

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DO HOMEM - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA

BRUNA TAVARES DA COSTA

O CARNAVAL PARA ALÉM DA FESTA: UM ESTUDO SOBRE ESPECIALIZAÇÃO E
INTELECTUALIDADE EM LEANDRO VIEIRA

Campos dos Goytacazes – RJ
Fevereiro de 2023

BRUNA TAVARES DA COSTA

O CARNAVAL PARA ALÉM DA FESTA : UM ESTUDO SOBRE ESPECIALIZAÇÃO E
INTELECTUALIDADE EM LEANDRO VIEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia Política.

Orientador: Dr. Paulo Rodrigues Gajanigo

Campos dos Goytacazes – RJ
2023

O CARNAVAL PARA ALÉM DA FESTA : UM ESTUDO SOBRE ESPECIALIZAÇÃO E
INTELECTUALIDADE EM LEANDRO VIEIRA

Bruna Tavares da Costa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia Política.

Aprovado em: ____/____/____

Prof. Dr. Paulo Rodrigues Gajanigo (Sociologia Política) – UENF
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro
(Presidente)

Prof. Dr. Giovani do Nascimento (Políticas Públicas) – UENF
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Prof. Dr. Vinicius Ferreira Natal (Antropologia) – UFRJ
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Mauro Campos de Macedo (Ciência Política) – UENF
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Campos dos Goytacazes – RJ
2023

Dedico à minha mãe, que sempre me fez escolher livros. Ao Roberto, por ser inspiração e exemplo de dedicação e esforço na batalha que é construir o conhecimento. Ao Pedro, por ser a razão de tudo. E a todos os profissionais e indivíduos envolvidos no processo de produção dos desfiles, por serem capazes de, com suas mãos, ideias, esforço e paixão, construir a mais bonita festa do planeta.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do PPGSP UENF, meu mais sincero agradecimento. Pelas aulas, trocas, indicações e pelo apoio, sempre que necessário.

Para Roberto, meu mais profundo obrigado. Foi minha admiração por tudo que você é que me fez pensar, em algum momento, que esse caminho também poderia ser possível para mim.

Agradeço aos amigos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política (PPGSP), pois sobrevivemos, juntos, à uma pandemia que tirou a possibilidade de nos aproximarmos fisicamente mas não nos tirou a vontade, o compromisso e a dedicação. Atravessamos perdas, dores e a infinita tristeza de viver e estudar num país desgovernado mas a primavera também chegou para nós. Sobrevivemos. Em nossos diplomas, carregaremos o nome de um governo que valoriza a ciência e a educação e que nos inspirará, tenho fé, na luta pela defesa do conhecimento, da ciência e da verdade.

Agradeço à Paula Tavares, mulher da arte, da cultura e das palavras, pela revisão cuidadosa e pela leitura carinhosa.

Agradeço aos membros da banca pela disponibilidade e considerações feitas na época da qualificação, pois me apontaram caminhos importantes para a construção desta pesquisa

Agradeço ao meu orientador, professor Paulo Rodrigues Gajanigo, pelo apoio, ideias e orientações. Muito obrigada pela sua paciência e atenção.

Foi uma época em que eu estava convencido, e ainda estou, de que em toda ação a gente precisa ser político para sair dessa merda em que a gente está

Fernando Pamplona

Resumo

A presente pesquisa busca analisar o trabalho que o carnavalesco Leandro Vieira ocupa, dentro do campo da cultura popular- mais especificamente nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro - tendo como base as perspectivas teóricas de Mannheim e Gramsci sobre a figura do intelectual. Como um trabalho de Sociologia Política, o carnaval e as escolas de samba do Rio de Janeiro são observados a partir da lógica de produção capitalista, que reconfigurou a organização interna dessas instituições modernas e criou hierarquias, onde novos profissionais surgem pelos processos de centralização e especialização. Dentre esses, a figura do carnavalesco, que concentra os processos criativos essenciais ao desenvolvimento dos trabalhos dessas instituições. Essa figura é analisada tanto pelo impacto interno dentro dessas instituições – mudanças inerentes às reconfigurações surgidas no mundo do trabalho – tanto externo, com a criação de desfiles e imagens que atingem e impactam um número maior de pessoas para além da festa. Neste sentido, a obra de Leandro Vieira para o G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira é analisada como forma de exemplificar esses dois mundos: o trabalho do especialista (interno) e a lógica do intelectual (externo). O objetivo é compreender as tensões que existem quando se atua entre essas duas esferas , uma vez que exigem a compreensão de diferentes perspectivas e interesses e a opção , deste profissional, por privilegiar o discurso e tornar os desfiles espaço para debate de questões sociais urgentes. Como metodologia foi utilizada uma revisão bibliográfica sobre a história das escolas de samba e suas alterações, desde os anos 20 até os dias atuais. Buscou- se entender o processo de transformação dessas instituições culturais por um modelo empresarial que envolve questões como terceirização, precarização e afins. Foram analisadas entrevistas dadas pelo carnavalesco a diversas mídias entre os anos de 2016 e 2022, a fim de compreender o lugar que ocupa neste sistema social e as questões que o aproximam da figura de intelectual atuando no campo da cultura popular. Foi utilizada uma entrevista semiestruturada com um diretor do IPHAN, a fim de compreender a forma com a qual o carnaval é entendido pelo órgão regulador do patrimônio cultural.

Palavras-chave: carnaval, carnavalesco, intelectual, especialista, capitalismo.

Abstract

This research seeks to analyze the work that carnival's Leandro Vieira occupies, within the field of popular culture - more specifically in the parades of the samba schools of Rio de Janeiro - based on the theoretical perspectives of Mannheim and Gramsci on the figure of the intellectual. As a work of Political Sociology, carnival and samba schools in Rio de Janeiro are observed from the logic of capitalist production that reconfigured the internal organization of these modern institutions and created hierarchies, where new professionals emerge through the processes of centralization and specialization. Among these, the figure of carnival, which concentrates the creative processes essential to the development of the works of these institutions. This figure is analyzed both by the internal impact within these institutions – changes inherent to the reconfigurations arising in the world of work – both external, with the creation of parades and images that reach and impact a greater number of people beyond the party. In this sense, Leandro Vieira's work for the G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira is analyzed as a way to exemplify these two worlds: the work of the specialist (internal) and the logic of the intellectual (external). The objective is to understand the tensions that exist when acting between these two spheres, since they require the understanding of different perspectives and interests and the option of this professional, for privileging the discourse and making the parades space for debate of urgent social issues. A literature review on the history of samba schools and their alterations was used as methodology, from the 1920s to the present day. We sought to understand the process of transformation of these cultural institutions by a business model that involves issues such as outsourcing, precariousization and the like. A semi-structured interview was used with an IPHAN director to understand the way in which carnival is understood by the cultural heritage regulatory body.

Key words: carnival, intellectual, specialist, capitalism.

LISTA DE ABREVIACOES E SIGLAS

CAGED- Cadastro Geral de Emprego e Desemprego
CLT- Consolidação das Leis Trabalhistas
EBA - Escola Nacional de Belas Artes
EBC- Empresa Brasileira de Comunicação
FBN- Fundação Biblioteca Nacional
GRES- Grmio Recreativo Escola de Samba
IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IURD- Igreja Universal do Reino de Deus
ILISP- Instituto Liberal de São Paulo
IPHAN- Instituto do Patrimnio Histórico e Artístico Nacional
LIESA- Liga Independente das Escolas de Samba
PNAD- Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio
PPGARTES- Programa de Pós- Graduação em Artes da UERJ
UES- União das Escolas de Samba
UERJ- Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UGESB- União Geral das Escolas de Samba do Brasil

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 A PROFISSÃO QUE SÓ EXISTE NO BRASIL	23
1.1 A CRIAÇÃO DO CRIADOR: O CAMINHO PARA O SURGIMENTO DO CARNAVALESCO.....	23
1.2 A “INVENÇÃO” DO CARNAVALESCO.....	37
1.3 SUPER ESCOLAS DE SAMBA S.A.....	54
1.4 60 ANOS DEPOIS: LEANDRO VIEIRA E UM NOVO (ANTIGO) CARNAVAL...	61
2 O INTELLECTUAL E O CARNAVAL.....	68
2.1 CARNAVALESCO: REPENSANDO TRABALHO E TEMPO.....	68
2.2 A CRÍTICA AO CRÍTICO.....	74
2.3 A INDÚSTRIA DO LUXO E O CARNAVAL: MANUFATURAS E EXCLUSIVIDADE.....	77
2.4 A SOCIOLOGIA E O TRABALHO: NOVAS FORMAS DE PENSAR.....	81
2.5 DE VOLTA AO ÓCIO: A ARTE DE TEATRALIZAR A INFORMAÇÃO	87
2.6 MANNHEIM, GRAMSCI E A CONCEPÇÃO DE INTELLECTUAL.....	90
2.7 O CARNAVALESCO: AS DEMANDAS DO ESPECIALISTA, O PAPEL DO INTELLECTUAL.....	92
2.8 A PRIMAZIA DO ENREDO.....	96
2.9 A SUPERVALORIZAÇÃO DO ENREDO: O ESPAÇO DO INTELLECTUAL.....	97
2.10 CENTRALIZAÇÃO E RESPONSABILIZAÇÃO.....	102
2.11 O PROCESSO DE CARNAVALIZAÇÃO.....	107
3 O INTELLECTUAL E A CULTURA POPULAR: UMA ANÁLISE DA OBRA DE LEANDRO VIEIRA.....	115
3.1 O INTELLECTUAL E SUA VISÃO DE MUNDO.....	115
3.2 LEANDRO VIEIRA: O SUJEITO E O DISCURSO EM CONSTRUÇÃO.....	119
3.3 O PROCESSO DE ARTIFICAÇÃO: DA SAPUCAÍ PARA O MUSEU.....	124

3.4 IMAGEM COMO PRÁTICA DISCURSIVA.....	132
3.5 A BANDEIRA ARTIFICADA	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS.....	152

INTRODUÇÃO

Desde que surgiram no cenário cultural brasileiro, nos anos 20, as escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro tornaram-se atores relevantes para a compreensão de diversos aspectos da história política e social do país. Tendo o próprio carnaval se constituído como um sistema social que ganhou alcançou protagonismo ao longo dos anos, observa-se que esta relevância se traduz em atividades teóricas que tem o carnaval como objeto de análise.

Como instituições modernas, fundadas em um período de inovações tecnológicas, industrialização e urbanização crescentes, acabaram por absorver e reproduzir, em sua estrutura, parte desta lógica organizacional imposta pelo capitalismo moderno. A transformação dessas instituições através dos processos de profissionalização, especialização e centralização é um dos objetos de estudo desta pesquisa.

Ao propôr um olhar sobre essas instituições pela lógica do trabalho – e investigar as formas como essas mudanças ocorreram no interior das mesmas, dando origem a novos atores e uma outra hierarquização de saberes e profissões- a pesquisa tenta aproximar os estudos do carnaval da ótica da Sociologia Política. As pesquisas que têm o carnaval como objeto, em sua maioria, têm como base análises amparadas pelo olhar da Antropologia, que privilegia os aspectos de raça, gênero, construção dos ritos e de identidades, entre outros. O que se busca aqui é trazer outro olhar, uma mudança de ângulo que permita entender os processos pelos quais essas instituições passaram ao longo dessas décadas , como as transformações do mundo do trabalho, do capitalismo industrial e afins .

O carnaval foi alçado como manifestação cultural constituinte da identidade nacional por um processo que se intensificou no período do Estado Novo (1937- 1945). Desde então, a participação do Estado na organização da festa se faz notar e , no caso dos desfiles das escolas de samba, a historiografia mostra o papel do Estado na organização inicial dos mesmos. Da obrigatoriedade por se trabalhar temas nacionais às verbas destinadas às escolas, percebe-se que a história dessas instituições culturais está profundamente ligada às questões políticas de seu tempo. Essa proximidade com o poder público e certo grau de dependência financeira das escolas as caracteriza como

instituições que, politicamente, se posicionam de forma conservadora, reproduzindo narrativas e discursos de tom tradicionalista.

No entanto, as mudanças trazidas pela reconfiguração dessas instituições nos moldes empresariais modernos, atendendo à lógica capitalista que regula e define os mercados - mesmo o cultural - acaba por trazer, para este espaço, novos personagens. O processo de especialização, onde a formação e o capital cultural são valorizados e posicionam o indivíduo dentro dessa nova hierarquia, levam à centralidade de certas figuras que passam a ocupar cargos de gerenciamento. No caso das escolas de samba, o profissional carnavalesco surge nesta nova reconfiguração, pela substituição do processo de criação horizontal e comunitário que até então marcava o método de produção dos desfiles para uma forma organizada e hierarquizada que remete à forma de produção industrial moderna.

