa carga de expectativas em torno dos anseios destes grupos por mais e mais organização. Isso porque, das escolas que têm conseguido a vitória na Intendente, obtiveram ascensão aquelas que gozam de boa estrutura. Neste sentido, existem muitas opiniões sobre o que seria uma “estrutura ideal” numa escola dos grupos B, C, D e E:

O principal mesmo eu diria que é ter um bom planejamento. Saber quanto vai ter pra gastar e gastar somente isso. Esse tem que ser o primeiro passo. Tem escola aí que gasta mais do que pode, faz carnaval na base do fiado e aí, depois que passa o carnaval a conta vem. E vem cara. (Ocasão 24)

O bom é ter uma quadra sua. Se você tiver presidindo uma escola e ela não tem uma quadra dela, uma parte grande do que entra vai embora no pagamento do espaço do ensaio que uma coirmã vai te cobrar, uma parte do bar que a escola que te alugar a quadra vai cobrar entendeu? (Ocasão 12)

⁴⁵ O nome desta seção é uma referência aos discursos motivadores de presidentes e representantes que antecedem os desfiles de suas escolas de samba, especialmente aqueles realizados na Marquês de Sapucaí e que se tornam referência de modelo de gestão para os demais grupos.

Não adianta eu te dizer que não é importante ter patrono. Faz muita diferença sim. Pra gente é importantíssimo, até pra ter uma forma de autoridade dentro da escola. (Ocasão suprimida)

Pra mim são duas coisas. Ter um pulso firme, porque não é fácil comandar tanta gente. A outra coisa é saber trabalhar dentro do que se tem. Minha briga é com carnavalesco. Se deixar eles acham que tão na Beija-flor cara. Se você não colocar limite você roda cara, você vai na deles, você roda. (Ocasão suprimida)

Interessante é que as origens dessas falas são oriundas não apenas de agentes que desempenham algum papel ligado à administração da escola, mas de grande parte daqueles que se dizem ligados à essas escolas. Fato surpreendente durante a pesquisa, e exemplo da centralidade que constitui a gestão no pensar uma escola de samba de sucesso, é que, sempre que o assunto da gestão da escola era colocado em diálogo, imediatamente surgiam novas vozes no diálogo também querendo expressar seu ponto de vista sobre o tema. Das transcrições acima, apenas uma fala diz respeito a um diretor de uma escola.

Embora o que entendam por “estrutura ideal” seja muitas vezes discutível ou até mesmo impreciso, a questão da gestão para ser tema corriqueiro na vida sambista, não apenas dividindo opiniões entre os agentes culturais, mas demarcando uma preocupação central nas discussões do que vem a ser uma escola de samba. No geral, uma escola vencedora seria aquela que reunisse atributos muito próximos a uma empresa de sucesso no mercado. Planejamento, infraestrutura e capacidade de liderança, dessa maneira, não dizem respeito apenas a elementos de sucesso no Mundo do Samba carioca, mas a toda uma estrutura de sentimentos pautada pela gestão como meio de sobreviver socialmente.

Weber (2013) encontra nos valores espirituais do protestantismo, particularmente no calvinismo, as origens do homem econômico e, por conseguinte, do próprio capitalismo. A racionalidade econômica, através da ação social, se faria presente em aparelhos como o contábil e o burocrático. Implicaria em regras, hierarquias, processos de especialização e de treinamento. A sociedade moderna seria aquela em que o trabalho humano se submeteria à essa racionalidade, tornando-se inseparável da gestão como um meio para a sua plenitude.

Gaulejac (2007), pautando-se por autores como Weber (2013), discorre sobre o que chama por sociedade da gestão, um sistema cujo centro seria o universo econômico, social e cultural ditado pela figura da empresa. Para o autor, é a partir de tal forma de funcionamento que a sociedade da gestão permitiria o arranjo e o rearranjo permanente de posições e expectativas:

Designar aqui o caráter ideológico da gestão é mostrar que, por trás dos instrumentos, dos procedimentos, dos dispositivos de informação e de comunicação encontram-se em ação certa visão de mundo e um sistema de crenças.

O que entendemos em nosso enredo em função das estruturas de sentimento que permeiam as formações culturais e os seus meios de produção e consumo, a gestão como crença racionalizada do fazer – do automóvel ao espetáculo – se faz presente no Mundo do Samba por meio daquilo que Gaulejac (2007) trata como um sistema de condutas, mantém certa ilusão e, ao mesmo tempo, dissimula o planejamento como um meio de dominação. Diálogo que surgiu de uma de nossas observações, entre um presidente e um compositor da mesma agremiação, nos permite exemplificar neste momento o que seria esta estrutura de sentimentos em torno da gestão enquanto aspecto dominante no Mundo do Samba:

Presidente: Se a gente pensa a escola daqui a dois ou três anos? Claro que sim. Esse ano a gente espera se firmar no grupo D pra no ano que vem (2018) levar o campeonato. Em 2019, no C, a gente faz um carnaval não pra ganhar, mas pra se acostumar com a estrutura do grupo entendeu? Aí depois de uns 2 anos lá no C, adaptado, a gente parte pro B e de lá pra Sapucaí.

Compositor: Mas é muito tempo. Pode ser que a gente bata no C e ganhe direto, por que não?

Presidente: Porque ganhar assim é arriscado. Tem que sentir o nível do carnaval que tá sendo feito no C, dar uma estruturada na escola, até pra ter força pra subir e ficar. Não adianta subir e descer em seguida.

Compositor: Mas a gente tá vindo bem. Ganhar na Sapucaí eu concordo com você, é difícil, mas no C e no B acho que a gente tem condições sim. Não precisamos enrolar dessa forma não. Tem que deixar sua marca na sua gestão cara. Com sexto lugar ninguém vai lembrar de você na hora da eleição. (Ocasão suprimida)

O presidente em questão parece pensar a partir de uma ideia de planejamento, racionalizando também suas perspectivas. Inserido nas malhas de relação de poder do campo, este agente tem noção das hierarquizações existentes entre os diferentes grupos e de suas normas, formais e informais, de acesso e de descenso. Entre as normas que parece conhecer estão aquelas inerentes à administração de recursos, pessoas e tempo, ao mesmo passo que, subir um grupo na hierarquia das escolas significa acatar um regulamento que exige mais componentes, mais integrantes na bateria e maior rigor estético, fatores que se convertem automaticamente mais fantasias, mais instrumentos de bateria e alegorias maiores e melhor acabadas.

Conciliar perspectivas, ao mesmo tempo que atender a demanda por experiências culturais que são difundidas dentro do Mundo do Samba é um desafio que, no entanto, esbarra por muitas vezes em questões estruturais e limitadoras como aquelas dentro dos próprios grupos:

Acho que tudo é difícil numa escola de samba, juntar muita gente em uma mesmo lugar e fazer dar certo é difícil. Mas nos grupos de acesso é mais difícil porque a comunidade acaba cobrando muito um resultado que a gente muitas vezes não tem como oferecer. (Ocasão 18)

Na gestão o mais difícil é fazer recurso. A principal receita não tem jeito, é a subvenção e que ainda assim é pouca. As escolas do B, que têm as subvenções mais altas da Intendente, não recebem nem 10% do que é pago pra uma escola do Especial. Renda de quadra não tem, só quando tem uma festa muito boa ou quando a gente aluga. Bar também não dá. Não compensa fazer estoque de bebida e não vender. Já tentamos até rifa pra você ter ideia. Mas o que a gente trabalha mesmo é em cima da subvenção. (Ocasão 7)

Cansei de pôr dinheiro meu no carnaval da escola. Minha mulher me enche o saco por conta disso. Só no cartão dela tem 14 mil que eu pedi pra ela parcelar o material para as fantasias (risos). Então, assim, eu queria muito poder remunerar bem a equipe, mas fica difícil. Agora, se no carnaval tivermos um resultado bom, o dinheiro que entra eu vou e reparto com esse pessoal. (Ocasão suprimida)

O dia do desfile é difícil também. Nesse dia, se eu não tiver sete mil reais, pelo menos, a escola não sai. Por que senão a escola não chega inteira pra desfilar. (Ocasão 20)

Situações que são pouco lembradas quando se toma o Mundo do Samba em função do Maior Espetáculo da Terra⁴⁶, os problemas de organização e consolidação dos Grupos de Acesso sempre esbarram em discursos sobre o aumento do número de escolas (para muitos deveria haver um limite para a constituição de novas agremiações)⁴⁷ e sua suposta falta de transparência na utilização da subvenção pública. Em se tratando da prestação de contas destes recursos, porém, verifica-se que tal problema não exclusivamente específico das escolas da Intendente, mas, também, das desfilantes na Sapucaí⁴⁸.

⁴⁶ Recentemente, após o carnaval de 2015, as dificuldades vividas por uma escola do Grupo D, a Chatuba de Mesquita, foram destaque no programa Profissão Repórter, da Rede Globo. A matéria mostrava as desigualdades entre a produção dos desfiles do Grupo Especial, a Portela, e a escola desfilante da Intendente. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2015/02/desfiles-do-rj-revelam-riqueza-e-dificuldade-de-diferentes-agremiacoes.html>> Acesso em: 13 de abril de 2017.