É partindo desta ótica que a presente pesquisa busca analisar as formas com que esse processo ocorreu, dentro das escolas, para então buscar compreender o espaço que o carnavalesco ocupa nessa cadeia de produção. A valorização do embasamento teórico e do processo criativo se tornam essenciais à criação dos desfiles. O desenvolvimento dos critérios de julgamento pela LIESA, a liga responsável pela organização dos desfiles do grupo especial do Rio de Janeiro, exige mudanças na forma de organização das escolas e dá um peso ainda maior ao trabalho deste profissional. A centralidade em volta da profissão transforma os desfiles em campo de trabalho para diversos profissionais criativos, como artistas plásticos, pesquisadores e afins.

A postura tradicionalista e conservadora das escolas de samba pode ser observada na escolha e desenvolvimento de enredos que, ao longo das décadas, foram construídos tendo como base a historiografia oficial, quase sem questioná-las. Entendendo os desfiles como uma manifestação poética e discursiva, Ana Cristina Jesus (2020), ao analisar os sambas enredos produzidos nessas décadas, coloca que o carnaval tem a capacidade de espelhar o tempo, a sociedade e o espaço onde se localiza. Desta forma, compartilha de códigos e condutas comuns à sociedade mas pode ser, por vezes, um elemento de questionamento aos mesmos. É neste espaço de questionamento e formulação de novas visões sobre o meio social e político que se propõe localizar e analisar o trabalho de Leandro Vieira.

A escolha do carnavalesco como objeto de análise para a pesquisa se dá por questões diversas. Há o diferencial de um fluxo de trabalho, ao longo de seis anos, na mesma escola. Além dos critérios técnicos do julgamento, a mudança de uma escola para outra engloba em concessões e adaptações, uma vez que o trabalho do carnavalesco se localiza entre anseios da comunidade, as características de cada escola, condições financeiras e sua própria capacidade técnica e criativa. Assim, a permanência em determinada instituição por um tempo maior permite uma melhor análise de sua responsabilidade sobre a produção apresentada. E permite a compreensão tanto do método quanto da teoria que emprega no seu fazer.

Como pesquisadora que entende o carnaval como um sistema social organizado e complexo, o trabalho de Leandro Vieira desperta atenção pela capacidade de articulação do profissional. Pensar o carnaval para além da festa – frase que o carnavalesco repete na grande maioria das entrevistas analisadas - é entender a complexidade deste campo e as oportunidades que um desfile apresenta não apenas de atender aos anseios que a competição entre as escolas gera mas, também, de estabelecer um diálogo com a sociedade sobre questões que transcendem o próprio carnaval. A trajetória que percorreu para se estabelecer como uma dos grandes nomes do carnaval carioca é também o caminho de reencontro e redenção da Estação Primeira de Mangueira, que com seu trabalho conquistou dois campeonatos e boas colocações, voltando aos desfiles das campeãs (menos em 2022, quando a escola ficou em sétimo lugar). Seus enredos foram parte primordial destas vitórias.

A primazia do enredo sobre os demais quesitos é uma das consequências do processo de profissionalização e centralização. Neste sentido, acaba por contribuir para o protagonismo da figura do carnavalesco e, com isso, gerar maior visibilidade em torno do seu trabalho. Atuando em uma instituição que se constitui historicamente como tradicional e conservadora, a adoção de um posicionamento político progressista, de caráter ideológico contra-hegemônico, proposto por alguns carnavalescos na construção dos desfiles, é uma mudança que deve ser observada, uma vez que é no campo cultural que, na modernidade, se constituem boa parte das disputas pelo poder e representação.

Neste sentido, o trabalho de Leandro Vieira chama atenção pela construção de uma temática que busca questionar e refletir, tendo como alicerces a história, o poder e a religião, questões pertinente ao seu tempo. Cria-se então uma zona de conflito, onde o

profissional deve conjugar sua visão de mundo com as necessidades e desejos da escola e sua comunidade e também atender aos critérios técnicos impostos pelo julgamento. Nesse espaço, de disputas discursivas e simbólicas, constrói imagens e enredos que marcam os desfiles como possibilidade de narrativa contra-hegemônica. Entende-se que essa possibilidade é consequência de um processo de organização anterior que, na busca por profissionalizar e organizar as escolas, originou este profissional que, para além do especialista, pode vir a ser um intelectual, um pensador de seu tempo.

Aqui cabe colocar que o uso do termo intelectual não se faz para hierarquização moral dos indivíduos envolvidos no processo de produção dos desfiles. Nem, ao menos, para negar a existência de trabalho intelectual que é inerente à toda atividade humana. O termo, nesta pesquisa, é adotado no sentido utilizado por Karl Mannheim (1982), que o define como o indivíduo que, na sociedade, tem a função de ser um elemento norteador, sendo indispensável para a transformação da mesma. A definição de Antonio Gramsci (2004) é ainda mais precisa: “todos os homens são intelectuais mas nem todos os homens desempenham, na sociedade, a função de intelectual” (Gramsci, 2004, p 18).

O produto em questão (desfiles) é, por vezes, uma criação intelectual dentro do campo da cultura popular. Parte de um processo lúdico e criativo, é preciso compreender que o termo popular, aqui empregado, não possui “complacência melancólica para com as tradições” (Canclini, 1998, p 50). O professor João Leal, antropólogo da Universidade de Coimbra, define o popular como “um projeto criativo em que os recursos tradicionais se misturam deliberadamente com novos formatos; um popular em que a experimentação e a procura de novas soluções se tornou a norma” (Leal, 2009, p. 476). Como mostra Helenise Guimarães (1992, p 285), “a escola de samba não se manteve cristalizada como uma manifestação folclórica ... sua dinâmica de absorção, adaptação e evolução a coloca no âmbito da manifestação da cultura popular”.

Sobre esse prisma, a pesquisa é construída através do uso de três ferramentas metodológicas qualitativas, sendo a pesquisa e revisão bibliográfica acerca da historiografia do carnaval, dos processos de urbanização e industrialização e de autores da Sociologia do Trabalho, para fins do embasamento teórico dos dois primeiros capítulos. Em seguida, a análise de entrevistas do carnavalesco Leandro Vieira para diversos veículos ao longo do período que compreende os anos de 2016 a 2022. Aqui é preciso salientar que havia a previsão de uma entrevista com o carnavalesco, que não foi possível

de ser realizada. Isso levou a necessidade de analisar um número expressivo de entrevistas para melhor compreensão de suas ideias e perspectivas. Há também a entrevista semi- estruturada com o diretor de conservação do IPHAN, onde se busca compreender aspectos da relação entre parte do trabalho de Leandro Vieira como patrimônio cultural que o instituto buscou acompanhar , catalogar e expôr .

Para além da introdução, o trabalho apresenta três capítulos e uma conclusão. Os capítulos são construídos de forma a respeitar a linha temporal que marca os fatos narrados. No primeiro capítulo, faz-se uma revisão da história das escolas de samba, de sua fundação, nos anos 20, até os dias atuais. A intenção é mostrar o paralelo que há entre os processos promovidos pela industrialização e urbanização e a organização da estrutura interna das escolas de samba e a forma com a qual esses processos desencadearam, através da especialização e centralização dos trabalhos, o surgimento da figura do carnavalesco. Há uma breve contextualização da figura do professor Fernando Pamplona (1926- 2013) figura que na literatura especializada aparece como o primeiro profissional reconhecido como tal. Há, também, uma breve apresentação da trajetória de Leandro Vieira.

O segundo capítulo busca mostrar, através de pesquisas sobre a construção histórica da figura do intelectual , as características que o diferenciam no mundo do trabalho e a forma como este foi se transformando ao longo do tempo. Com relação ao trabalho do carnavalesco, são analisadas as tensões e questões que envolvem seu trabalho e como o processo inerente ao desenvolvimento do capitalismo, como centralização e especialização, desembocaram em um protagonismo até então inédito no percurso de produção dos desfiles. A supremacia do enredo sobre os demais quesitos de julgamento é objeto de estudo, sendo compreendida como uma consequência da valorização do capital cultural no mundo do trabalho das sociedades capitalistas modernas.

O terceiro e último capítulo busca compreender a trajetória de Leandro Vieira na construção da persona que congrega as exigências inerentes ao cargo de carnavalesco com as aspirações artísticas e seu posicionamento político- ideológico que o levam a se portar como um intelectual que atua no campo da cultura popular. Neste sentido , a transformação de seu discurso em imagens e alegorias é examinada pela lógica do processo de artificação, conceito da socióloga francesa Roberta Shapiro (2007) , que analisa a transformação da não-arte em arte. Cientes de que arte contemporânea está

diretamente associada ao discurso, faz-se uma análise do discurso que o carnavalesco propõe na avenida , tendo como embasamento teórico a Teoria da Multimodalidade de Gunther Kress (2010).

Tem-se então , para conclusão da pesquisa, que os efeitos da industrialização no mundo do trabalho impulsionam a organização interna nas escolas de samba, que reproduzem a lógica de produção industrial moderna. Dentre as consequências para essas organizações , está o surgimento da figura do carnavalesco, que centraliza o trabalho criativo – mais valorizado neste novo modelo de organização produtiva. A supervalorização desses profissionais e do quesito enredo leva a um protagonismo do lado teórico e discursivo dos desfiles, potencializando o alcance dos mesmos para além da esfera do carnaval. Diante deste quadro, surgem profissionais interessados em pensar o carnaval para além da festa, materializando na avenida questões que os instigam como pensadores de seu tempo. Com isso, transcendem os limites do trabalho de um carnavalesco (especialista) , atuando como intelectuais dentro deste campo da cultura popular. É importante lembrar que esses processos nem sempre foram frutos de imposições, como mostra a organização inicial pensada e liderada por Paulo da Portela e, por vezes, envolvem a comunidade que se vê retratada e representada nestes enredos que buscam discutir questões sociais e políticas relevantes para esse grupo.

1- A profissão que só existe no Brasil

1.1- A criação do criador: o caminho para o surgimento do carnavalesco

Ainda que, oficialmente, a figura do carnavalesco tal como a conhecemos tenha surgido na década de 60, sua existência torna-se um dos últimos marcos do processo de profissionalização e organização das Escolas de Samba, que se intensifica em meados da década de 40. Gradativamente essas instituições foram sendo influenciadas por uma série de alterações, tanto internamente (estrutura e organização) quanto nos critérios de avaliação e pela imposição da obrigatoriedade de alguns quesitos, o que culminou em duas grandes rupturas com o modelo de criação e organização dos desfiles na década de 20, quando surgiram. A primeira é a “formalização” da figura deste profissional, tal como conhecemos hoje, em 1960 (ainda que existam críticas pertinentes ao reconhecimento de Fernando Pamplona como o primeiro carnavalesco, que trabalharemos neste capítulo) e a outra, a comercialização de ingressos para os desfiles, feito em 1961. São fatos que marcam a reformulação, profissionalização e comercialização dos desfiles, tornando-os produtos importantes da indústria cultural brasileira.

As escolas de samba da então capital do país têm seu início na década de 20. Helenise Guimarães (1992), em extensa pesquisa sobre o assunto, mostra que o primeiro desfile em cortejo data de 1786. Foi realizado, ainda segundo a autora, por Antonio Francisco Soares, como uma homenagem ao casamento de Dom João e Carlota Joaquina, selado por contrato entre as duas coroas em 8 de maio de 1775. A concepção desse desfile, que já apresentava um carro em homenagem a Baco, jorrando vinho para o público que assistia, influenciou e inspirou a formação dos Ranchos Carnavalescos e das Grandes Sociedades. O carnaval, no século XIX, começava a ser construído de forma a dividir-se em dois grupos distintos: o “grande carnaval”, composto pelos bailes de inspiração europeia, datando de 1835 e os desfiles dos ranchos e grandes sociedades (nota a autora que nesta época já havia a participação de artistas plásticos e cenógrafos na concepção e construção desses desfiles). O chamado “pequeno carnaval” consistia nas práticas populares como o “entrudo” (o costume de jogar água misturada a outros líquidos nos que ocupavam as ruas) e o “Zé Pereira” (uma espécie de bloco do sujo), conforme aponta o trabalho de Eneida Moraes (1987).

As primeiras décadas do século XX foram marcantes para o surgimento das escolas de samba. O processo de urbanização e industrialização do país, as reformas promovidas na capital, o nacionalismo de Vargas, a reformulação da capital promovida por Pereira Passos, a ocupação dos morros ao redor do centro e os encontros nas casas das “ tias baianas”, entre outros fatores, propiciaram as condições para a criação das futuras escolas de samba. Foi num destes morros, o morro do Estácio que, em 12 de agosto de 1928 foi fundada a “Escola de Samba Deixa Falar”, cujo nome foi escolhido por Ismael Silva, inspirado numa escola que havia nas redondezas . Apesar de nunca ter participado dos concursos oficiais e de ter durado poucos anos, a instituição foi pioneira e serviu de modelo para as demais escolas que surgiram em outras comunidades. Sérgio Cabral (1996) coloca que a escola deu contribuições importantes, pois seus componentes criaram o surdo e introduziram a cuíca na bateria. Ainda que se aproximasse muito da concepção de desfiles dos ranchos carnavalescos, foi a primeira agremiação a adotar o samba e serviu de modelo para as demais comunidades que, ao longo das próximas décadas, formariam suas agremiações.

Assim, as décadas de 20 e 30 foram períodos de formação das escolas de samba, que iniciam suas trajetórias como manifestações carnavalescas que, aos poucos, vão se diferenciando dos blocos, cordões, ranchos e grandes sociedades- ainda que mantenham influências de cada uma destas. Os primeiros desfiles em nada lembram as escolas de hoje, pois foi apenas na década de 30 que aparece a ideia de enredo- até então, como coloca Guimarães (1992) , não havia conexão entre os aspectos plásticos e o musical.

Essas décadas iniciais são um marco importante pois as agremiações passam a afirmar suas identidades, diferenciando-se uma das outras enquanto promovem sua expansão e organização interna. Como mostra Guimarães (1992), esse processo de consolidação de identidade e organização se dá até a década de 50, quando cores, bandeiras, baterias, alas e outros passam a ser elementos essenciais na diferenciação dessas instituições. A rivalidade entre as comunidades suburbanas, que já existia antes da formação das escolas, se acentua e o caráter competitivo entre elas se estabelece antes mesmo da competição ser oficializada, em 1935. Já se percebe uma predisposição para a centralização dos trabalhos uma vez que, como coloca Cynthia Luderer (2015) , as escolas refletem a sociedade de consumo contemporânea - e o processo de organização e produção em escala industrial começa a ter influência na organização das próprias escolas.

A década de 40 e o pós-guerra marcam um período de dificuldades e renascimento das escolas de samba do Rio de Janeiro. Em artigo em que analisam o carnaval nesta década, Guimarães e Santos Filho (2012) mostram que foi neste período que os desfiles das escolas de samba se consolidam como importante símbolo do carnaval e, em paralelo, o poder público percebe a importância de organizar e estruturar as manifestações carnavalescas. Esse processo coincide com o que os autores chamam de “reordenação da sociedade brasileira”, pela consolidação de uma sociedade urbano-industrial que inicia o processo de transformação para uma “sociedade de massas”, típica da era moderna. Daí surgem novos parâmetros culturais que levam, neste campo, à ascensão das escolas de samba enquanto representação desta cultura urbana múltipla e a necessidade de reordenação e organização das mesmas.

Helenise Guimarães (1992) mostra que é na década de 30 que se inicia o que denomina de “carnaval moderno”, com o desfile organizado pelo jornal “Mundo Esportivo”. No sentido da organização, essas instituições dão continuidade ao processo de reestruturação e já em 1934 houve a criação da primeira liga responsável por representá-las, a União das Escolas de samba (UES), posteriormente conhecida como União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB). Essa primeira liga é criada por representantes de 28 escolas e tem como finalidade buscar organizar os desfiles e conseguir visibilidade e apoio do poder público para as instituições. A dificuldade em manter a coerência e unidade entre os interesses de diversas entidades é percebida pelo fato da mesma ter cinco presidentes diferentes em seus primeiros anos de existência. Em 1938 é imposta a obrigatoriedade de temas nacionais, norma que só viria cair em 1997.

O ano de 1939 é um marco na história das escolas de samba. Pela primeira vez uma escola de samba desfilava com um samba feito em sintonia com o enredo escolhido, apresentando fantasias e alegorias de acordo com o tema “Teste ao Samba”, criado por Paulo da Portela. Sobre esse desfile, na página da escola¹ há um texto que mostra a importância do mesmo para a história do carnaval:

"Teste ao samba" foi o enredo da escola, que causou surpresa por descrever o enredo, pela primeira vez, a Praça XI e o mundo do samba ouviam um samba-enredo, inaugurava-se ali, um gênero musical que passaria a ser sinônimo de escola de samba. Também pela primeira vez, uma escola de samba trazia fantasias totalmente enquadradas no enredo. Paulo representava um professor,

1 www.gresportela.org.br

e o restante da escola, vestido de alunos, chamava atenção pela uniformidade. Em frente à comissão julgadora, Paulo distribuía diploma a cada um de seus "alunos". O público foi ao delírio com a novidade. A alegoria principal era uma gigantesco quadro-negro com as inscrições: "Prestigiar e amparar o samba, música típica e original do Brasil, e incentivar o povo brasileiro", frase que apesar do tempo se mantém atual até os nossos dias. Ao final dessa emocionante aula de samba, o resultado não poderia ser outro: Portela campeã. Era o segundo título da nossa coleção. "Teste ao Samba" foi um desfile histórico e revolucionário, com certeza figura na galeria dos grandes desfiles, daqueles que estarão eternamente nas principais referências sobre samba e carnaval.

Sobre essas constantes inovações, Guimarães (1992, p 35) segue colocando que “ as alterações introduzidas a partir da década de 30 demonstram que a evolução e dinamização do carnaval acontece por um encadeamento de circunstâncias e elementos criados”. Desta forma, a autora mostra que o processo de formação e diferenciação das escolas de samba não é algo imposto mas também fruto de interesse dos próprios sambistas, um processo que fica claro na postura de Paulo da Portela (1901-1948). Ele inicia uma série de mudanças administrativas e ideológicas que buscam mudar a imagem da escola e de seus componentes, além de promover na instituição uma administração de caráter mais próximo da organização empresarial. Tendo a preocupação de preservar e manter a escola viva, inicia uma espécie de intercâmbio entre onde busca atrair “gente de fora” da comunidade, dos mais diversos segmentos, com a intenção de tornar as escolas mais bem relacionadas e bem vistas pela sociedade. Como mostra a autora, Paulo da Portela foi fundamental para a mudança na forma com o qual se percebia o sambista. Seus esforços foram no sentido de mudar a imagem “marginal” do mesmo, “civilizando” sua imagem perante o “mundo externo”.

Na década de 40 as escolas impõem a obrigatoriedade da ala das baianas e a proibição de instrumentos de sopro nas baterias, decisões que duram até hoje e ajudaram a formar aquilo que é conhecido como a parte mais tradicional destas instituições. A ida dos desfiles para a Avenida Presidente Vargas, que os sediou em 1946, naquele que ficou conhecido como “ o carnaval da vitória”, por ser o primeiro carnaval do pós-guerra, marca o reconhecimento, pelo Estado, da importância das escolas. A oficialização dos desfiles junto à Prefeitura do Rio permitiu que as escolas tivessem condições de receber

subsídios , inserindo-as de vez no calendário cultural da cidade. Como mostra Danilo Bezerra (2017, p 18) “ os carnavais da cidade do Rio de Janeiro ocorridos entre 1946-1963 foram marcados por intensas transformações provenientes da industrialização e urbanização crescentes e do processo de massificação presente no campo cultural”. Neste processo, explica o autor, privilegia-se o entretenimento e a cultura passa a ser , cada vez mais, um critério de distinção social – e caminha para tornar-se uma indústria.

A passagem de uma sociedade rural para uma sociedade urbano industrial, processo que se verifica já nos anos 20 e de modo avançado nos anos 40 , leva a uma mudança de valores, hábitos e crenças que passam a refletir novas formas de se relacionar e ecoam mudanças que as escolas vão assimilando aos poucos, ao longo das últimas décadas, com ênfase nas décadas de 40, 50 e 60. Neste período, passam de agremiações de caráter associativo e comunitário, com um certo nível de horizontalidade nas decisões e participação mais ativa da comunidade (aqui ainda entendida como as pessoas que fazem parte daquele espaço geográfico ao redor das escolas) para instituições organizadas hierarquicamente, com funções definidas e direção verticalizada, com uma diretoria escolhida não mais pela comunidade mas por determinados membros da escola, de acordo com os cargos que ocupam na mesma. Esse feito, que remete aos processos de organização em escala industrial, levam a valorização de determinados perfis e iniciam um processo de profissionalização dentro das escolas, que culmina com a institucionalização da figura do carnavalesco.

Essas mudanças são analisadas pela Sociologia Urbana de Georg Simmel (2009), que trata das alterações advindas com o modo de vida urbano e a substituição das sociedades rurais. Sobre a forma como a personalidade se ajusta na convivência nas metrópoles, o autor coloca que “os problemas mais profundos da vida moderna brotam da pretensão do indivíduo de preservar a autonomia e a peculiaridade de sua existência frente às superioridades da sociedade, da herança histórica, da cultura exterior e da técnica da vida” (2009, p 5). A vida no campo e nas sociedades rurais era onde predominavam a solidariedade, os costumes e os laços sentimentais uniam os indivíduos. Já a vida das cidades tem seu ritmo mais veloz e suas relações mais efêmeras e apáticas são causadas pelas mudanças estruturais causadas pela economia do dinheiro. A transformação dos valores qualitativos em quantitativos e a característica da sociedade moderna de supervalorizar o dinheiro, determinando a equidade entre valor e preço, levam ao

enfraquecimento das relações entre os indivíduos e ao surgimento de novas práticas. Prevalece uma “exatidão calculista” que, segundo o autor, passa a organizar tempo, relações e espaço de forma racional, valorizando características como organização, praticidade, exatidão , entre outras.

As cidades tornam-se a sede da modernidade, reconfigurando a sociedade e estabelecendo novos tipos de relações e formas de organizações. As escolas de samba, é necessário frisar, são também um fenômeno moderno. São organizações sociais modernas que surgiram ao longo do processo de urbanização e industrialização e nas quais os processos modernos de burocratização, especialização e constituição da autoridade a partir do saber técnico se impõem, como nas demais áreas, ainda que em temporalidades distintas.

Já na década de 20, dois fatos chamam a atenção para a preocupação com as questões de especialização e estabelecimento de hierarquia/ autoridade: Antônio Caetano (1900-1982) , um dos fundadores da Portela, considerado o principal responsável pelo sucesso da escola na parte artística, é reverenciado e respeitado na comunidade, atendendo pela alcunha de “mestre”. Essa forma de tratamento respeitosa se dá por ele fazer parte da Marinha Brasileira, o que lhe possibilitou viajar pelo mundo e posteriormente assumir o cargo de desenhista da Imprensa Naval , conforme consta no memorial que a escola mantém em seu site². Sua posição na Marinha, sonho de boa parte dos jovens suburbanos de sua época, o torna admirado e reverenciado pela comunidade, e passa a encarregar-se da parte artística por ter esse “diferencial técnico”, o que demonstra que a especialização era uma característica positiva dentro da comunidade. Sobre “Mestre Caetano”, como era chamado, Guimarães (1992) mostra que sua atuação pioneira na criação e concepção dos desfiles o coloca bem próximo da figura atual do carnavalesco. Foi quem priorizou os enredos no processo de criação dos desfiles, trazendo inovações importantes que tornariam a Portela a escola pioneira, ao criar a primeira alegoria, em 1931- uma barrica que simbolizava os instrumentos musicais- e a usar materiais mais luxuosos, como espelhos.

O outro fato diz respeito à questão de organização e estabelecimento de autoridade e hierarquia e se configura na história de Paulo Benjamim de Oliveira, o “Paulo da Portela” (1901 - 1949). De todas as contribuições que deixou para as escolas de samba, seu

2 <https://www.gresportela.org.br/Historia>

esforço para organizar as mesmas dentro de um modelo que estabeleceu como “ padrão ” faz com que seja reconhecido como a “estrela do proletariado”³ ou, nas palavras do sociólogo Edson Farias (1999), o “herói civilizador”. O autor aponta a dualidade existente entre o homem negro sambista e o organizador de uma escola, mostrando como “ seus esforços de distinção podem ser lidos à maneira da tentativa de impor uma outra classificação coletiva à pessoa negra, de acordo com um status resignado” (Farias, 1999, p 182). Farias (1999) segue apontando que Paulo da Portela compartilhava o mesmo ideal , valores e convenções da sociedade em que se inseria e buscou implementar na sua escola a organização burguesa que se afirmava já nos anos 20, nos moldes da influência europeia que então predominava. Paulo da Portela tinha um projeto para as escolas de samba e é reconhecido como o maior dirigente de seu tempo. A análise de sua história e contribuições mostra, portanto, que a organização das escolas dentro de um modelo industrial não foi um fator que surgiu na década de 60, como colocam alguns críticos mas um processo que teve início logo nos seus primeiros anos de existência- e pelas mãos dos próprios sambistas. Não foi uma imposição externa mas um dos elementos que tornam possível que as escolas de samba sejam um organismo de mutação permanente pois refletem a sociedade de seu tempo, não ficam estagnadas, conforme coloca Haroldo Costa (1984).

Nelson da Nobrega Fernandes (2001) , em sua obra intitulada “ Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados” aponta o movimento, pelas bases populares, de assimilação, adaptação e adoção das inovações e práticas das elites. Ao colocar que tanto o samba quanto as escolas são criações modernas que tem suas determinadas práticas e formas de organização, mostra a importância dessas instituições como mediadoras entre o homem e o meio em que vive. As festas são, portanto, não só a expressão de realidades culturais diversas mas, principalmente, fruto das negociações e dos arranjos entre os indivíduos e grupos que produzem essa festa, sua forma e seu conteúdo. Essas instituições, tal qual o autor coloca, tornam-se espaços culturais onde determinados grupos sociais aprofundam seus laços e criam identidade, reinterpretando através de sua experiências o mundo e a sociedade onde estão inseridos.