⁴⁷ Embora não haja um limite para a constituição e o registro destas agremiações enquanto escolas de samba, as entidades organizadoras estabelecem um limite de escolas desfilantes em cada grupo para que haja certa regulação na repartição da subvenção pública. Atualmente a subvenção é fornecida apenas para as escolas dos grupos A ao D. O grupo E, chamado de grupo de avaliação, não faz jus a esse direito.

⁴⁸ Fonte: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2012/11/07/mp-quer-prestacao-de-contas-do-que-as-escolas-de-samba-ganham-no-viradao/>> Acesso em: 13 dez. /2016

Aspecto dominante que se torna perceptível, inclusive na leitura de Barbieri (2010a) e Araújo (2009), o paradigma da gestão tem funcionado como elemento preponderante e fator decisivo, desde a gestão de cada escola como na organização dos desfiles até a consolidação de novas entidades representativas. O modelo empresarial de gestão aprimorado pela liga que organiza o Maior Espetáculo da Terra tem repercutido sobre as formas de acesso à primeira divisão, mas, mais que isso, também influencia na disseminação dessas mesmas formas de organização ao longo dos grupos de acesso:

Já tivemos várias (entidades representativas) né? Depois que a AESCRJ começou a dar problema já teve a LESGA⁴⁹ num ano, mas não deu certo. Ano passado (2015), a LIERJ⁵⁰ pegou os desfiles todos pra fazer, mas também não deu certo. Pra esse ano (2016) a LIESB ia organizar o B e a Samba é Nosso⁵¹ os outros grupos. Mas chegou na hora e mudou tudo. Por isso que eu penso que a solução não tá em fundar mais liga. O problema está em fazermos tudo igual ao que fazem nos primeiros grupos. (Ocasão 8)

Embora os modelos de gestão, enquanto elementos de uma estrutura de sentimentos mais ampla tenham repercutido ao longo do campo e servido para demarcar as formas de acesso ao campo cultural (BOURDIEU, 2006), alguns diálogos indicam que tais aspectos dominantes não têm conseguido esgotar as possibilidades e intenções em torno das experiências culturais destes agentes:

Sabe qual é a real? É cada vez mais concorrido lá em cima. Eram 14, agora são 12 no Especial. O Acesso A tá enxugando também. Por que eles reduzem? Dizem que é pra ficar menos cansativo pra quem assiste, mas tem também o lance da verba né. Quanto menos escola mais verba sobra pra cada uma. Por isso que eu falo: ou a gente pensa junto, ou a gente se ferra junto. (Ocasão 7)

Ainda que de forma não-hegemônica, o discurso em torno do “foco, força e fé” tem sido desafiado e rediscutido pelos agentes sambistas dos Grupos de Acesso da Intendente, de forma a pensar novas possibilidades e novas formas de se pensar e repensar o Mundo do Samba, tal como estabelecido em suas fronteiras.

⁴⁹ A Liga das Escolas de Samba do Grupo de Acesso (LESGA) foi criada para representar as escolas de samba no Grupo A em 2009. Em 2011 essa entidade também organizou os desfiles do Grupo B, quando estes ainda eram realizados na Marquês de Sapucaí.

⁵⁰ Liga Independente das Escolas de Samba da Série B (LIESB) é uma entidade nascida após desentendimentos com a antiga AESCRJ. No início, representaria apenas as escolas do Grupo B, mas logo escolas dos grupos C, D e E também se filiaram a ela.

⁵¹ A Associação Cultural o Samba é Nosso (ACSN) foi fundada quase que ao mesmo tempo que a LIESB, mas para representar as escolas dos grupos C, D e E. Era presidida pelo presidente da Portela, Marcos Falcon, assassinado em setembro de 2016.

3.4. A Intendente que não quer ser Sapucaí

Embora a razão de ser e existir de toda escola de samba continue sendo desfilar na Marquês de Sapucaí, tal aspiração não obriga às escolas dos Grupos de Acesso a se limitar àquelas soluções práticas dominantes na Marquês de Sapucaí no que tange a realização de seus desfiles na Intendente. Insatisfeitos com o enclave existente no Mundo do Samba e, com base em formas de visibilidade que têm lhes permitido outras experiências culturais, alguns agentes sambistas têm questionado o paradigma residual em que se encontrariam dentro do Mundo do Samba, articulando e rearticulando para isso suas estratégias na produção cultural. Sejam essas estratégias elementos opostos ou alternativos àqueles dominantes, tais sujeitos parecem amalgamar novas soluções em seus desfiles, sejam estas de ordem estética, musical ou organizacional.

Todas as vezes que penso no carnaval da Intendente eu penso de uma maneira com que eu não consigo pensar o da Sapucaí. É um lugar que eu vou e posso olhar nos olhos de quem desfila, eu posso pôr minha cadeira na calçada e se eu não quiser colocar eu não preciso. Eu posso levar meu filho e ele pode correr na pista entre uma escola e outra. Não tem problema. Tudo isso é o que faz a diferença na Intendente pra mim. (Ocasão 26)

Eu gosto muito da Sapucaí. Quando vem meus amigos de fora eu levo, eles gostam e aprovam. Mas eu trago eles pra cá e eles também gostam. Porque é o que digo. São todas escolas de samba, mas não são carnavais iguais. (Ocasão 26)

Penso que a Intendente é outro tipo de carnaval. Não um carnaval igual ao da Sapucaí, mas um carnaval de povo, de família, de pé no chão. Lá é outra coisa. Não desmereço o trabalho de quem tá na Sapucaí também não. Acho que tem que ser supervalorizado mesmo porque é um espetáculo do mesmo nível que os da Broadway. Mas não acho que tenha lugar pra todo mundo lá. A gente percebe isso. Por isso acho que nós que fazemos carnaval na Intendente precisamos trabalhar em cima das nossas características, aquilo que nós podemos fazer. (Ocasão 6)

A última fala, que partiu de um carnavalesco já habituado com a produção de desfiles na Intendente Magalhães carrega consigo bagagens de conhecimento adquiridas através de vários anos de práxis no carnaval carioca. Esses mediadores culturais que representam os carnavalescos (GUIMARÃES, 1992; CAVALCANTI, 1994; FERREIRA, 1996), ao transitarem entre as diversas esferas do saber-fazer destes grupos, tem tido cada vez mais espaço na construção do saber-fazer o carnaval, especialmente na alternativa às práticas tradicionais dominantes que foram sendo construídas ao longo do tempo pelas escolas da primeira divisão.

A invenção das tradições, para Hobsbawn (1997), não ocorre sem que determinadas classes institucionalizem determinadas práticas de natureza material ou simbólica, tendo como principal objetivo a incorporação de determinados valores e comportamentos em um processo histórico a ser mantido. Ao mesmo tempo que dinâmicas, em função do contexto social ao qual se insere, busca-se sua invariabilidade por meio da imposição de práticas fixas, normalmente formalizadas, com certa repetição. Algo bastante próximo nos fala Williams (1979, p. 118-119), para quem as tradições são, na prática, pressões e limites estabelecidos por ordens dominantes e hegemônicas no intuito de delimitar até que ponto o presente pode trabalhar sobre um passado herdado. Dessa forma, toda tradição seria intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado:

De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e outros significados e práticas são deixados de lado, ou negligenciados. O que temos então a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural *contemporânea*, no interesse do domínio de uma classe específica.

Das tradições inventadas, a incorporação se daria por meio da incorporação dos elementos pelos agentes, nunca apenas por força das instituições. É então uma questão de cada formação cultural, movimentos que são estruturados e, ao mesmo tempo, estruturantes, elementos que fazem uma cultura existir a partir do sentimento que uma geração tem sobre os problemas de seu presente. Ao mesmo tempo, a tradição também seria para Williams (1979) um processo vulnerável, já que a qualquer momento, podem emergir elementos novos, sejam estes alternativos ou opostos às bases transmitidas do passado. O emergente, quando surge, dá início então aos processos de incorporação, que de forma significativa podem ser absorvidos e se converter, também, em tradição.