Neste sentido, as festividades têm para Fernandes (2001) a capacidade de romper com o individualismo e distanciamento social gerado pela urbanização, apontado por Simmel

3 acervoportela.com.br

(2009). As festas, dentro das cidades, constituem por si só uma ruptura com a apatia social que marca a sociedade industrial burguesa, tornando-se instrumentos civilizatórios quando projetam e alcançam altos níveis de sociabilidade entre seus participantes, não podendo ser reduzidas a mero projeto de manipulação elitista pois constituem, segundo o autor, “ um campo privilegiado nos estudos das tensões e conflitos de uma sociedade” (Fernandes, 2001, p 2) e , portanto, “ as escolas de samba não podem ser reduzidas a um simples estratagema das classes dominantes para a “domesticação na massa urbana” (Fernandes, 2001, p 17).

Neste ponto, a conduta e os esforços de Paulo da Portela, no início da formação das escolas de samba, nos anos 20, são uma demonstração da capacidade que as classes populares tem não só de criar, organizar e participar destes festejos mas, principalmente, de renovar os , adaptando-se aos tempos e interesses que as cercavam -inclusive os próprios. Assim, as constantes mudanças ocorridas ao longo de sua história mostram que as escolas, sempre vistas como instituições culturais tradicionais, representam muito mais a inovação do que a permanência. Ao longo das décadas se adaptaram e assimilaram mudanças e criaram novas formas de continuar suas histórias, tornando-se também objeto de disputas na cidade moderna.

Essa capacidade de organização e adaptação das escolas podem ser exemplificadas naquilo que absorveram de grupos com os quais dividiam a cena artística carnavalesca e que lhe antecederam nas comemorações, como os ranchos, grandes sociedades, blocos e outras tantas agremiações. Em seu processo de construção ficam claras as influências das principais instituições do carnaval carioca, como nos mostram Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2015) e Danilo Bezerra (2017). Dos ranchos carnavalescos herdaram o enredo, alegorias, comissão de frente e mestre-sala e porta-bandeira enquanto dos blocos adotam o conjunto instrumental de percussão, introduzindo instrumentos como o surdo e a cuíca , o desfile em cortejo e a dança do samba moderno (Fernandes, 2001) . Por serem construídas e constituídas através de um retalho de heranças e costumes de tantas outras sociedades carnavalescas que as antecederam, é possível afirmar que as escolas são, também elas, uma “tradição inventada”.

A obra do historiador Eric Hobsbawm (2015) intitulada “ A invenção da tradição”(1984) mostra como surgem essas tradições . O autor coloca que são

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade, em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer uma continuidade com um passado histórico apropriado. Hobsbawn e Ranger, 2015, p.8

Desta forma, o autor mostra que as tradições não são necessariamente práticas antigas e comuns a determinados grupos transmitidas ao longo dos tempos mas também situações onde determinados rituais ou regras não sejam, necessariamente, a continuidade com o passado mas que busquem, mesmo em manifestações recentes, estabelecer laços com esse passado. Elas criam memórias que tornam-se instrumentos poderosos para o processo de construção de valores e identidades e passam a ser cultuadas como se realmente fossem a representação de um passado comum mesmo quando são práticas contemporâneas. Para tanto, é importante lembrar que, para o autor, essas tradições se firmam no campo ideológico, ou seja, se diferenciam de tudo aquilo que tem uma utilidade prática, como os costumes e hábitos, por exemplo. E não são perenes, podem modificar-se com maior facilidade conforme o contexto em que estão inseridas.

É, portanto, a repetição ou manutenção de determinados rituais que os tornam essenciais ao processo de desenvolvimento e constituição de identidades. Esse passado, é construído baseado em discursos pioneiros, que tratam de legitimá-lo no presente, pois, como coloca Stuart Hall (2014, p 109) “as identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência, têm a ver com a invenção da tradição quanto com a própria tradição”. Essa linha artificial de continuidade estabelece ligações com um passado que também é construído a fim de criar uma realidade atual que esteja diretamente vinculada a raízes e origens por vezes projetados e / ou romantizados, sem necessariamente ter sua veracidade comprovada.

As escolas de samba são uma das últimas invenções do carnaval do Rio de Janeiro, rompendo com os padrões culturais, estéticos e artísticos que predominavam até então e trazendo como característica principal a celebração de suas raízes africanas, operando como uma das mais potentes inovações produzidas em meio aos desfiles de ranchos e sociedades de influência europeia. Cabe refletir, mais à frente, o porquê de determinadas críticas a mudanças adotadas ao longo das últimas décadas, tendo como explicação a

necessidade de se defender a tradição e a pureza das escolas, uma vez que estas ideias são incompatíveis com a história do surgimento e desenvolvimento dessas instituições. Historicamente estas representam modos de pensar e de viver das camadas populares e se constituem como aquilo que Alberto Cirese (1980) , ao buscar definir a cultura popular, pondera como sendo algo que “ se constitui de cacos e fragmentos de si mesma e das culturas disponíveis, não podendo ser definida por uma origem mas por um uso, como um fato produzido dentro de uma realidade social” (Cirese, 1980, p 81). A tradição, portanto, é o resultado da junção desses cacos, afastando qualquer possibilidade de purismo nessas instituições e da própria ideia de cultura. Essas tradições existem e são plurais, o que possibilita que trabalhem uma imensa variedade de temas e sobre diferentes óticas.

Essa capacidade de reinvenção e adaptação das escolas de samba é verificada, mais uma vez, ao longo da década de 40, onde se acirra o processo de reestruturação e de ascensão destas instituições. No período pós-guerra, as escolas não só sobrevivem como tornam-se aquilo que Bezerra (2017) define como “ uma janela cujo cenário delineado revela um jogo de forças e tentativas de uma nova ordem social e política”(Bezerra, 2017, p 25). A aproximação com o poder público, a reorganização de sua estrutura interna , a aproximação com a classe média e um espaço cada vez maior na mídia são eventos marcantes no período e que irão influenciar a trajetória dessas instituições. Siqueira (2012) mostra como, a partir da década de 30, o cinema, a rádio e jornais e revistas , “ os modernos meios de comunicação”, tornam-se veículos de propagação do projeto cultural do Estado e, com isso, passam a difundir o samba e a dar visibilidade para as escolas. Bezerra (2017, p 79) coloca que “ a busca pelo reconhecimento de suas práticas culturais, na conjuntura do pós-guerra e da “abertura democrática” , envolveu diálogos da escola com setores políticos”, o que demonstra como o carnaval não estava apartado das questões políticas e sociais daqueles tempos.

Encaminha-se o processo que vai fazer com que, segundo Luderer (2012) , as escolas de samba passem a refletir a sociedade de consumo contemporânea. Segundo a autora os desfiles tornam-se um modelo que busca sustentar e atender a um mercado que se forma na sociedade moderna. Observa-se, ao longo das décadas de 40 e 50, o esboço de uma reestruturação que tornará o carnaval, cada vez mais, uma arena de disputas, tanto no campo ideológico quanto na esfera da prática, da produção, com forças contraditórias se enfrentando , ora reproduzindo, ora questionando a estrutura em que estão inseridas. Um

dos marcos da década é a criação, em 1947, da escola Império Serrano, que surge da união de dissidentes da escola Prazer da Serrinha, insatisfeitos com a autoridade exercida pelo presidente desta. Com grande parte de seus integrantes associados ao Sindicato da Estiva, a escola conta com membros de condições financeiras mais favoráveis, que cooperam para que introduza novidades no desfile. Entre elas, apresenta uma série de mudanças, destacando-se pelas fantasias, pois implementa os chamados “destaques de luxo”, que existem até hoje. Outra importante contribuição da escola está na introdução de alguns instrumentos na bateria, como o uso de pratos, reco-reco e o agogô (que é um marco em sua bateria até hoje).

A história da fundação da Império Serrano, em 1947, mostra como as questões de direção e organização interna das escolas foram alvo de disputas. Com uma reconhecida obra sobre a escola e sua história, Rachel Valença (2016) mostra como se deu a criação da mesma. Na localidade havia uma escola, intitulada Prazer da Serrinha e fundada em 1931. Mesmo não alcançando grandes posições nos desfiles, a escola tinha um imenso espaço na vida cultural e nas atividades sociais que se desenvolviam no bairro. Intitulada “a escola do seu Alfredo Costa”, considerado o “dono” da mesma, em 1935 a então União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB) precisou intervir na escola pois houve a eleição de duas diretorias. Aumentava a cada ano a insatisfação de alguns componentes, com uma “briga das baianas” na Festa da Penha (a mais importante da época) culminando no catastrófico desfile de 1946, onde o presidente, Alfredo Costa, alterou o samba a ser cantado na avenida no momento em que a escola já estava iniciando o desfile. Foi o estopim para que, em 23 de março de 1947, fosse criada a escola de samba Império Serrano. Essa parte da história das escolas é apenas um exemplo dos momentos de tensão e acirramento de disputas que existiam nessas instituições e entre os membros de suas diretorias. A maioria era gerida por um pequeno grupo de homens, em grande parte, que tomavam as decisões entre eles, sem consulta às comunidades e que disputavam o poder dentro das escolas. Outras, como a Império Serrano e, mais recentemente, a Tradição (fundada em 1984 por dissidentes da Portela) surgiram por rupturas causadas por essas tensões e disputas. A disputa pelo poder, portanto, é uma característica própria dessas instituições – recentemente, o caso das eleições na escola de samba Salgueiro, que teve pela segunda vez consecutiva a eleição contestada na justiça, mostra o quanto esse é um tema ainda sensível para as instituições.

A década de 50 marca uma mudança significativa na estrutura das escolas de samba e elaboração de seus desfiles. A leitura de Bezerra (2017), Oliveira Junior (2017), Fernandes (2001) e Guimarães (2012) e a consulta aos sites da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) e apoteose.com (que faz uma historiografia interessante dos desfiles) mostram algumas das alterações e feitos na década de 50, tais como:

- a divisão e organização dos desfiles por alas e as fantasias de luxo, feitos pela Império Serrano em 1950,
- a obrigatoriedade de que os sambas fossem coerentes com o enredo e traduzido em fantasias e alegorias, em 1952,
- Criada a regra de acesso e descenso, acirrando a disputa, em 1952. As escolas maiores desfilam na Presidente Vargas enquanto as menores ficam na Praça Onze.
- fundação da Acadêmicos do Salgueiro, em 15 de março de 1953, resultado da fusão de duas escolas, a Depois eu digo e a Azul e branco,
- o popular cantor Roberto Silva grava, pela primeira vez na história, um samba-enredo (“Tiradentes”, da Império Serrano, de 1949),
- a remuneração do trabalho nos barracões das escolas de samba, em 1957,
- transferência dos desfiles para a Avenida Rio Branco, em 1957, pelo excesso de público que assistia aos mesmos, estimados em 700 mil pessoas, onde antes desfilavam os ranchos, consagra o desfile como a principal atração do carnaval carioca,
- a instalação das primeiras arquibancadas , em 1958 ,
- O contrato, pelo Salgueiro, em 1959, do casal de artistas plásticos Dirceu e Marie Louise Neri, o que viria a revolucionar a parte estética dos desfiles e teria desdobramentos significativos nos anos seguintes

Essas são algumas mudanças que marcam a década que viria a ser considerada essencial para a formação e estruturação das escolas (Guimarães, 1992; Bezerra, 2017). Esse período intenso de organização culmina com a cobertura, pelas redes de rádio e televisão, dos mesmos. As escolas de samba se consolidam como a maior atração do carnaval do país e concretizam-se como instituições culturais de grande expressividade e alcance, assim como definem o modelo de organização interna que irão manter e aprimorar nas décadas seguintes.

Sobre os desdobramentos desse crescimento e do espaço que passam a ocupar na mídia e na vida social e cultural da cidade, um dos fatores mais importantes diz respeito ao alcance dessas instituições. Passam a ser reconhecidas para além dos limites geográficos e urbanos que até então definiam o conceito de comunidade. Essas se expandem e já não cabe entendê-las apenas pela proximidade com a quadra e seu entorno ou pelo grau de parentesco com seus fundadores. O pesquisador Fabio Pavão (2009) propõe estudar as escolas e suas comunidades como um grupo social cujas redes de sociabilidade se expandem para além dos desfiles. Aos grupos tidos como comunidade “nativa” ou “tradicional”, ou seja, os grupos originários, que moram nas proximidades das quadras e tem ligações afetivas e /ou hereditárias com as agremiações e que as percebem como símbolo importante para sua localidade se somam o que chama de “comunidade eletiva”. Esses são os que estão vinculados emocionalmente às agremiações, estabelecendo relações sociais, participando das atividades e são incorporados de outras formas para além da proximidade geográfica.