Ao longo de todas as observações, e tomando como referência aqueles aspectos culturais da Marquês de Sapucaí, alguns dos elementos surgidos nos diálogos com os sambistas em trânsito pela Intendente nos permitem apontar para algumas dessas práticas:

Quando comecei a fazer carnaval a primeira coisa com que me deparei é a necessidade de se ter volume. Volume nas fantasias, nos carros, nas composições. Pelo que eu lia de escola de samba, eu não conseguia fazer ideia de que tudo tinha de ser tão volumoso assim. E inclusive na Intendente. Tem essa cobrança com relação ao conjunto ser grandioso. (Ocasão 13)

Eu falo sempre que é preciso juntar uma estética impecável, com um samba que não precisa nem ser uma obra-prima, mas tem que pelo menos contar bem o enredo e ter um refrão que pegue fácil. A terceira coisa que tem que ter é controle sobre os componentes pra que todos cantem e não tenha claro entre eles. (Ocasão 22)

Olha, vou falar por mim ok? Plástica de opulência. Volume, luxo e cor. Até porque se premia no Grupo B (tem acesso à Sapucaí) aquela escola que tem condição de subir e parecer uma escola de lá. (Ocasão 18)

Eu queria que fosse o contrário, mas numa escola de samba o fundamental hoje é o estético. Você pode ter o samba do ano, mas se você não caprichar na plástica o samba não valeu de nada. Então se eu pudesse definir escola de samba com uma palavra é isso. Alegoria e fantasia. (Ocasão 7)

Tais soluções no modo de fazer uma escola de samba dentro das tradições vigentes no Mundo do Samba não divergem daquelas levantadas ao longo do 2º setor de nosso enredo. Consideramos que existem elementos dominantes nos modos de se fazer uma escola de samba, válidos não apenas para a Sapucaí, mas para quem quiser ter acesso a ela. Aspectos apontados nos dois lados da fronteira - aqueles que dizem respeito às soluções plásticas - parecem receber certa relevância nessas falas e, se partimos de uma estrutura de sentimentos marcada pela estetização do mundo (LIPOVETSKY E SERROY, 2015) e de sua importância dentro do consumo de experiências e sensações (TÜRKE, 2015), se constituem estes enquanto elementos de distinção, ou controle, para quem pode ou não se consagrar no campo cultural (BOURDIEU, 2006). A título de exemplo sobre algumas destas soluções plásticas dominantes, tomamos um dos elementos estéticos tidos como “tradicionais” na concepção hegemônica de escola de samba: a predominância das plumas na composição estética de seus figurinos.

As plumas não são elementos exclusivos às escolas de samba, tampouco foram estas agremiações as responsáveis por introduzi-las no carnaval carioca. Moraes (1958), em seu trabalho sobre a folia na cidade, menciona a utilização das plumas em formações carnavalescas que lhe precederam, como por exemplo, as Grandes Sociedades. Cunha (2001) também confirma o fato, assim como Ferreira (1996). Entretanto, o que parece estabelecer certo aspecto tradicional na relação plumagem e escola de samba é a demanda por agigantamento dos desfiles, momento em que a fantasia terá uma relação direta para o preenchimento do espaço e a geração de imagens espetaculares:

[...] o Sambódromo irá determinar que as fantasias possuam dimensões compatíveis à distância estabelecida entre a escola de samba e a plateia. As fantasias, deste modo, terão que ampliar sua visibilidade, afastando-se do corpo. Ombros, golas, palas, alegorias de mão, esplendores e “cabeças” aumentam de tamanho em relação aos desfiles anteriormente realizados em espaços maiores. Além disso, passa-se a privilegiar as grandes massas de cor em detrimento dos detalhes (FERREIRA, 1996).

As plumas configuraram-se uma solução prática dos sambistas frente àquele modelo de cultura do samba evocado como recurso espetacular e inserido dentro do desenvolvimento turístico do Rio de Janeiro. Utilizadas enquanto instrumento de ampliação das indumentárias, as plumas também possibilitaram a amplitude visual e a explosão cromática da festa quando da expansão da TV a cores no Brasil, desde a década de 70. A tradição das plumas pode ser percebida inclusive em suas transmissões, como na cobertura da TV Globo do desfile da Imperatriz Leopoldinense, em 1998:

Isabela Scalabrini: A Rosa Magalhães nesse desfile só colocou plumas em 4 destaques. Ela substituiu por um material mais moderno que são canudinhos de plástico. Vamos conferir o que a Rosa Magalhães vai fazer...

Fernando Vanucci: Tom Cavalcante, uma escola sem plumas. O que você acha?

Tom Cavalcante: É uma escola sem camisinha, né? Quer dizer, está arriscada a morrer.

Fernando Vanucci: (Risos) É brincadeira Rosa, a gente vai curtir sua escola.

O risco de uma escola de samba sem plumas equivale ao de romper com tradições construídas e já incorporadas aos processos de construção de imagens em torno de uma escola de samba. Os desfiles da Intendente, se buscam acesso à Sapucaí, tendem a reproduzir tais tradições de modo a alcançar a vitória e serem aceitas perante às demais. Entretanto, entre as escolas dos grupos B, C, D e E, o custo de tradições como estas tem dificultado, bem como desafiado, toda à produção cultural:

As pessoas pensam que fazer escola de samba é brincadeira. Não é brincadeira e nem é barato. Tem que usar muita coisa que torna a história toda muito cara. É pluma, é tecido, é luz, é efeito. (Ocasião 24)

É difícil pensar luxo numa escola sem recorrer à pluma. Lógico que tem N materiais, mas está no imaginário do público da Intendente e de todo o planeta que uma escola de samba tem pluma e paetê. Não digo que não tem como você fazer carnaval sem essas coisas caras, mas é que dificilmente vai causar o mesmo efeito e ser suntuoso. (Ocasião 18)

Então, pluma é o seguinte. Um quilo de uma pluma que dê um efeito bom sai de 1200,00 a 1800,00. Com um quilo de pluma, se não tiver mais nada para dar volume na fantasia e depender só da pluma, você consegue fazer no máximo 100 roupas. Se usa pouca pluma também não adianta, porque fica pobre, entendeu? (Ocasião 11)

Eu já vi escola na Intendente que, com desfile tão rico, mas tão rico, que deve ter gasto a subvenção só com pluma e faisão. Assim, o que as outras gastaram com o desfile todo e ainda ficou devendo essa escola gastou só com isso. E ganhou né cara? (Ocasião suprimida)

Se determinadas tradições carregam consigo formas de dominação intrínsecas aos seus meios de produção, regulando as formas de entrada e saída do campo (BOURDIEU, 2006), a questão das plumas, se encaixaria como um destes elementos. No entanto, não seriam os únicos. Os enredos e suas formas de apresentação, a estrutura dos sambas de enredo, bateria e outros elementos dos desfiles também poderiam ser pensados por esse aspecto.

Ali tudo é diferente. O público vê do chão, as cabines de jurado são baixas. Mas mesmo assim se sonha com a verticalidade. As esculturas, os queijos altos.... Quando o povo na arquibancada tá na altura do joelho da composição⁵² (Ocasão 22)

Antes de fazer carnaval na Intendente eu confesso que eu não acompanhava o tipo de trabalho que era feito ali. Quando me chamaram, pensei num projeto estético pra escola voltado pra um desfile mais leve, descompromissado, voltado pra compressão do público dali. Um carnaval em que as pessoas brincassem soltas.... Então já fui para roupas que permitiam uma performance mais jocosa, mais permissiva. Mas quando chegou o dia do desfile e eu vi o carnaval das outras escolas eu pensei... as outras tinham projetos pra Sapucaí... Vi depois alguns desenhos de alas de outras escolas em outros anos que eram gigantes, plenos de elementos que só uma escola com muita grana executariam. (Ocasão suprimida)

Não vejo um tipo de samba enredo diferente na Intendente e posso falar uma coisa? Acho que isso seja um problema. As escolas sabem que os seus sambas não são divulgados nas rádios nem na TV, não tem vinhetas nem revistas. O público dali acaba que conhece o samba na hora. Ainda assim fazem sambas nos moldes do Especial, narrativos demais, andamento acelerado, passadas longas. (Ocasão 9)

Em questão de bateria o que mais me incomoda é o andamento, que assim como na Sapucaí é muito rápido. Eu não sei se tem necessidade disso aqui. Temos um contingente menor de componentes. Dá pra passar com uma cadencia melhor. (Ocasão 19)

Normalmente tomadas por uma perspectiva residual – já que quando se utilizam das soluções práticas da Sapucaí - as escolas dos Grupos B, C, D e E são lembradas por não atingirem aquele padrão de desfiles, ou seja, seriam apenas vestígios de um passado carnavalesco que já fora superado enquanto etapa pelas “grandes”. Dentro de uma estrutura de sentimentos onde se fala em desenvolvimento como expansão da capacidade produtiva (FURTADO, 2001), as escolas da Intendente estariam fadadas a serem formações “em desenvolvimento”, ou ainda, organizações culturais subdesenvolvidas.

⁵² Composição é termo usual para se referir àqueles desfilantes que compõem às alegorias desfilando sobre elas ou sobre os seus “queijos” – plataformas de destaque construídas sobre alegorias.

Porém, conforme nossas observações em campo, apenas as perspectivas residuais já não contemplariam todos os olhares em torno da Intendente e seus Grupos de Acesso, isso porque já não são mais suficientes para definir a amplitude e toda a diversidade cultural do que vem sendo proposto nessas formações culturais. A emergência de novas soluções deste outro lado da fronteira estaria atrelada não ao que une estas escolas às da Sapucaí, mas, sobretudo, naquilo que as difere os dois lados do Mundo do Samba:

O carnaval da Intendente é totalmente diferente da Sapucaí, primeiro porque é um lugar diferente. Temos um público que vê o desfile de frente, não de cima. Esse público também não vê o desfile de longe, mas de perto. Temos plateia a um metro de distância do carro, das fantasias. Temos também uma iluminação que não tira o aspecto de noite e um som que, embora tenha lá s seus muitos desfiles, permite ouvir ainda mais o canto dos componentes e do público. (Ocasão 27)

Tem um muro entre a Sapucaí e a Intendente. Falo mesmo. Todo mundo que sobe desce em seguida, não é? Porque são dois carnavais diferentes e deveríamos assumir logo isso, pro bem da própria Intendente. Temos de valorizar isso daqui antes que nos coloquem como sombra. (Ocasão 16)

A maior dificuldade que existe é que se sonha com a Sapucaí e com isso não se percebe os volumes, as possibilidades e os pontos de vista que a Intendente permite. (Ocasão 16)

O principal já temos: um público que aumenta a cada ano. E digo mais, é um público que gosta do que as escolas dali apresentam, porque senão não estaria ali todos os anos. Temos um poder de atrair as pessoas ali com uma proposta diferente da Sapucaí. Tínhamos que assumir e entender a potencialidade disso. (Ocasão 12)

Se engana quem acha que não temos nome. Temos escolas de samba ali conhecidas e queridas pelo público. O único lugar que você pode ver uma Caprichosos de Pilares, uma Tradição, uma Unidos da Ponte, a Cabuçu, isso de graça... o único lugar é ali. (Ocasão 21)

O enclave envolvendo a localização – geográfica e simbólica – do carnaval apresentado pela Intendente Magalhães dentro daquela concepção primeira de Mundo do Samba – na qual se concebe a instituição escola de samba apenas em função do sambódromo da Marquês de Sapucaí – tem sido questionado por determinados agentes sambistas deste grupo, agentes que estrategicamente tem travado debates sobre novas possibilidade de gestão e de mediação cultural nestas escolas de samba.

Durante as observações e ao longo dos diálogos mantidos com os sambistas, alguns destes agentes deixaram transparecer toda uma cadeia de possibilidades e experiências emergentes nas apresentações anuais dessas agremiações:

O dinheiro é importantíssimo, mas trabalhar sem ele é uma questão de desafio, de inovar. Você recebe alegorias de outras escolas, e às vezes elas não tem nada a ver com o seu enredo, mas você tem que olhar para aquela alegoria e fazer ela virar, esteticamente, participante do seu carnaval. Esse ano, por exemplo, recebi duas estátuas egípcias e fiz elas virarem dois palhaços gigantes, e foi bem elogiado. Você desenha uma fantasia e ela vai passando por várias mudanças no decorrer do tempo, o importante é ela estar bonita dentro do tema que você vai levar para a avenida. (Ocasão 6)

Peguei a transição da escola, que antes era um bloco, e consegui o acesso para ser escola. A Intendente é um palco periférico, onde as pessoas se reconhecem na avenida e se cumprimentam o tempo todo. O carnaval te permite falsear vários materiais. Há várias formas de você fazer o que não é bonito virar lindo. A reinvenção do carnaval está completamente presente na Intendente. (Ocasão 6)

As reinvenções, estratégias constantes do saber-fazer o carnaval na Intendente, e citadas durante um encontro com vários carnavalescos que produzem desfiles na Intendente (Ocasão 6), passaram a se mostrar de maneira cada vez mais intensa ao longo das observações.

Eu proponho temas simples e quando eu falo de enredo simples isso não quer dizer que sejam enredos rasos ou superficiais. Mas sim de fácil leitura. Não vou fazer na Intendente um carnaval sobre as sacerdotisas do templo de Isis (Risos). Não que eu esteja menosprezando a inteligência do público da Intendente, não é isso. O que eu estou dizendo é que eu sei que quem está ali assistindo nossos desfiles não tem um guia do enredo como tem na Sapucaí. A maior parte do público descobre o enredo ali na hora e é ali o único momento que eu tenho pra eles entenderem meu enredo. Por isso os enredos na Intendente têm que ser simples e de fácil leitura. (Ocasão 16)

Tenho pensado no público e não nos jurados. É uma escolha. Sei que eles vão premiar o desfile que mais se aproximar com os da Sapucaí e também sei que a escola não tem dinheiro pra isso. Então é uma escolha. Mostro os desenhos elaborados para o presidente e ele aprova. Depois, na hora do preparo ela sempre muda, mas eu não abro mão da leitura. É assim que o público da Intendente consagra uma escola. Quando sabe o que passou ali. (Ocasão suprimida)

Trabalhamos com muito material já utilizado pelas grandes escolas. Muita gente acha que isso é ruim, mas eu me adaptei já. É desafiador o poder de transformação sabe? Isso me motiva tanto e me motiva mais ainda quando o desfile passa e as pessoas não reconhecem que aquela escultura era do Salgueiro (risos). Gosto do poder de iludir que isso traz. Isso é o carnaval (Ocasão 17)

O que estamos vendo ali e que existem carnavalescos percebendo a Intendente como um lugar específico, com um público específico, e que por isso estão propondo coisas novas, linguagens novas. Isso é muito bom para a vitalidade e o reconhecimento da própria Intendente (Ocasão 24)

Diferentemente do ocorrido na Sapucaí, onde o desenvolvimento das escolas de samba tendeu a ampliar o espetáculo, assim como a destinação dos desfiles a um público amplo, ao mesmo tempo que indefinido (FARIAS, 2006), na Intendente os carnavalescos ainda parecem ter condições de reconhecer o público para os quais se apresentam, entendendo assim as peculiaridades e demandas de seus espectadores. As soluções práticas e elementos que se constroem a partir desse olhar, ao tomarem a Intendente não como um enclave, mas como um lugar próprio, com uma extensão de possibilidades a serem trabalhadas, manifestam-se então como uma verdadeira estrutura de sentimentos emergente, no sentido não de se opor ao carnaval construído na Sapucaí, mas de se tornar uma alternativa na competitividade entre os grupos de escolas na cidade.

Muitas pessoas me questionam: o que você acha de carnavalesco fulano no Grupo Especial receber 1 milhão para fazer um carnaval? Eu respondo que está certo sim. Tem que ganhar mesmo porque o que eles fazem lá é realmente espetacular. Esses artistas têm gabarito pra trabalhar até em Hollywood, e eu não estou falando isso de brincadeira. O que eu quero é que não comparem com o nosso trabalho na Intendente com o deles na Sapucaí, porque nós não estamos lá. Trabalhamos com coisas diferentes. Lidamos com escolas diferentes, materiais diferentes e temos ideias diferentes por isso. (Ocasão 6)

Embora as questões emergentes se mostrem sobretudo no que tange aos elementos estéticos dos desfiles, algumas falas nos permitiram verificar que em outros elementos estas soluções também surgem. A feitura dos sambas de enredo, assim como a bateria destas escolas nos permitem antever espécies de estratégias envolvendo o modo como os agentes sambistas da Intendente têm refletido sobre rearranjos alternativos à Sapucaí:

Não concordo quando dizem que os sambas da Intendente não são divulgados porque não são bons. Temos sambas ali que empolgam muito mais as arquibancadas do que muito samba da Sapucaí. O que tenho insistido nos sambas que componho é tentar fórmulas mais simples nas letras e ousar mais na melodia. (Ocasão 9)

Não aceito fazer samba copiando a sinopse na letra. Falo isso todo ano porque o samba precisa contagiar a arquibancada sendo que não temos nem divulgação deles antes dos desfiles. A gente tem que pensar no samba enredo a partir de quem vai ouvir, e não em quem vai julgar, porque quem julga pensa com a cabeça da Sapucaí (Ocasão 9)

Algumas escolas têm sido muito felizes em montar escolinhas de bateria. Na verdade, as pessoas sempre procuraram as escolas do acesso para aprenderem a tocar na bateria. A base percussiva das grandes escolas é o acesso. O que algumas escolas da Intendente fizeram foi oficializar isso. Temos aí o exemplo da União de Jacarepaguá que montou uma parceria e está conseguindo tocar uma escolinha de bateria famosa na cidade. (Ocasão 17)

Contudo, ainda que as soluções emergentes venham sendo propostas nestes grupos, a dualidade existente no discurso do desenvolvimento tende a suscitar discussões e rupturas dentro dos próprios grupos. O peso da tradição que envolve as formas pelas quais estes grupos entendem os desfiles tem levado muitos dirigentes a se opor às soluções almejadas por estes agentes, alimentando perspectivas dominantes de inserção no espetáculo:

Esse negócio de vamos fazer coisas novas, “vamos bolar uma nova Intendente”, é muito bonito no papel. Mas chega na apuração, na hora de abrir os envelopes, e eu vou ser julgado pelo que? Porque carnavalesco na hora de fazer coisa nova gosta muito, é bom pra ele. Mas na hora de aceitar as notas que vem, aí a culpa é do juri... o jurado que achou que tá no especial. Por isso que eu prefiro fazer um trabalho sério cara. O tradicional nunca erra, uma hora o campeonato chega. (Ocasão suprimida)

Nas encruzilhadas propostas pela cultura na urbe carioca de nossos dias, o preço a ser pago por manter ou quebrar tradições já incorporadas no pensar uma escola de samba, no caso dos sambistas dos Grupos de Acesso da Intendente, tem levado estes agentes a decidir entre ser resíduo num modelo cultural que limita a chance de acesso ou ainda, constituir possíveis rupturas ou alternativas dentro da ideia uniforme de Mundo do Samba.