É o processo de expansão de suas comunidades e de deslocamento dessas relações sociais para além dos limites de seus territórios que permite que essas instituições continuem relevantes e mantenham a centralidade das manifestações carnavalescas ainda nos dias atuais. Fernandes (2001) coloca que é fundamental entender a importância dessas instituições para suas comunidades pois estas atuam na mediação entre esses grupos e os meios em que vivem e transitam, uma vez que as manifestações festivas são elemento primordial para a construção de auto-estima de um determinado grupo. Inicialmente, em espaços onde não se esperavam manifestações culturais e políticas, as escolas trataram de permitir a organização e mobilização desses grupos, que atuavam com relativa autonomia. O processo de transformação das escolas nas instituições que hoje conhecemos foi um processo complexo e intenso, principalmente nos seus primeiros 40 anos. A implementação de determinadas regras e normas pela organização dos desfiles não foi um fator “externo” à essas comunidades mas uma medida que visou normatizar alterações já feitas pelas próprias escolas mas que ainda não tinham se desenvolvido de forma simultânea. Fernandes (2001) coloca que

As escolas de samba não são prisioneiras incondicionais dos estratagemas da dominação político-ideológica e não são herdeiras de uma tradição africana fossilizada, são criações e tradições modernas, datadas, frutos de esforço, de competência manifesta de suas lideranças, heróis e

poetas que viveram em certas localidades do Rio de Janeiro. (Fernandes, 2001, p 146)

Portanto, as escolas são instituições modernas que, ao longo de seus primeiros quarenta anos de existência, foram sendo moldadas e construídas através de discussões e participação dos seus membros, que atuavam com relativa autonomia. Como coloca Eunice Durham (1984), a vida social e os relacionamentos entre os grupos são ordenados, seja através dos costumes, seja através de símbolos e sistemas constituídos pelos mesmos. Essa dimensão simbólica se faz presente nas práticas sociais e operam através da construção de padrões culturais que ordenam e organizam o comportamento coletivo. Desta forma, a cultura é compreendida também como um processo de transformação e produção de práticas coletivas. Estabelece padrões que não são, necessariamente, instrumentos de dominação, uma vez que existem, nas práticas sociais, espaço para a transformação, inovação e, até mesmo, rebeldia. Portanto, tantos os objetos como as instituições culturais tornam-se instrumentos para a organização das práticas coletivas, atuando, através de uma lógica própria, na dimensão simbólica desses grupos.

Nesses espaços onde cabem metamorfoses e inovação, frequentemente se percebe que há conflitos e perspectivas antagônicas. As escolas de samba são, historicamente, manifestações culturais que passam por constantes transformações, compostas, organizadas e presididas por indivíduos ativos e atuantes que lutam por interesses ora pessoais, ora coletivos, e esses conflitos refletem em suas formas de organização. No entanto, devem ser entendidas, conforme coloca Pavão (2009) como uma estrutura conectada a realidade que as cercam. Desta forma, refletem e se inserem na sociedade de seu tempo, sendo tocadas pelas mudanças que ocorrem nos demais campos que perpassam o campo cultural, como o econômico, político e social.

Se as primeiras quatro décadas (1920- 1950) foram um período intenso que definiu a estrutura básica dessas instituições, trabalhadas e transformadas tanto por fatores internos (comunidades, sambistas, organização social,..) quanto externos (urbanização, reflexos da industrialização, organização em escala industrial,..), a década seguinte se inicia com duas mudanças fundamentais. Ambas são fruto do processo de estruturação dessas instituições e resultado do encaminhamento das mesmas como um produto dentro da indústria cultural, seja pela participação cada vez mais expressiva das classes médias e

altas, seja pelo espaço e cobertura da mídia, num processo de mercantilização dos desfiles.

Essas duas mudanças marcam o ápice do período de estruturação dessas instituições e inauguram a sua entrada, de forma definitiva, como o produto cultural mais conhecido do país. Não à toa, o surgimento da figura do carnavalesco, historicamente reconhecido com o trabalho de Fernando Pamplona em 1960, no Acadêmicos do Salgueiro, é o último passo para, no ano seguinte, se iniciar a comercialização e venda de ingressos para os desfiles. O carnavalesco vem personalizar questões principais da organização do trabalho moderno, que diz respeito à formação acadêmica (capital institucional, segundo Bourdieu) e, em especial, a questão da centralização das atividades de criação, coroando uma estruturação em escala industrial que já existia nas escolas.

De todas as mudanças e alterações ocorridas nesses quarenta anos, o surgimento desse profissional ainda suscita críticas, discussões e debates. Ainda hoje, 60 anos depois, grande parte dos pesquisadores se dividem entre os que percebem um movimento de mercantilização dessas instituições, através de uma figura que “impõe” seus gostos e visão de mundo e os que o percebem como peça fundamental para a construção do carnaval como espetáculo e primordial para o desenvolvimento das escolas. Essa é a discussão que promoveremos a seguir.

1.2- A “invenção” do carnavalesco.

Se o período entre as décadas de 1920 e 1950 foram anos de estruturação das escolas de samba e formatação dos desfiles, a década de 60 pode ser compreendida como o momento em que consolidação desse formato abriu caminho para o desenvolvimento e inovação de outros setores, em especial o da criação, como veremos a seguir. Esse movimento, por óbvio, não surgiu de forma espontânea nem se deu sem críticas e resistência, o que se percebe nas obras de Antonio Candeia e Isnard Araújo (1978), Magno Siqueira (2012), Vinícius Natal e Felipe Ferreira (2021), Zilmar Agostinho (2014) e outros. São questões que essa pesquisa irá enfrentar mais à frente partindo da observação de Carlos Lessa, em prefácio para o livro de Fernandes (2001, p 13), ao pontuar que “o espetáculo das escolas de samba são criações modernas, datadas e com assinatura. Sua progressão é afetada por dimensões que vão da geopolítica aos modismos, demarcada pela evolução da base técnica da mídia”.

Portanto, para compreender as causas que levaram ao surgimento do carnavalesco é preciso entender que as escolas não eram e não são organismos independentes do mundo e da sociedade mas, ao contrário, são instituições inseridas em determinado meio e parte de um mesmo sistema . Por vezes absorvem e se estruturam de acordo com o sistema que domina essa sociedade complexa , urbana e industrial que foi seu berço. É preciso analisar o contexto em que se deu essa “inovação” e o que ela significa como parte do sistema de produção capitalista, uma vez que, como vimos, as escolas percorreram, nas suas décadas iniciais, uma trajetória de organização dentro deste modelo que alterou sua cadeia produtiva, buscando a profissionalização e melhores condições e estrutura para suas atividades. Para tanto, há um conceito cuja compreensão é fundamental para entender o surgimento deste novo profissional: a centralização do trabalho dentro de uma organização.

Inerente à divisão do trabalho promovida pelos processos de industrialização e urbanização, acentuados por aqui ,como vimos anteriormente, nas primeiras décadas do século XX, a centralização e especialização do trabalho tem como finalidade a organização das atividades produtivas. Em artigo sobre o tema, Denise Pires (2009) mostra que essa divisão ocorre independentemente do tipo de produto, ou seja, acontece dentro de uma fábrica de carros mas também numa gravadora ou dentro de uma escola de samba, pois não faz diferenciação entre um produto físico ou cultural. Ela se dá em todas as atividades produtivas e é fruto da complexidade da vida social, que leva à necessidade de se organizar a cadeia produtiva, uma vez que o trabalhador perde, na escala de produção industrial, o domínio sobre seu trabalho e o que produz.

A autora segue apresentando uma característica fundamental ao capitalismo industrial, um tipo de produção fragmentada que leva a dois caminhos: a necessidade de se resolver a questão relacionada à gerência desta produção e a hierarquização dessas atividades, que passam a ter valores diferentes atribuídos a cada uma, seja em forma de salário, seja em forma de valorização social. A especialização dos trabalhadores fragmenta a produção e torna necessária a intervenção de um profissional que busca controlar os diversos processos que fazem parte do processo produtivo, gerando uma nova divisão cujo entendimento é fundamental: a diferenciação entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, ou seja, surge um novo modelo de produção em que a concepção e a execução de um produto estão em mãos distintas. Cabe ao gerente a responsabilidade

de organizar a produção de forma racional, através do controle dos processos de produção.

No caso das escolas de samba esse processo ocorre em seguida ao processo que Siqueira (2012, p 173) chama de “mercantilização do samba”, que se acentua quando a mídia, ou seja, as cadeias de rádio e TV, se consolidam como formadores de opinião e veículos de propaganda. A evolução do maquinário, a popularização do samba, o crescimento das escolas e a cobertura de revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro*⁴ possibilitam que estes ocupem um lugar importante na indústria cultural do país. Ainda que seu trabalho se concentre na indústria fonográfica, o autor (Siqueira, 2012) mostra como, pela década de 20, a organização das gravadoras, em especial a Casa Edson, já mostrava, em sua folha de pagamento, a valorização dos funcionários de função administrativa, que chegavam a ganhar quatro vezes mais o que recebiam cantores e compositores de samba. A transformação da música em mercadoria, através da transformação em disco e partitura, materializando-a para poder comercializá-la, é um bom paralelo ao que aconteceria, décadas depois, com as próprias escolas.

Sobre estas e as funções e obrigações de um carnavalesco (com foco nas escolas de samba de São Paulo, no período de 2007 a 2009), Luderer (2015) coloca que

As funções dos carnavalescos vinculados às escolas de samba de São Paulo são várias. De um lado, cabe a eles desenvolver e apresentar um tema; criar os figurinos e os carros alegóricos; pesquisar os materiais para a confecção das fantasias e das alegorias; organizar os trabalhos no barracão da escola de samba, como contratar e orientar serralheiros, marceneiros, escultores, aderecistas. De outro lado, os carnavalescos também se relacionam com a diretoria da escola, com os patrocinadores e com os profissionais da mídia, assim como com outras instituições, públicas ou privadas, que estejam vinculadas ao espetáculo. Ainda devem gerenciar os constantes problemas com as finanças da escola, administrando as verbas disponibilizadas, pois, normalmente, por serem restritas e liberadas bem próximas da data do desfile, interferem no planejamento e no desenvolvimento dos trabalhos no barracão - lugar onde são construídos e decorados os cinco carros alegóricos que serão levados para o desfile. Desse modo, um carnavalesco, para criar um espetáculo, deve estar atento a todos esses aspectos, que, por sua vez, estão vinculados a grupos de pessoas com interesses diferentes (Luderer, 2015, p 3)

4 Importantes revistas semanais que impulsionaram a cobertura dos desfiles a partir dos anos 50

O carnavalesco, portanto, assume uma posição muito similar ao do gerente de uma empresa, sendo o responsável pela organização de toda uma cadeia produtiva, além do relacionamento com os “proprietários”, ou, neste caso, com a diretoria ou comissão de carnaval da escola em que estão empregados. Desta forma, assumem o controle de todo o processo de trabalho que envolve o processo criativo de um desfile – inclusive o controle desta produção- e, por isso, ocupam um lugar de destaque dentro dessas instituições.

A hierarquização promovida por esse processo de produção fragmentado se materializa, nas escolas, no início na década de 60, com a consolidação das relações dessas instituições com intelectuais da Escola Nacional de Belas Artes (EBA) e do Theatro Municipal. É importante frisar que no processo de produção que gera a hierarquização e centralização do trabalho, a especialização está diretamente ligada à formação, ou seja, ao capital cultural institucionalizado. Pierre Bourdieu (1974) coloca em sua obra que a estrutura social já é, por si, um sistema hierarquizado em que o capital cultural institucionalizado é um fator de desequilíbrio no sistema de poder e privilégio. Uma vez que é deste tipo de capital que depende o nível de especialização de um indivíduo dentro da cadeia produtiva, pode-se afirmar que o mesmo tem influência direta nos mecanismos de produção e reprodução de desigualdades. Torna-se, portanto, um recurso primordial para obtenção daquilo que o autor chama de “capital simbólico”, ou seja, a posição que um indivíduo ocupa dentro de uma instituição ou sociedade que influi na forma com a qual é percebido pelos demais - e sua formação é parte primordial na conquista deste prestígio.

O surgimento da figura do carnavalesco tal qual se conhece hoje, portanto, não pode ser dissociado deste contexto onde as relações de trabalho se modificaram de forma a promover a hierarquização, a divisão entre trabalho manual e intelectual e a centralização do mesmo. Não é uma mudança promovida apenas nas escolas de samba mas, ao contrário, algo que as escolas, como instituições inseridas em um mesmo meio e sistema, passam a promover internamente em busca de melhor organização e profissionalização. Fernandes (2001) fala da importância dessas instituições para a promoção das relações entre o homem e o meio em que vive, em especial quando esse meio é de exclusão e hostilidade. Aponta o autor que a capacidade que as classes populares tinham de renovar sua participação nas atividades festivas mostra que é falsa a visão de que as mudanças

ocorridas nos últimos anos são fruto apenas da imposição das elites , como mostra o trecho abaixo

Nos subúrbios de favelas do Rio de Janeiro, as escolas de samba evidenciam as possibilidades de tal interpretação sobre os homens e o meio ambiente, já que através delas estas comunidades segregadas se aglutinaram, ganharam suas próprias vozes e criaram uma expressão festiva de tal potência que, ao menos no campo simbólico, o que nunca é pouco, conquistaram o direito à cidade, num processo em que o samba acabará por ser confundido com uma das representações mais clássicas dessa cidade e da nação. Pelas razões mencionadas, esse relato se opõe aos que reduziram essa trajetória bem-sucedida das escolas de samba a um simples estratagema das classes dominantes para a “domesticação da massa urbana” ou, ainda, como instrumento para o enraizamento do mito da democracia racial no Brasil. (Fernandes, 2001, p 17)

Bourdieu (2004) chamou atenção para a homologia no funcionamento de campos sociais distintos. Assim, a chamada “homologia estrutural dos campos sociais” permite entender e comparar campos , como o das escolas de samba e as fábricas, por exemplo, através do que esses tem em comum. Sendo assim, é correto afirmar que o campo cultural, para o autor, não é um reflexo do campo econômico pois, como um trabalho artístico, tem significados e simbolismos próprios que não podem ser comparados ou reduzidos a uma cópia de um modelo industrial. O campo econômico, no entanto, fornece termos que são utilizados na análise dos demais campos, servindo como um modelo de comparação ao levantar questionamentos sobre questões como capital, escassez , prestígio, valores e afins, que podem ajudar na pesquisa e comparação entre campos diversos.

O que se busca, neste momento, é usar da homologia estrutural dos campos para entender a forma com a qual as escolas de samba construíram-se e estruturaram-se tendo como base um modelo econômico que buscou se organizar como as fábricas e indústrias , ou seja, dentro de uma mesma estrutura organizacional. Como já vimos, as escolas não reproduzem de forma exata e no mesmo tempo as mudanças que ocorrem na sociedade mas são, também elas, frutos da constituição de uma sociedade burguesa e capitalista em época de industrialização recente. Os anos 60, de consolidação deste modelo econômico, são os anos que marcam a estruturação dessas instituições em moldes similares aos que se observam nas indústrias e fábricas , o que possibilita o processo posterior de

comercialização dos desfiles, a cobertura pela TV dos mesmos e afins. Esses eventos garantem a existência dessas escolas e constituem suas maiores fontes de renda. Assim, esse processo não se dá apenas por meio de imposição externa mas é algo construído e constituído pelos próprios agentes do espetáculo, direção e organização das escolas. Essa pesquisa, portanto, tende a refutar a ideia de que há nessa construção apenas a manipulação, exploração e apropriação por agentes externos, como defendem Candeia e Isnard (1978), Siqueira (2012), e Agostinho (2022).

O carnavalesco, segundo Guimarães (1992), é um produto da própria escola de samba, fruto de sua organicidade. Sua pesquisa mostra que foi só após a organização e afirmação das escolas como agremiações oficiais, o que acirrou o caráter competitivo das mesmas, que essa figura surge, ganhando espaço e prestígio dentro dessas instituições. A importância desse caráter competitivo e o acirramento das disputas também é colocado por Candeia e Isnard (1978) como motivo pelo qual as escolas começam a buscar profissionais fora de suas comunidades. Nesta trajetória, constituem-se como mediadores simbólicos que atuam dentro dessas instituições fazendo uma ligação entre o que é particular (história, memória, símbolos, bandeira, comunidade, valores) e o universal (fatores externos, como sociedade, tempo histórico e afins). Oliveira (2018) mostra que a década de 50 iniciou um movimento de aproximação entre acadêmicos e escolas de samba, levando a revolução estética e cultural que se observaria na década seguinte, em especial com o trabalho apresentado por Fernando Pamplona para a Acadêmicos do Salgueiro, em 1960.

É nos anos 60 que aprofundam-se as discussões sobre a concepção de cultura popular e nota-se um movimento de valorização do que é produzido pelas camadas populares, não mais vistos como folclore, estático, mas como um tipo de arte que deveria ser engajada e comprometida com a representação dessa camada da sociedade. O antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (1998) faz uma análise do processo artístico através da aplicação de modelos sócio-econômicos e mostra que, dos três momentos de produção do processo artístico (produção, distribuição e consumo) se definem os três tipos de atividades artísticas (arte das elites, para as massas e popular), colocando a arte popular, no qual se enquadram as escolas de samba, como a arte “da representação e satisfação solidária de desejos coletivos” (Canclini, 1998, p. 50).

A produção cultural popular torna-se um terreno onde as transformações sociais são representadas e o Carnaval se diferencia por inverter as categorias simbólicas de produção de valor e hierarquia, conforme coloca Roberto DaMatta (1997) em “Carnavais, malandros e heróis”. Com isso vira campo para a dramatização e redefinição dos conflitos. É neste contexto que surge a figura do carnavalesco. Até a década de 60 a grande maioria dos desfiles e trabalhos nos barracões das escolas era feita de forma intuitiva, por profissionais especializados em determinadas técnicas, sem formação acadêmica.

No final da década de 50 as mudanças e estruturações chegaram ao setor de criação das escolas de samba. Consta no livro de Guimarães (1992) que, no carnaval de 1954, um repórter do jornal O Globo, ao fazer a cobertura dos desfiles, fez severas críticas ao acabamento das fantasias, aos bonecos e alegorias apresentados. A repercussão negativa desta crítica num veículo de grande circulação fez com que as escolas buscassem artistas plásticos com formação para desenvolver estes trabalhos. A literatura sobre o tema, como mostram Moraes (1987), Guimarães (1992) e Oliveira (2018) apresenta como marco do surgimento da profissão de carnavalesco dois momentos importantes, que se cruzam numa mesma escola de samba: a novata Acadêmicos do Salgueiro, criada em 5 de março de 1953 após a fusão da Depois eu digo e a Azul e branco.

O desfile do ano de 1959 teve a concepção estética elaborada pelo casal de artistas plásticos Dirceu e Marie Louise Nery, que levaram para a avenida uma homenagem a Debret, no enredo “ Viagem pitoresca através do Brasil”, de autoria de Nelson de Andrade, como mostra o site da agremiação⁵. O desfile, que rendeu a segunda colocação para a escola, marcou a aproximação de artistas da EBA (Escola de Belas Artes da UFRJ) e do Theatro Municipal na concepção da parte criativa dos mesmos, não atuando apenas na execução de uma ou outra peça. O casal Nery trouxe inovações importantes, estabelecendo um novo “ritmo visual” aos desfiles, segundo Guimarães (1992), ao dar lugar a uma visão dos mesmos como espetáculos teatrais que passaram a ser divididos por grupos de cores. Desta concepção de ritmo e unidade veio o efeito do que hoje conhecemos como o quesito “conjunto”, o estabelecimento de um ritmo visual através de uma concepção cenográfica e cromática. Outra inovação foram os adereços de mão, que deram leveza e fluidez aos componentes.

5 www.salgueiro.com.br

Neste desfile, um dos julgadores, o professor de cenografia da EBA, Fernando Pamplona (1926-2013), se encanta pelo que vê o Salgueiro apresentar na avenida. Com formação técnica e vasta experiência na cenografia de bailes e das ruas no carnaval, é o responsável por aproximar a academia das escolas de samba. Assume a concepção dos desfiles da escola no ano seguinte, trazendo um grupo de alunos que, mais tarde, ficaria conhecido como o “Grupo do Salgueiro”. Em depoimento para o jornal dos docentes da UFRJ⁶, em 2020, Rosa Magalhães, sua ex-aluna e carnavalesca premiada, conta que Pamplona era um intelectual que tinha um profundo interesse pela cultura popular e que trabalhava isso em suas aulas. A publicação aponta um detalhe da história do professor que marcou sua relação e interesse pela cultura negra e popular: seu pai precisou refugiar-se no Acre após a Revolução de 30, o que levou o ainda menino a ter contato com uma cultura que até então desconhecia.

O contato com as diversas manifestações folclóricas, como o boi-bumbá e a convivência com histórias de mitos e seres mágicos marcaria sua trajetória profissional. Tudo isso desperta sua curiosidade e interesse e, ao longo de sua trajetória profissional, essa relação vai se aprofundando até culminar com a “revolução artística” que promove em sua chegada à Acadêmicos do Salgueiro. Outra de suas alunas, cujas obras apoiam esta pesquisa, Helenise Guimarães, em depoimento para o mesmo jornal, conta que “ele tinha a cultura dos orixás, do negro e do folclore e levou isso para as escolas de samba. Sua formação tem um interesse pela arte popular, uma bagagem que ele trouxe do Acre. Pai da revolução estética dos desfile... ele olhava para os diferentes segmentos sociais...”.

Esse “olhar para diferentes segmentos sociais”, como coloca Guimarães, é um legado que Pamplona deixa em sua passagem pelo carnaval carioca. “A figura do profissional carnavalesco está calcada na imagem dele”, continua Guimarães. Desta forma, Pamplona é conhecido como o primeiro carnavalesco- e aqui é preciso reforçar que a figura do carnavalesco, como o conhecemos desde então, não existia antes desse período. O processo de profissionalização do carnaval deu origem a figura do carnavalesco e, conforme Guimarães (1992), a reestruturação das escolas dividiu os trabalhos em dois setores distintos: o administrativo e o de carnaval. Como vimos, no início ambas atividades eram exercidas pelos diretores e membros da comunidade, não existindo uma separação formal dentro das instituições. O grande maestro era, até então, o diretor de

6 <https://www.adufrj.org.br/index.php/pt-br/noticias/arquivo/80-atual/2843-amor-por-duas-escolas-salgueiro-e-belas-artes>

harmonia. O processo de profissionalização e divisão da escola em dois setores culminou na criação de um setor específico para o carnaval que, segundo a autora, se divide em comissão de carnaval, harmonia, bateria, alas, alas de compositores e ala de ensaios. Ao carnavalesco cabe o relacionamento entre os setores administrativos e de carnaval, fazendo uma espécie de mediação, que não ocupa um espaço fixo dentro dessa hierarquia, devendo estar atento aos limites impostos ao seu trabalho: as exigências do regulamento, a identidade e valores da instituição e a verba financeira disponível para a execução do projeto. E, é importante ressaltar: essa estrutura não existia anteriormente e foi ela a origem desse tipo de profissional,

Ao assumir o projeto para o desfile do Salgueiro de 1960, Pamplona pode colocar em prática o que já trabalhava com seus alunos da EBA: o foco no povo brasileiro, sua história e cultura. De seus questionamentos e reflexões sobre o carnaval, critica os desfiles que mostravam, quase que exclusivamente, parte da “história oficial” contada nos livros, que levam a enredos repetitivos que não colocavam o povo, em especial os negros, como protagonistas da festa que originaram e produziram. Ao entender os desfiles como uma manifestação cultural popular, complexa e legítima, percebe que as temáticas afro e a cultura negra devem ser prioridades e o faz através da exaltação dos heróis populares e da celebração de sua africanidade e ancestralidade, focando no orgulho negro e nas histórias de resistência. Em entrevista para Oliveira (2018), em artigo sobre o papel do intelectual como mediador simbólico diz que “ Em toda ação a gente precisa ser político” (Oliveira, 2018, p 15).

Esse engajamento intelectual em defesa da cultura popular e da exaltação da cultura negra marcam sua trajetória e também a história das escolas de samba, uma vez que despertam a atenção para a importância da narrativa na apresentação dos enredos. Estes passam a ser não apenas um produto cultural mas transformam-se também em manifestações políticas e sociais que buscam conscientizar a população através da revisão e rememoração de sua própria história- uma ideia comum ao meio intelectual dos anos 60, período de experimentação e reflexão sobre cultura popular. Essa época marca um novo movimento na história das escolas uma vez que é o tempo em que o enredo se torna o quesito essencial para o desenvolvimento dos desfiles, superando o de harmonia e reconfigurando, com isso, a estrutura das escolas.

O desfile do Salgueiro de 1960 foi, portanto, um marco na história do carnaval carioca e reverberou na construção de vários outros desfiles. Em pesquisa onde analisa os sambas- enredos de 1939 até 2019, Jesus (2020) chama atenção para o fato de que , em muitos casos, as escolas faziam uma rasa crítica política sem que a historiografia fosse questionada, muito pelo fato da longevidade da imposição de temas nacionais, desde 1938, e um entendimento que essas instituições deveriam , através de seus desfiles, ter uma postura didática e civilizatória. Coloca que “ na categoria que trata da contribuição do negro para a historiografia, o Salgueiro é pioneiro “ (Jesus, 2020, p 17). Segue afirmando que os sambas- enredo ligados à temática afro- brasileira tem imensa importância pois “ é incomensurável a importância do samba- enredo no incremento da autoestima da população negra, da educação do país como um todo e no aprofundamento das discussões sobre a questão racial” (Jesus, 2020, p 20). Mostra que o trabalho do casal Nery em 1959 foi fundamental para o que a escola, através de Fernando Pamplona, produziu depois, uma vez que contribuíram para a reflexão, através da aproximação da cultura popular e erudita, de uma nova iconografia sobre a escravidão. Nos anos seguintes, a temática africana irá predominar no Salgueiro, dando início a uma sequência de enredos que tratarão de questões como história, poder e religião e suas formas de dominação, entre outros temas.