Entre as diferentes experiências e soluções práticas que os sambistas dos Grupos de Acesso têm proposto na Estrada Intendente Magalhães, o papel destes agentes no Mundo do Samba tem se conduzido ora de forma a reproduzir as estruturas dominantes das Super-escolas de Samba S/A e suas tradições, ora amalgamando novas estratégias e soluções práticas na elaboração de seus desfiles. Se pela primeira via, em função da estrutura de que dispõe e das tradições consolidadas na Sapucaí, os grupos B, C, D e E serão sempre comparados enquanto “subdesenvolvidos” às suas coirmãs “desenvolvidas”, muitos destes agentes têm se dado conta de que, por estas perspectivas, suas chances de acesso a tal modelo cultural tem sido, há décadas, escassas ou até mesmo duvidosas. Pela segunda via, entretanto, essas escolas propoiam formas culturais alternativamente novas, rearranjando e reinventando tradições e reconhecendo as especificidades daquela avenida em que desfilam, tal qual as novas formas de pensar o próprio subúrbio carioca por meio da reconstrução de suas identidades no contexto cultural da metrópole.

Sobre a ressignificação dos lugares culturais no subúrbio carioca, é preciso que mencionemos o papel de determinadas manifestações culturais que, ao romperem com formas dominantes de se pensar a cultura, tem entendido os lugares sociais suburbanos como local de interações sociais, onde memórias são acionadas, e significados são produzidos, suscitando emoções e valores e, por fim, contribuindo na construção de uma identidade local, como o ritmo Charme, tão conhecido na região da Intendente.

Para Freire (2014), a identidade do charmeiro, assim como suas práticas culturais no subúrbio carioca, são múltiplas e reveladas a partir da sociabilidade e do lugar como um local de interações, trocas e memórias para a própria região. Esse conjunto de significados, e que resulta do consumo da música, do lugar e da identidade, vão sendo ressignificados a cada edição dos bailes que acontecem sob o Viaduto de Madureira – na região próxima à Intendente - aumentando assim, os fluxos comunicacionais entre os charmeiros e contribuindo para que novas formas de vida em sociedade se manifestem.

Takaki e Coelho (2008, p. 136), ao percorrer o mesmo local, mas utilizando-se do caso do Hip-hop que também tem ressignificado o Viaduto de Madureira, afirmam que as manifestações culturais têm transformado positivamente o sentido dos espaços públicos residuais, de forma que potencializa “a ressignificação que hibridiza culturas e faz emergir ações culturais manifestas pelas comunidades locais.

Por todas essas vias em se pensar e repensar os locais, quando a Sapucaí é longe, os sambistas dos Grupos de Acesso mostram elementos suficientes para que haja uma ressignificação não apenas da Intendente, das próprias forma em se lidar com o Mundo do Samba. Num tempo em que a cultura, como dito em Yúdice (2004) está liberta para gerar valor e ser evocada como recurso político e econômico, a própria região de Madureira tem assistido à emergência de manifestações culturais para além daquelas que ocorrem em seu viaduto principal. A Feira das Yabás é um exemplo destas formas de realocar o espaço suburbano para além de seu estigma, libertando-o para projetos alternativos de desenvolvimento que abarquem a diversidade cultural no samba carioca.

Por fim, cabe refletir sobre uma importante constatação de Certeau (1994) acerca das experiências culturais e do próprio sentido do consumo, para muito além das técnicas e métodos comerciais, mas como uma maneira inventiva e diferenciada de fazer e usar o cotidiano. Sob essa análise, a Intendente também ofereceria formas emergentes para os usos de suas manifestações culturais, envolvendo o povo que ali frequenta e que quer consumir e compartilhar suas experiências. Ser e estar na Sapucaí, quando o tempo ruge, são perspectivas que não se excluem, ainda mais num mundo tão diverso quanto o Samba.

APOTEOSE

Em 7 de dezembro de 1914, dias depois da festa no Palácio do Catete em que a primeira-dama Nair de Teffé tocara o maxixe “Corta-jaca”, de Chiquinha Gonzaga, o Senado Federal assistiria ao discurso de Rui Barbosa:

“Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!” (SANDRONI, 2001, p. 91).

Dança baixa e chula, grosseira – de acordo com o discurso de Rui Barbosa no Senado, em 1914 – o samba, assim como o maxixe, o batuque e o cateretê, eram então sinônimos da cultura do não-civilizado, dos selvagens. A revolta de Rui Barbosa, na verdade, era mero impulso das estruturas de sentimento dominantes de sua época, da qual também faziam parte o gosto elitista pela Belle Époque francesa. A modernização do Rio de Janeiro – e do Brasil - sob tal influência, além de toda uma visão da cultura enquanto processo civilizador.

Nas décadas que se seguiram, e contrariando os valores civilizatórios do senador, um projeto nacionalista de Brasil iria buscar justamente no samba um traço identitário de país. Assim, entrelaçando cultura e desenvolvimento, obras como a de Gilberto Freyre trazem à tona os sentimentos de toda uma geração que queria para o país uma “modernidade diferente”, nas palavras de Vianna (1995, p. 156), “uma modernidade que incorporasse elementos até então vistos como os sintomas de nosso atraso”. O que o autor classifica como o “mistério do samba”, e de sua ascensão ao posto de vitrine cultural brasileira, estariam diretamente relacionados ao que aqui entendemos como o trânsito dos agentes culturais sambistas em trânsito pelas diversas esferas da sociedade da época e suas soluções frente aos processos de desenvolvimento de seu tempo, desafio no qual se desdobraram em fazer a junção do que se esperava de Brasil e de este sentimento de Brasil deveria se apresentar.

A instituição escola de samba, formação cultural indissolúvel da construção dessa imagem – e que permanece ainda em nossos dias sustentando essa brasilidade aos quatro cantos do mundo - ao mesmo passo que daria visibilidade às influências afro-brasileiras contidas no ritmo, não o fariam sem que as ajustassem às condições espetaculares nas quais já se produzia o carnaval carioca desde o fim do século XIX. Nascia assim a contradição básica que para Leopoldi (1978) regeria estas agremiações: a conciliação entre a preservação de suas supostas formas autênticas e as formas de apresentação pública que delas passaram a ser requeridas.

Em entrevista concedida à Sérgio Cabral (2011), Ismael Silva narrara como o samba precisou se adequar às formas carnavalescas da cidade, principalmente em se tratando no chamado “andamento” rítmico. Ajustada, a batida do samba deixara de lado o *tan tantan tan tantan* para adotar um sincopado *bum bum paticumbumprugurundum*, mais adequado ao que se via nos cortejos carnavalescos da época, reinvenções sempre que não se fazem em isolamento às estruturas de sentimento de cada tempo social. Assim, o próprio desfile seria reinventado, e de novo, e mais uma vez, e sempre.

Se a escola de samba fosse uma árvore, como tantos sambas nos lembram, Araújo (2012) certamente diria que ela floresceu e frutificou de forma espetacular, enquanto Candeia e Araújo (1978) nos advertiriam que ela esquecera de suas raízes. Se sua visão é por demais romântica, por vezes acusada de ingênua, aqui não a descartamos ou a tomamos como superada. Não pensando a partir de, mas com Candeia e Araújo (1978), seu ponto de vista parece ainda ter algum sentido, remetendo à certo conceito de Mundo do Samba que não tem oferecido espaço às discussões sobre o acesso no carnaval carioca. Afinal, da mesma maneira como nós, sambistas, construímos os desfiles da Sapucaí - e os tornamos internacionalmente reconhecidos por meio de um projeto turístico de Rio de Janeiro - não os fizemos sem que também criar os Grupos de Acesso, a hierarquização destes grupos, e a delimitação da Intendente em seu papel residual no Mundo do Samba.

Dessas últimas constatações, percebemos que o surgimento dos Grupos de Acesso não necessariamente decorre do aumento do número total de escolas, como normalmente se argumenta a respeito, mas das estratégias em torno do afinilamento dos grupos hierarquicamente superiores, algo que se dá em função de estruturas de sentimento modernas e que se pautam tanto pela maximização das receitas financeiras – quando da divisão das subvenções e outros recursos por um número menor de escolas - como pela lapidação de um espetáculo cada vez mais organizado e passível de comercialização no mercado do entretenimento.

O tempo ruge e a Sapucaí é grande, mas também é longe. Retificando o bordão evocado por Giovanni Improtta, personagem de José Wilker na novela *Senhora do Destino*, nos interessamos em percorrer alguns dos caminhos que separam o sambódromo da Sapucaí da pista de desfiles da Intendente Magalhães. A partir deste ponto, tomamos o espetáculo como visão moderna de mundo e, os processos de espetacularização da cultura, enquanto estratégias dominantes para o encaixe em suas formas de desenvolvimento – nos referindo aqui à uma cultura ordinária, ao desenvolvimento, enquanto processo de reprodução dessa ordem moderna.

Da questão posta inicialmente pelo enredo, sobre como os processos de desenvolvimento interferem sobre as experiências dos sambistas que transitam pelos Grupos de Acesso, partimos do conceito de escola de samba enquanto estrutura social em permanente conciliação no sentido de apreender suas experiências práticas, significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, o que o fizemos por meio de suas estruturas de sentimento (WILLIAMS, 1979).

Ao longo do 2º setor do enredo, momento em que buscamos perceber aquelas experiências que se constituem como dominantes no Mundo do Samba quando o tempo ruge no desenvolvimento da cidade, consideramos que as escolas souberam e ainda parecem saber utilizar o saber-fazer nesta conciliação. Levando em conta que a configuração do espetáculo conduzido pela primeira divisão das escolas constituiu diálogo constante com sua possibilidade de encaixe naquele projeto de desenvolvimento turístico proposto pelo Rio de Janeiro, tais soluções não se fizeram em isolamento de uma estrutura de sentimentos marcada pela estetização do mundo (LIPOVETSKY E SERROY, 2015), o consumo das experiências e sensações culturais (TÜRKE, 2015) e as formas contemporâneas de ser e ser percebido (CRARY, 2013) na vida cultural da cidade.

Após perceber a construção dos desfiles da Sapucaí dentro de uma “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997), bem como os elementos dominantes nas quais se constroem suas experiências, nos aproximamos, ao longo do 3º setor, de sujeitos que nem sempre costumam ser ouvidos ao longo desta construção. Em sua compreensão, tornaram-se ainda mais claras as contradições entre os sambistas e a concepção dominante de “Mundo do Samba”, o que poderia ser mais problematizado tanto em função das formas de acesso à mercados culturais (BAUMAN, 2008b), quanto pelo papel que a tradição exerce para a formação e a seleção cultural, na qual “certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados” e outros negligenciados e excluídos (WILLIAMS, 2011a).

Entretanto, ao objetivarmos apreender, por meio da relação entre desenvolvimento e cultura, como se dão as experiências dos sambistas nos acessos do Mundo do Samba carioca, nossas intenções se direcionaram a compreender e relacionar – quando a Sapucaí é longe – como os Grupos de Acesso da Intendente Magalhães também se encaixariam no contexto de desenvolvimento urbano carioca. Neste ponto, pudemos entender suas soluções práticas tem sido construídas sob determinados sentimentos dominantes de mundo e que tenderam: (1) a demarcar as fronteiras e as formas de ocupação do espaço cultural no Mundo do Samba – de maneira a criar, na Intendente, uma espécie de enclave cultural; (2) construir estigmas em torno da visibilidade social e do reconhecimento cultural proposto pela Intendente; (3) fortalecer as crenças na gestão e profissionalização enquanto condição única de ascensão cultural; e, (4) inventar tradições seletivas em torno das formas espetaculares a serem apresentadas por um desfile de escola de samba.

Com base nos diálogos em campo e as experiências culturais que deles se revelaram, podemos dizer que, dentro de uma concepção hegemônica de Mundo do Samba, as escolas da Intendente seriam tomadas diante de um papel residual e relacionadas a um passado já experienciado por aquelas que na Sapucaí desfilam, leia-se estágio já superado, uma etapa já cumprida. Por esse olhar, conviveriam no mesmo tempo social, desenvolvidos, na Sapucaí e subdesenvolvidos, na Intendente.

Ao mesmo tempo, e tomando uma perspectiva de cultura que não necessariamente seria mero reflexo de uma superestrutura, mas, também, da consciência prática que os agentes culturais têm sobre suas práticas culturais, foi possível apreender que não apenas de formas residuais viveria a Intendente. Existiriam também soluções emergentes nos processos de saber-fazer uma escola de samba nos grupos de acesso, emergência essa que propicia estratégias de articulação e rearticulação, invenção e reinvenção daquelas tradições a partir das possibilidades daquele local, sejam elas experiências visuais, musicais ou estruturais daquele local que, de forma alternativa, acabam por questionar o enclave cultural ora existente. Sob o prisma do desenvolvimento local, e para além de seu papel residual, os Grupos de Acesso que ali desfilam configuram importante recurso para a realocação do lugar social denominado como subúrbio para além de seu estigma, de forma a realocar não apenas o conceito de Mundo do Samba, mas também reconhecendo sua diversidade cultural. Tal qual em Barros (2008), é preciso que a articulação entre cultura, diversidade e desenvolvimento implique modelos dinâmicos para se enfrentar os desafios, o que requer, portanto, toda uma dialética em torno destes conceitos.

Em tais proposições, assim como em todas as outras não alcançadas por nosso enredo, importante é refletir sobre as políticas destinadas aos Grupos de Acesso e suas alternativas de geração de renda. Somos carentes também da memória e da historiografia destes grupos, assim como suas possibilidades de reconhecimento patrimonial não só do Mundo do Samba, mas de toda uma cultura urbana que já não cabe mais – nem no Centro inspirado em Paris, nem nas praias da Zona Sul – mas que também pode não se abrigar no ingênuo conceito – quando não subalterno – de cultura popular. Por fim, importante que as políticas públicas, formas de dar direito a ter direitos – e dar acesso a quem precisa de acesso – considerem não apenas as somas econômicas, mas também as subtrações que delas decorrem – de saberes, fazeres ou modos de ver o mundo.

Se diante de nossas estruturas de sentimento já estamos acostumados a ver os Grupos de Acesso como estágios a serem percorridos rumo à plenitude cultural, talvez estejamos deixando pelo caminho importantes pistas sobre como Desenvolvimento e Cultura - para além de seus debates hierarquizadores e economicistas – relacionam-se diretamente aos problemas de nosso espaço-tempo, assim como nossa diversidade e a forma como lidamos com ela.

No momento em que fechamos este trabalho, os órgãos de imprensa anunciam a redução da subvenção destinada às escolas de samba da cidade⁵³. Muitos, neste momento, acusam as escolas de samba de terem “se fechado na Sapucaí” e se “divorciado” do povo carioca e que, por isso mesmo, teriam perdido sua popularidade para fazer jus ao recebimento da subvenção⁵⁴. Resta-nos saber de quais escolas falam, assim como do que entendem por Mundo do Samba. Enquanto falam, escrevem, pesquisam e publicam, e do outro lado da fronteira em que permanecem sentados, a Intendente e os seus Grupos de Acesso continuam fazendo o seu “Carnaval do Povo”, suas calçadas permanecem abertas e, enquanto os dias de folia não chegam, quem chegar na Unidos da Ponte ouvirá os mesmos sambas de quando a escola estava naquele que, de fato, considerava o seu lugar:

*E eles verão a Deus, nos sonhos que fizeram o seu sonhar.
E eles verão a Deus, razão de todo o seu imaginar.*

Mazinho, Ambrósio e Renatinho. Unidos da Ponte, 1983.

⁵³ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/15/cultura/1497557739_810021.html> Acesso em: 16/06/2017

⁵⁴ Disponível em: <<http://www.srzd.com/colunas/rachel-valenca/por-que-nao-somos-mais-tao-amados/>> Acesso em: 21/06/2017

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ARAÚJO, Eugênio. **Valorizando a batucada: um estudo sobre as escolas de samba cariocas dos Grupos de Acesso C, D e E**. Tese de Doutorado. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2008.

_____. Vida e morte das pequenas escolas de samba: uma aproximação histórica e antropológica das escolas dos grupos de acesso “C”, “D” e “E” do Rio de Janeiro. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 6, n. 1, 2009.

ARAÚJO, Hiram. **A cartilha das escolas de samba**. Rio de Janeiro: Ed. Clube de Autores, 2012.

ARRIGHI, Giovanni. **A Ilusão do Desenvolvimento**. Petrópolis. Vozes, 1997.

BARBIERI, Ricardo J. O. **Conflito e Sociabilidade em uma pequena escola de samba: O Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

_____. Para brilhar na Sapucaí: hierarquia e liminaridade entre as escolas de samba. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 7, n. 2, 2010.

BARROS, José Marcio. **Diversidade cultural: da proteção à promoção**. Porto Alegre: Autêntica, 2008.

BARROS, Maria Teresa Guilhon M. **Blocos: Vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Danos colaterais: desigualdades sociais numa era global**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. (Org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **A Miséria do Mundo**. Petrópolis: ed. Vozes, 1997.

_____. **A produção da crença**. Porto Alegre: ed. Zouk, 2006.

_____. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BRAUDEL, Fernand. **O jogo das trocas. Civilização material, economia e capitalismo: século XV-XVIII**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BRENNEN, B. Sweat not melodrama: reading the structure of feeling in All the President's Men. **Journalism: Theory, Practice and Criticism**. v. 4, p. 113–131, 2003. Disponível em: < <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464884903004001444>> Acesso em: 25 jul. 2016.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba. O que, quem, como, quando e porquê**. Rio de Janeiro: Ed. Lazuli, 2011.