Fernando Pamplona tinha, portanto, uma compreensão mais política do que deveria ser o papel de um carnavalesco. Através de seu trabalho com o Salgueiro, onde assinou 12 enredos e foi campeão por 4 vezes (1960, 1965, 1969 e 1971), organiza e apresenta sua visão de mundo, entendendo o carnaval e, em especial os desfiles, como um lugar onde essas visões disputam a atenção de outros, onde diferentes narrativas se encontram e podem (ou não) transcender o espaço-tempo dos próprios desfiles. A análise dos enredos apresentados pelo professor neste período mostra algumas temáticas sempre presentes: a celebração do povo negro e seus heróis, a liberdade, o carnaval e a cultura popular, como no enredo sobre Aleijadinho , de 1961. Aproxima-se então daquilo que Farias (2013) chama de “legislador cultural”, ao apontar o carnavalesco como “ um intelectual modernista comprometido com um ideário modernizador” (Farias, 2013, p 1). O autor aponta que

o predomínio da visão modernista entre faixas extensas do campo cultural erudito, tendo respaldo em setores vinculados aos órgãos estatais e, também, com ressonância em instâncias civis, favoreceu o

recrutamento e o modo de ingerência de agentes como o Fernando Pamplona nas engrenagens do âmbito popular da cultura urbana carioca (Farias, 2013, p 3)

Sobre o trabalho feito por Pamplona e o chamado “ Grupo do Salgueiro”, Farias (2013) segue colocando que , sendo as escolas de samba peças fundamentais do sistema cultural e urbano da capital, esses intelectuais e artistas , que na década de 60 estavam engajados na valorização do popular e nacional, passam a perceber a política como o espaço de conciliação entre eles, artistas, e as classes populares. Os enredos, portanto, são escolhidos pela conexão entre motivações ideológicas e interesses estéticos e artísticos, por vezes hierarquizando de forma a subordinar o artístico ao político. O enredo de 1960, “ Quilombo dos Palmares”, foi escolha de Fernando Pamplona que, em entrevista ao jornal Extra em 2013, conta que essa foi a única vez em que impôs um enredo, baseando sua pesquisa em livros do Exército Brasileiro que detalhavam as estratégias de guerrilha dos guerreiros liderados por Zumbi. Essa escolha demonstra como Pamplona e seu grupo entendiam que os elementos da cultura negra, em especial a nagô- iorubana, funcionariam de forma a, na avenida, desconstruírem a imagem que se fez, nos desfiles, da sociedade e história do país. Ao realçar as figuras do cotidiano e buscarem trazer à tona e dar visibilidade às raízes , história e cultura do povo negro, transformam os enredos em componentes auxiliares na luta dos mesmos por protagonismo.

Faria (2016) chama atenção para o fato de que os primeiros desfiles com a temática negra, anteriores ao ano de 60, tinham como tema o cotidiano dos escravos no Brasil colonial. Ao analisar os enredos que tratam da luta, resistência e dos heróis negros, o autor coloca que

O primeiro enredo desta corrente narrativa a ser destacado fazia referência à Revolta de Palmares, apresentado pelo Salgueiro no Carnaval de 1960...O enredo parecia ser emblemático de uma vertente que ampliava as possibilidades de narrativa sobre a história do negro no Brasil. Nessa corrente, o que prevalecia era a atitude guerreira e destemida de líderes negros, que comandaram uma experiência que mesclava autonomia e criatividade no período colonial brasileiro, quando a escravidão do negro limitava a conquista de espaços e o respeito social. O elo com o continente africano estabelecia-se no caráter guerreiro das diversas tribos que tiveram seus elementos dispersados pelo “Novo Mundo”. (Faria, 2016, p 83).

O tema, segue o autor, chama a atenção da imprensa escrita, que dá grande cobertura e faz uma descrição detalhada dos elementos dos desfiles. As tribos africanas, seus reis e rainhas, as nações, suas cores e traços passam a ser apresentadas ao grande público, tendo a escola conseguido cobertura e espaço também após o desfile, sendo capa e destaques de alguns veículos que cobriram a festa. A escola deu continuidade ao tema com os enredos Chica da Silva, de 1963 (o segundo título da escola) e Chico Rei, de 1964. É preciso se atentar para o que Farias (2013) chama de “intuito pedagógico”, ou seja, uma postura que leva esses artistas a serem reconhecidos como responsáveis por “esclarecer” parte importante da história do país. Com relação a cultura negra, Ribeiro (2015) coloca que a violência física que caracteriza a captura desses indivíduos em terras africanas e sua posterior escravização foram elementos de anulação de sua identidade, costumes e crenças no país. Desta forma, sua contribuição para a construção da identidade passa, principalmente, pelo campo simbólico e ideológico, tendo as festas, costumes, músicas e gastronomia como reflexos de sua participação na construção da identidade do povo brasileiro- por isso a análise destas torna-se um elemento essencial para elucidação das peculiaridades da sociedade brasileira.

Cabe colocar, de acordo com a bibliografia consultada, que Pamplona pensava o carnaval para além da avenida, naquilo que Farias (2013) chama de constituição de um princípio didático- cultural que baseia a função do carnavalesco, ao promover um trabalho que, resgatando a tradição popular colonial, inova ao conectar estas à formulações e reflexões produzidas no tempo presente. Através do trabalho iniciado por Fernando Pamplona, o Salgueiro torna-se símbolo de modernidade e a figura do carnavalesco passa a ocupar o topo do setor de criação das escolas, atuando tanto como criador quanto mediador e legislador. Esse último, em que cabe ao carnavalesco definir o que é pertinente ou não, é a função que mais gera debate e resistência uma vez que vem, indiscutivelmente, do monopólio do conhecimento, de sua dimensão artística e subjetiva, ou seja, do capital cultural institucionalizado que o diferencia e o capacita para o exercício daquela função- e, obviamente, acaba por excluir tantos outros.

O meio ambiente social é vasto e complexo, sendo constituído, como coloca Fernandes (2001), por palavras, símbolos, representações, discursos, imagens e afins, que são os responsáveis por dar vida e sentido aos lugares, comunidades e grupos. Nestes espaços, as festas e rituais não são apenas momentos de celebração mas também de

disputas que ocorrem entre seus membros ou , por vezes, com outros que não as protagonizam. As festas, então, são também um produto social, que refletem relações, disputas e transformações pelas quais determinado grupo está exposto através dos tempos- e são também uma intermediação entre o homem e o meio. Como que cumprindo o anseio e seguindo o que Paulo da Portela sonhou, as escolas acabam por se tornarem elementos importantes na vida social das comunidades, tornando-se referência principal em algumas delas, como hoje vemos acontecer com Mangueira, Portela, Beija-Flor, Império Serrano e outras.

A ascensão da figura do carnavalesco , dentro das escolas de samba, não se deu, portanto, de forma pacífica, sem que houvesse resistências e críticas. Em sua dissertação , Natal (2016) escolhe as narrativas da memória, entrevistando tanto os membros do Departamento Cultural do Salgueiro quanto um dos fundadores da escola, Djalma Sabiá, falecido em novembro de 2020, para analisar e problematizar as relações entre cultura, enredos, memórias. O falecido compositor , em depoimento para o Centro Cultural Cartola (CCC), reproduzido no livro, ao ser questionado sobre a forma como a qual Pamplona e seus alunos foram recebidos no Salgueiro pela comunidade, indagado se houve algum tipo de estranhamento, coloca que

Não houve reação contra, pois o sonho do Salgueiro era ganhar um campeonato. Estavam aceitando tudo o que viesse, de bom ou de mal. A gente só chegava em colocação honrosa. Com a chegada dessa turma, organizada pelo Nelson de Andrade, que não era um moço do morro, era um moço da periferia, o pessoal recebeu bem. E eu era o cicerone para andar com o Pamplona pra baixo e pra cima no morro. Os meandros do morro todo eu conhecia, sempre fui comunicativo com as pessoas, sempre quis ajudar o próximo sem interesse. É assim até hoje. Sou acima do bem e do mal, acima de mim só a entidade, o Acadêmicos do Salgueiro. (Natal, 2016, p 117).

O trecho mostra que a chegada de Pamplona não foi, necessariamente, um problema para a comunidade, uma vez que o que mais importava, naquele momento, era a conquista do tão sonhado título. No entanto, um pouco mais a frente, Djalma Sabiá expõe uma tensão entre a figura do carnavalesco e a dos compositores, apontando que o domínio do mesmo sobre os enredos passa a interferir na liberdade que os compositores tem para a

criação dos sambas, uma vez que agora precisam acatar uma visão “imposta” sobre o tema- o que acontece ainda hoje, quando os carnavalescos fazem apresentações do enredo para a ala de compositores das escolas, colocando a perspectiva com que vão trabalhar cada enredo e , por vezes, apresentando palavras e expressões que devem obrigatoriamente constar na letra do samba.

A obra de Candeia e Isnard (1978) apresenta críticas e uma visão pessimista a respeito dessas mudanças. Antonio Candeia Filho (1935- 1978) , sambista e compositor da Portela, é considerado o criador das comissões de frente. Em 1975, decepcionado com o caminho que as escolas estavam tomando, funda com amigos o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. Isnard da Costa Araújo (1939- 2017) foi um importante pesquisador do samba e, juntos, foram os responsáveis pela criação do Departamento Cultural da Portela. A análise dessa obra, é importante colocar, deve ser entendida dentro de um contexto que Natal (2016) , ao colocar que toda narrativa é uma versão, uma forma de contar determinada história, mostra que cabe ao pesquisador buscar entender o objeto pela ótica do pesquisado.

Desta forma, a leitura da obra mostra uma visão purista sobre as escolas, que defende as instituições quase de maneira a folcloriza- las, ou seja, que demoniza toda e qualquer “interferência” naquilo que os autores chamam de “filosofia do desfile”. Assim, reforçam a crítica feita por Djalma Sabiá sobre os compositores, colocando que deve-se “denunciar o grande número de compositores que pedem ajuda a grupos de intelectuais” (Candeia e Isnard, 1978, p 65). Entre a série de denúncias que fazem, sempre com o intento, segundo os autores, de reforçar e fortalecer os sambistas, percebe-se que os autores adotam o sentido de comunidade como os membros fundadores da escola e seus descendentes, ou seja, negam o direito de participação do que se entende como comunidade expandida. Acreditavam que as mudanças adotadas pelas escolas eram, em geral, maléficas e implicavam em um processo de apagamento e desvalorização do sambista, muitas vezes sem conseguir, na obra, justificar ou explicar esses conceitos.

Em alguns trechos, os autores não desenvolvem o que seria a “formação cultural brasileira” que tanto buscam defender em sua obra. O trecho “ alegorias perdendo o cunho popular próprio do nosso povo e adquirindo outro estilo que foge à formação cultural brasileira” (Candeia e Isnard, 1978, p 31) , uma crítica ao trabalho dos carnavalescos, não explica qual seria essa formação, o que se percebe em outros trechos

da obra. Os autores trabalham de forma que se percebe uma confusão entre o emprego e a ideia do termo “cultura” com folclore, uma vez que defendem que, nas escolas, a grande maioria das mudanças veio para prejudicar as comunidades e sambistas- e que as instituições deveriam se manter “puras”, como eram inicialmente. No entanto, como já vimos na primeira etapa dessa pesquisa, desde sua fundação essas instituições, fincadas na modernidade, estão em constante mudança, tendo passado suas primeiras quatro décadas por um processo que buscava sua estruturação. Essas constantes mudanças dificulta que supostas tradições possam ser defendidas poucas décadas depois com justificativas puristas. Confirmam essa visão quando colocam que procuram defender o folclore urbano que, já naquela época, segundo eles, começava a ser violado. O emprego do termo ao longo da obra reforça a ideia de que tinham uma concepção muito particular dessas instituições, encarando-as com uma subjetividade que está explícita (a forma com a qual tratam a Portela reforça esse ideia de subjetividade). Chegam a afirmar que a valorização dos carnavalescos em relação aos sambistas (uma vez que a obra se apoia na oposição entre bem e mal, sem conseguir avançar em uma argumentação teórica objetiva, quase como um depoimento) promove uma inversão de valores que acabaria por “matar” a arte popular brasileira.