CANDEIA, Antonio; ARAÚJO, Isnard. **Escola de Samba Árvore que esqueceu a Raiz**. Rio de Janeiro: Lidador\SEEC, 1978.

CARNAVALESCO. **Nova Associação faz primeira reunião e acredita no resgate do Grupo de Acesso**. Disponível em: < <http://www.carnavalesco.com.br/noticia/nova-associacao-faz-primeira-reuniao-e-acredita-no-resgate-do-grupo-de-acesso/12257>> Acesso em 16 de abril de 2017.

CARVALHO, Edgar de Assis. *Cultura e Complexidade: um trajeto antropológico*. In: PIMENTA, C.A.M.; MELLO, A.S. (Orgs.). **Encruzilhadas da Cultura: Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade**. Taubaté: Cabral Editora, 2013.

CAVALCANTI, Maria L. V. C. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis, Vozes, 1994.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque**. Editora da Unicamp, 2001.

COELHO, Luciane Moutinho. **O sambódromo dá samba?. O impacto de um grande equipamento urbano na revitalização da cidade nova, um bairro no Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitectura de Lisboa. 2009.

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

CRARY, Johnatan. **Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013.

CUNHA, Maria Clementina P. **Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Leo. **Amin Khader está vetado na Grande Rio**. Disponível em: <<http://blogs.odia.ig.com.br/leodias/2016/02/26/amin-khader-esta-vetado-na-grande-rio/>> Acesso em: 05 de abril de 2017.

DUARTE, Flávio. **Playboy entrevista Joãozinho Trinta**: Uma conversa franca com o carnavalesco supercampeão sobre crime organizado, mulher na Presidência, paixões e, claro, escolas de samba. Disponível em: <<http://www.insideplayboybr.com/#!entrevista-joosinho-trinta/crfx>> Acesso em: 21 abr. 2016.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: uma história dos costumes - Vol. 1.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

EMPRESA DE TURISMO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO (RIOTUR). **Em 2016, um carnaval de números olímpicos para o turismo carioca.** Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibeconteudo?id=5914149>> Acesso em 30 de mar. 2016.

_____. **Os números do Carnaval 2017!** Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibeconteudo?id=6804023>> Acesso em 27 de mar. 2017.

FARIAS, Edson. **O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca.** Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

_____. **O saber carnavalesco: criação, ilusão e tradição no carnaval carioca.** Sociologia & Antropologia, v. 5, n. 1, p. 207, 2015.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural.** Tese de doutorado. Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

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

_____. **Inventando carnavais.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

_____. **O livro de ouro do Carnaval Brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. **O marquês e o jegue.** Rio de Janeiro: Ed. Altos da Glória, 1996.

FILMER, Paul. **A estrutura do sentimento e das formas sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams.** Estudos de Sociologia, v. 14, n. 27, 2009.

FREIRE, Libny Silva. **Baile Charme: o Lugar Construindo Identidade**. Anais: 4º Congresso Internacional de comunicação e consumo. São Paulo, 2014.

FROEHLICH, José Marcos. **A (RE) Construção de Identidades e Tradições: o rural como tema e cenário**. In: Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política. Niterói, RJ, nº 14, pp. 117-132, 1º sem./2003.

FURTADO, Celso. Acumulação e criatividade. In: D'AGUIAR, Rosa Freire (Org.). **Essencial Celso Furtado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Criatividade e dependência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2012.

_____. **Introdução ao desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GALVÃO, Walnice N. **Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2009.

GAULEJAC, Vincent de. **Gestão como doença social**. Aparecida: Ideais e Letras, 2007.

GIDDENS, Antony. **Consequências da Modernidade**. Trad. Raul Fixer. São Paulo: Unesp, 1991.p.11.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GLASER, André Luiz. **Materialismo cultural**. 236f. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GOETHE, Johann W. **El Carnaval de Roma**. Barcelona: Alba Editorial, 2014.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GRELLET, Fabio. **Grande Rio acerta na aposta: Ivete é a sensação da Sapucaí.** Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,com-ivete-no-enredo-e-na-comissao-de-frente-grande-rio-comeca-desfile,70001680825> Acesso em: 05 de abril de 2017.

GUIMARÃES, Helenise M. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca.** Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

HAGUETTE, Teresa M. F. **Metodologias qualitativas na sociologia.** 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 12 ed. Rio de Janeiro, Lamparina, 1997.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna.** São Paulo: Loyola, 1993.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil moderno.** Editora Brasiliense, 1992.

JÓRIO, Amaury; ARAÚJO, Hiram. **Escolas de samba em desfile: vida, paixão e arte.** Rio de Janeiro: GB, 1969.

KIFFER, Danielle; FERREIRA, Felipe. Isto faz um bem! As escolas de samba, a Coca-cola e a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. In: **Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 12, n. 2, nov. 2015.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1978.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOPES, José Rogério. **Exclusão Social, Privações e Vulnerabilidade: uma análise dos novos condicionamentos sociais.** In: São Paulo em Perspectiva, São Paulo, Vol. 20, nº 1, p. 123-135, jan./mar. 2006.

_____. Resenha de A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 31, p. 331-335, jan. /jun. 2009.

_____. Tudo no mesmo lugar? Cultura e formações culturais na globalização. In: SOUZA, Cidoval M; SILVA, Luiz C.; COSTA, Antonio R. F. (Orgs.) **Local x Global: cultura, mídia e identidade**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2009, 11-34.

LOPES, Nei; SIMAS, Luis Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2015.

MACIEL, Ana Paula Araújo. **Gestão da qualidade dos serviços em eventos: uma análise comparativa do festival folclórico de Parintins/AM e do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro/RJ através da técnica momento da verdade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

MAGALHÃES, Luiz Ernesto. Inaugurada a Cidade do Samba. **O Globo**, Rio de Janeiro, Seção Rio, pág.13, 4 de setembro de 2005.

MARCONI, Marina de A.; PRESOTTO, Zélia M. N. **Antropologia: uma introdução**. São Paulo: Atlas, 2007.

MORAES, Eneida de. **A História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz A. **Samba de Enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Carlos Alonso B. **Processo de industrialização: do capitalismo originário ao atrasado**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ORTIZ, Renato. Cultura e desenvolvimento. **Políticas culturais em revista**, v. 1, n.1, p. 122-128, 2008.

_____. **Mundialização: saberes e diferenças**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro. Nova Terra, 2013.

PAVÃO, Fábio. **A dança da identidade: os usos e significados do samba no mundo globalizado**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

PIMENTA, Carlos A. M.; SILVA, Geraldo Camilo. Samba no pé, bandeira na mão: as torcidas organizadas do samba e a espetacularização do carnaval carioca. In: **Anais**. Seminário Nacional de Políticas Culturais e Ambientais. São Leopoldo, 2016.

PIMENTEL, João. **Marcadas para viver: a luta de cinco escolas de samba**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. **Cadeia produtiva da economia do carnaval**. Editora E-papers, 2009.

_____. **O maior espetáculo da Terra: 30 anos de sambódromo**. Rio de Janeiro: Editora Lacre, 2015.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. Brasília: Ed. Brasiliense, 1992.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba. In: **Um século de favelas**. Org: ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo Razão e Emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SILVA, Alvares da. **Escolas de Samba**. Revista O Cruzeiro. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, ano XXVII, nº 22, 12/03/1955, p. 7-16.

SILVA, Cristina da Conceição. **O samba no Rio de Janeiro: elementos socializadores dos grupos étnicos nos quintais de Madureira e Oswaldo Cruz**. Dissertação de

Mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras e Ciências Humanas. Universidade do Grande Rio “Professor José de Souza Herdy”. Duque de Caxias, 2013.

SOUZA, Cássia Helena Glioche Novelli de. **O desfile das escolas de samba na televisão: vinte anos de sambódromo**. Trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social. Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro, 2004.

SOUZA, Ralf Ribeiro de. As representações subalternas dos homens suburbanos. In: OLIVEIRA, Marcio P.; FERNANDES, Nelson da N. **150 anos de subúrbio carioca**. Rio de Janeiro: Lamparina: FAPERJ: EdUFF, 2010.

TAKAKI, Emika; COELHO, Glauci. A experiência da Ação Cultural Hip-Hop sob o Viaduto de Madureira no Rio de Janeiro. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, n. 8, p. 126-137, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Editora Record, 1999.

TURANO, Gabriel C.; FERREIRA, Felipe. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30. In: **Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 10, n. 2, nov. 2013.

TURETA, César; ARAÚJO, Bruno F. V. B. Escolas de Samba: trajetórias, contradições e contribuições para os estudos organizacionais. **Organizações & Sociedade**, v. 20, n. 64, p. 111-129, 2013.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

VALENÇA, Rachel. **Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará- Rio Arte, 1996.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Zahar, 1995.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

_____. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

_____. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

APÊNDICE I

Relação de sambas de enredo mencionados ao longo do trabalho

ANO	ESCOLA DE SAMBA	ENREDO	COMPOSITORES
1981	Unidos de Bangu	É hoje, a história do carnaval	Batista do Parque, Totonho e Marcos Job
1982	Caprichosos de Pilares	Moça bonita não paga	Ratinho
1982	Império Serrano	Bumbum Paticumbum Prugurundum	Beto Sem Braço e Aluísio Machado
1982	União da Ilha	É hoje	Didi e Mestrinho
1982	Unidos da Ponte	O casamento de Dona Baratinha	Mazinho e Ambrósio
1983	Unidos da Ponte	E eles verão a Deus	Mazinho, Ambrósio e Renatinho
1984	Em Cima da Hora	33, Destino D. Pedro II	Guará e Jorginho das Rosas
1984	Unidos de Vila Isabel	Pra tudo se acabar na quarta-feira	Martinho da Vila
1985	Caprichosos de Pilares	E por falar em saudade	Almir Araújo, Marquinhos Lessa, Hércules Corrêa, Balinha e Carlinhos de Pilares
1987	Beija-flor	As mágicas luzes da ribalta	Mazinho e Gilson Dr.

1989	Imperatriz	Liberdade, liberdade, abra as asas sobre nós!	Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Jurandir
1989	União da Ilha	Carnaval, festa profana	J. Brito e Bujão
1990	São Clemente	E o samba sambou	Helinho 107, Mais Velho, Nino e Chocolate
1992	Acadêmicos da Rocinha	Pra não dizer que não falei das flores	Celso, Marquinho, Moacir Alves e Marcos
1992	Império Serrano	Fala Serrinha! A voz do morro sou eu mesmo sim senhor	Beto Sem Braço, Jangada, Maurição
1993	Imperatriz	Marquês que é marquês do sassarico é freguês	Marcio André, Alvinho, Aranha e Alexandre da Imperatriz
1994	Portela	Quando o samba era samba	Wilson Cruz, Cláudio Russo e Zé Luiz
1995	Portela	Gosto que me enrosco	Noca da Portela, Colombo e Gelson
1996	Imperatriz	Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta "Leopoldina, a Imperatriz do Brasil"	Jurandir, Dominginhos do Estácio, Demarco e Carlinhos China
1999	Mangueira	O século do samba	Adalberto, Jocelino e Jerônimo
2007	Beija-flor	Áfricas - Do berço real à corte brasileira	Cláudio Russo, J. Velloso, Gilson Dr e Carlinhos do Detran

APÊNDICE II

Relação de desfiles mencionados ao longo do 2º Setor

ANO	ESCOLA DE SAMBA	ENREDO	EMISSORA
1984	Império Serrano	Foi malandro é	TV Manchete
1984	Mangueira	Yés, nós temos Braguinha	TV Manchete
1985	União da Ilha	Um Herói, uma Canção, um Enredo	TV Manchete
1985	Estácio de Sá	Chora chorões	TV Manchete
1990	Império Serrano	Histórias da nossa história - Uma lenda, um invasor, um bandeirante	Rede Globo
1991	Estácio de Sá	Brasil Brega e Kitsch	Rede Globo
1991	Caprichosos de Pilares	Terceiro Milênio, em busca do juízo afinal	Rede Globo
1992	Beija-flor	Há um ponto de luz na imensidão	Rede Globo
1996	Unidos da Ponte	As sombras da folia em alto astral	Rede Globo
1998	Imperatriz	Quase no ano 2000...	Rede Globo

1999	Portela	De volta aos caminhos de Minas Gerais	Rede Globo
2000	Mangueira	Dom Obá II - Rei dos Esfarrapados, Príncipe do Povo	Rede Globo
2003	Grande Rio	O nosso Brasil que Vale	Rede Globo
2004	São Clemente	Boi Voador sobre o Recife: Cordel da Galhofa Nacional	Rede Globo
2004	Salgueiro	A Cana que aqui se planta, tudo dá... Até Energia. Álcool, o Combustível do Futuro	Rede Globo
2004	Beija-flor	Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz	Rede Globo
2015	Beija-flor	Um Griô conta a história: um olhar sobre a África e o despontar da Guiné Equatorial. Caminhemos sobre a trilha de nossa felicidade	Rede Globo
2017	Grande Rio	Ivete do rio ao Rio	Rede Globo
2017	Beija-flor	A Virgem dos Lábios de Mel, Iracema	Rede Globo

APÊNDICE III

Observações e entrevistas realizadas durante o trabalho de campo

OCASIÃO	DATA	LOCAL	TÉCNICAS DE COLETA DE DADOS
1	09/01/2016	Feijoada da A.R.E.S. Vizinha Faladeira. Rua da Gamboa, 345, Sto. Cristo, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos
2	07/02/2016	Desfile das escolas de samba do Grupo D. Av. Intendente Magalhães, Campinho, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos
3	09/02/2016	Desfile das escolas de samba do Grupo B. Av. Intendente Magalhães, Campinho, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos
4	13/02/2016	Desfile das escolas de samba do Grupo E. Av. Intendente Magalhães, Campinho, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos
5	09/04/2016	Feijoada do Bicampeonato da A.R.E.S. Vizinha Faladeira. Rua da Gamboa, 345, Sto. Cristo, RJ	Caderno de campo
6	16/06/2016	Seminário “Que carnaval é este? O processo criativo na Intendente Magalhães”. Auditório Cartola, Centro Cultural da Universidade Estadual do Rio de Janeiro	Caderno de campo, registros fotográficos, gravação de voz
7	19/06/2016	Festa de lançamento do enredo do GRES Acadêmicos do Engenho da Rainha. R. Mário Ferreira, 257, Engenho da Rainha, RJ	Caderno de campo
8	27/07/2016	Reunião dos segmentos do GRES Caprichosos de Pilares. R. Faleiros, 1, Pilares, RJ	Caderno de campo

9	31/07/2016	Roda de samba no GRES Unidos de Vila Santa Tereza. Rua Ururaí, 365, Rocha Miranda, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos
10	11/09/2016	Ensaio do GRES Caprichosos de Pilares. R. Faleiros, 1, Pilares, RJ	Caderno de campo
11	12/09/2016	Final de samba do GRES Império Serrano. Av. Min. Edgar Romero, 114, Madureira, RJ.	Caderno de campo, registros fotográficos
12	23/09/2016	Final de samba do GRES Gato de Bonsucesso. R São Jorge, s/n, Bonsucesso, RJ	Caderno de campo
13	25/09/2016	Ensaio do GRES Unidos de Vila Santa Tereza. Rua Ururaí, 365, Rocha Miranda, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos
14	20/11/2016	Final de samba do GRES Feitiço do Rio. Rua da Gamboa, 345, Sto. Cristo, RJ	Caderno de campo
15	03/12/2016	Final de samba do GRES Arrastão de Cascadura R. Caetano da Silva, 700, Cascadura	Caderno de campo
16	16/12/2016	Festa de lançamento do CD da Série B. Sambola Hall, Av. D. Helder Camara, 7775, Piedade, RJ	Caderno de campo
17	18/12/2016	Festa de lançamento do CD das Séries C, D e E Quadra do GRES Paraíso do Tuiuti, Campo de São Cristóvão, 33, São Cristóvão, RJ	Caderno de campo
18	04/01/2017	Ensaio do GRES Unidos da Ponte Av. Ana Brito da Silva, 92, São Mateus, São Joao de Meriti	Caderno de campo, registros fotográficos
19	15/01/2017	Ensaio de bateria do GRES Sereno de Campo Grande Av. D Sebastião P. 224, Campo Grande, RJ	Caderno de campo

20	21/01/2017	Ensaio do GRES Tupy de Brás de Pina Viaduto de Brás de Pina, s/n, Brás de Pina, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos
21	03/02/2017	Ensaio de rua do GRES Unidos de Vila Santa Tereza. Rua Ururaí, 365, Rocha Miranda, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos
22	08/02/2017	Ensaio de rua do GRES Unidos da Ponte Av. Getúlio de Moura, 247, Centro, São João de Meriti	Caderno de campo, registros fotográficos, registro de vídeo
23	17/02/2017	Ensaio de rua do GRES Arrastão de Cascadura R. Caetano da Silva, 700, Cascadura	Caderno de campo
24	18/02/2017	Visita ao barracão da Tupy de Brás de Pina Viaduto de Brás de Pina, s/n, Brás de Pina, RJ	Caderno de campo
25	26/02/2017	Desfile das escolas de samba do Grupo D. Av. Intendente Magalhães, Campinho, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos, filmagens
26	27/02/2017	Desfile das escolas de samba do Grupo C. Av. Intendente Magalhães, Campinho, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos, filmagens
27	28/02/2017	Desfile das escolas de samba do Grupo B. Av. Intendente Magalhães, Campinho, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos, filmagens
28	02/03/2017	Apuração dos desfiles dos grupos B, C, D Terreirão do Samba, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos, filmagens
29	04/03/2017	Desfile das escolas de samba do Grupo E. Av. Intendente Magalhães, Campinho, RJ	Caderno de campo, registros fotográficos, filmagens