Das críticas apresentadas, com relação a figura dos carnavalescos, há uma série de citações que reforçam a ideia destes serem “forasteiros” que chegam nas instituições ocupando espaços e lugares que não deveriam lhes pertencer, tendo, com isso, prejudicado os que os autores tomam como “os verdadeiros sambistas”. Por vezes criticam os carnavalescos colocando que estes representam um movimento que “ relega a segundo plano a força da cultura afro-brasileira com toda a sua potencialidade” (Candeia e Isnard, p 65), criticando o espaço que esses intelectuais e a própria formação acadêmica passa a ocupar nas escolas. No entanto, a pesquisa mostra que esses intelectuais e artistas , ao contrário do que colocam os autores, trataram de apresentar, nos desfiles, a negritude pelo viés social, político e econômico, trazendo questionamentos e apresentando personagens até então apagados ou esquecidos pela história oficial. Como já mostrado aqui, esses profissionais chegaram na escola para ocupar uma posição que até então não existia e que, pela reconfiguração do setor produtivo e inserção dessas instituições em um modelo de produção paralelo ao industrial, exigia determinada formação teórica.

Das diversas contradições presentes na obra, com relação aos carnavalescos chama atenção que os autores critiquem esses profissionais pelos “ganhos financeiros” , colocando que são “ artistas escolarizados que levam das escolas toda a arrecadação dos ensaios” (Candeia e Isnard, 1978, p 31). No entanto, é sabido, como mostram depoimentos de Fernando Pamplona, Maria Augusta, Joãozinho Trinta, Arlindo Rodrigues e outros, que compunham o chamado “Grupo do Salgueiro”, que esses trabalhos, inicialmente, foram feitos sem pagamento de valores. Em 1957 as escolas começam a remunerar financeiramente as equipes que trabalhavam em seus barracões. Fernando Pamplona é categórico ao afirmar , em sua biografia, intitulada “ O encarnado e o branco” (Pamplona, 2013), que nunca recebeu dinheiro da escola e que o Salgueiro foi a única escola onde trabalhou como carnavalesco. A crítica de Candeia e Isnard (1978) não esclarece o modo com a qual esses profissionais “levavam” o dinheiro dos ensaios, como acusam os autores. E é Pamplona o criador do enredo “Bumbumbaticumbumprucurundum”, desenvolvido por Rosa Magalhães em 1981 para o Império Serrano, que denuncia as “super escolas de samba S.A” , em que critica o processo de mercantilização pelo qual passam as escolas.

A ideia das “super escolas de samba S.A”, mote condutor do enredo criado por Pamplona, é tema do trabalho de Mauro Oliveira Junior (2017) . O autor apresenta as escolas como um campo de relativa autonomia, uma vez que se constituíram como instituições culturais, agremiações que proporcionam um espaço para a construção de sujeitos e representações das práticas cotidianas. Aponta a importância das escolas para a valorização desses territórios periféricos e, com relação as formas de construção de identidade, tendo como base a teoria de Manuel Castells (2018), afirma que as escolas se posicionam como instituições de criação de identidades de resistência. Essa identidade, segundo o autor, se fundamenta pela luta de atores contrários à dominação, criando resistência com princípios opostos aos que imperam na sociedade. No entanto, a presente pesquisa leva a crer que as escolas de samba corroboram com a construção de identidades “de projeto”, usando a denominação de Castells (2018), ou seja, o processo desencadeado por atores de construir identidades , através da comunicação, para redefinir seu lugar, espaço ou situação na sociedade. Como já comprovado, desde o início da fundação das escolas as lideranças, encabeçadas por Paulo da Portela, percebiam as escolas como um meio de dar visibilidade e respeitabilidade ao povo negro e suas comunidades e aproxima

-las dos demais estratos sociais, inserindo essa parcela da população na sociedade urbana que se moldava. Mesmo as escolas surgiram de uma colagem de recortes dos ranchos, grandes sociedades, blocos e afins, não sendo elas um elemento cultural puro ou tradicional, uma vez que são criações modernas.

Outra questão é que Candeia e Isnard defendem que as escolas interfiram no trabalhos dos carnavalescos de forma a limitar suas criações dentro do que chamam de cultura popular- mas não explicam como faze- lo. O que isso significa? Os autores justificam o que chamam de “infiltração externa” pelo precário acesso à escolaridade dos membros das escolas, reforçando uma falsa ligação entre formação e escolaridade na produção de cultura, o que dizem combater. Desta forma, as modificações que as escolas implementaram ao longo dessas décadas são vistas como deformações e, com isso, a figura do carnavalesco passa a ser, para alguns, um incômodo, como mostra a obra. Essa ligação, porém, existe e se fortalece no mundo do trabalho e da produção, como já visto neste capítulo.

Mauro Oliveira Junior (2017), em trabalho sobre os carnavalescos, impõe sobre eles a indução de uma outra forma de racionalização da produção dentro da estrutura das escolas, mostrando a existência de um conflito pela legitimidade dentro desses espaços. Expondo uma disputa entre tradição e modernidade, o autor coloca o surgimento dos carnavalescos como a mudança responsável por alterar a organização e estrutura dos desfiles. No entanto, como visto nessa pesquisa, o carnavalesco não é causa, mas um produto dessa racionalização, que já se dava há , pelo menos, uma década antes de seu surgimento. É consequência do processo de estruturação e organização das escolas dentro de um modelo urbano- industrial que estas adotaram como forma de se fortalecer enquanto produtos culturais. O próprio autor aponta que os sambistas não foram sujeitos passivos diante dessas transformações e buscavam uma visibilidade que desse condições para que estes afirmassem sua existência diante da sociedade.

O modelo salgueirense, portanto, não foi uma unanimidade, nem em sua época nem depois. Natal e Ferreira (2021), em artigo onde refletem sobre o espaço da produção artística negra através da análise da obra e legado de Miguel Moura , artista que teve grande participação em escolas de samba entre os anos 30 e 50, colocam a “Revolução Salgueirense” como fruto de um modelo imposto pela EBA. Se aproximam de Candeia e Isnard (1978) ao apontarem que as escolas optaram por incorporarem setores criativos da

classe média, favorecendo modelos visuais distintos aos anteriores, estes atrelados ao cotidiano das favelas e subúrbios cariocas. Fernando Pamplona e o Salgueiro dos anos 60 marcam, portanto, a ideia do carnavalesco como um produtor visual, ou seja, num momento em que modelos e projetos de visualidade disputavam espaço, o trabalho de Pamplona passa a orientar os demais, reinventando a forma de fazer os desfiles. Como mostra Oliveira Junior (2017), isso afeta a lógica anterior, onde as relações afetivas e pessoais eram a base da organização comunitária dessas instituições. Essas mudanças, ainda segundo o autor, estão inseridas num contexto onde a consolidação da indústria cultural no país acaba por construir um mercado de bens simbólicos, que acentuam essas disputas.

Como vemos, as escolas passam a ocupar um lugar de inquietação, transitando entre o popular e o moderno de forma a apresentar outra dicotomia, o aspecto folclórico versus o urbano deste tipo de manifestação. Vianna (1995) aponta a existência de “indivíduos que agem como mediadores culturais e de espaços sociais onde as trocas sociais são implementadas” (Vianna, 1995, p 20). Entre os grupos que travam essa disputa, uma parte demonstra incômodo e certa perplexidade diante dessas transformações, buscando reforçar e realçar a contribuição da comunidade negra para a construção dessas instituições e desfiles. Ao intensificar o entendimento de que os desfiles são uma manifestação cultural e social negra, denunciam as deformações que surgem quando o mercado passa a prevalecer, interferindo, segundo os mesmos, no desenvolvimento da própria cultura popular.

O surgimento do carnavalesco, portanto, não foi e não é ponto pacífico na história das escolas, estando atrelado a um conjunto de mudanças estruturais no seio das mesmas. Em que pese as denúncias a respeito da participação desses intelectuais e artistas, a verdade é que são fruto da estruturação de ofícios e de uma nova divisão do trabalho que passa a imperar dentro dessas instituições. A profissionalização leva a uma constante busca por aperfeiçoamento e o desenvolvimento de novas técnicas e formas de produção, onde Fernando Pamplona e seu grupo, definitivamente, foram percursores.

1.3- Super Escolas de Samba S. A

A década de 60, portanto, marca de vez a história das escolas de samba pela inserção desta nova profissão na estrutura das mesmas e a posterior consolidação dos

desfiles como produto cultural de uma indústria específica, consolidada pela comercialização dos ingressos a partir de 1962. Ainda sobre os carnavalescos e a forma como modificaram e influenciaram na produção dos desfiles e sua contribuição para os mesmos, Farias (2013) coloca que

Podemos sugerir que a canalização, para as cadeias produtivas da apresentação das escolas de samba, das ideias e técnicas portadas por facções de artistas plásticos e visuais, com forte ênfase modernista, também esteve em consonância com as lutas, com vistas a assegurar uma visibilidade digna a grupos emergentes na estratificação social, em meio aos deslocamentos nos coeficientes de poder entre os segmentos e grupos que conquistavam posições na grande vitrine da folia no Rio de Janeiro. Os passos dados nessa conquista impeliram a ressemantização do lugar do intelectual -artista; do filósofo, acentua-se a compreensão sobre o especialista dotado de recursos técnicos para realizar o modelo do superespetáculo audiovisual de forte apelo entre audiências amplas e heterogêneas. (Farias, 2013, p 168 e 169)

A comercialização dos ingressos para os desfiles foi, de fato, uma das mais importantes mudanças na estrutura dos mesmos. Ela consolida não só os desfiles como espetáculos mas permite sua organização através da lógica capitalista, buscando atender a demanda que aumentava a cada ano, organizando setores, oferecendo conforto e comodidade ao público, categorizando-os de acordo com as possibilidades financeiras – os melhores lugares custavam mais caro. Ocorre aquilo que Adriana Viscardi (2013) aponta ser o início de uma padronização cuja finalidade é a da rentabilidade econômica e o controle social. Marca também a divisão, na cidade do Rio de Janeiro, do carnaval produzido pelas escolas- que se torna um produto a ser incorporado pelo capital econômico e midiático- e o carnaval das ruas, representado pelos blocos. A comercialização dos ingressos aprofunda questões que já eram percebidas nos processos anteriores de padronização e controle dos desfiles, como a exclusão dos menos favorecidos, a hierarquização dos componentes da escola, um ainda iniciante processo (hoje consolidado) de controle dos aspectos visuais da festa , com alas coreografadas e novas regras para harmonia, além do limite de tempo para desfiles, entre outros. As escolas hoje produzem desfiles que deixam de ser uma festa de e entre iguais (o que consistia, ao menos, em ideal perseguido inicialmente pelas agremiações) para se

transformarem em instituições que reforçam e apresentam, em seu interior, as contradições existentes na sociedade.

Ainda que não se possa compreender a ação social com base apenas no testemunho de indivíduos e seus sentimentos, ou das explicações e reações pessoais dos sujeitos envolvidos (Thiry - Cherques, 2006), o livro de Candeia e Isnard (1978) e alguns depoimentos de componentes e / ou fundadores de algumas das escolas, presentes nas obras de Faria (2014) e Natal (2016), por exemplo, permitem compreender como essas mudanças impactavam a comunidade dessas escolas. Ou, ao menos, como foram recebidas e percebidas por componentes importantes na história dessas agremiações. Percebe-se que, se houve resistência e críticas, como mostra a obra de Candeia e Isnard (2018), havia também quem entendesse essas mudanças como parte da estratégia das escolas para conseguir títulos e reconhecimento, como mostra o depoimento de Djalma Sabiá (1925- 2020) para a tese de Faria (2014). Na obra de Natal (2014) há um trecho que mostra que, na sala da casa de Sabiá, na Tijuca, estavam expostas fotos de pessoas importantes para o Salgueiro, entre elas, a de Fernando Pamplona. A figura do carnavalesco, introduzida nas escolas como algo “exterior”, uma espécie de forasteiro, despertou sentimentos diversos mas não é possível afirmar, como fazem alguns críticos, que foi uma imposição ou ocorreu à revelia das comunidades das escolas.

Como agente de uma circularidade cultural, em que valores, ideias e práticas circulavam entre as mais diversas camadas sociais, Fernando Pamplona via a necessidade de representar essas vivências e experiências que marcavam e constituíam a comunidade da escola. Se é fato que desde a década de 40 já existiam enredos e desfiles que tratavam da questão do negro no país, como provam os desfiles da Império Serrano em 1948, sobre Castro Alves, e da Vila Isabel no mesmo ano, Navio Negreiro, da 1953 da Unidos da Tijuca (Feira de Nazaré) e outros, que podem ser divididas em três arcos narrativos distintos (Faria, 2014) também é inconteste a opção de Pamplona de trabalhar os enredos pelo viés narrativo que tratava do negro pelo aspecto de liderança, enaltecendo suas lutas e seu esforço em prol da liberdade e do reconhecimento. Desta forma, foram destacados e apresentados personagens apagados da história oficial, levando a uma mudança marcante não apenas no aspecto visual dos desfiles mas, principalmente, em seu caráter ideológico. Os movimentos negros que se fortaleceram nos anos 60, encontram na academia um espaço para reflexão, debates e críticas – em especial sobre a questão da democracia

racial, aprofundada por Florestan Fernandes (1920-1975). As escolas de samba, com ênfase nos anos 60, com uma série de enredos sobre a condição social do negro no país, trabalhando questões como a escravidão, os heróis negros e a influência dos negros na cultura nacional, auxiliaram na promoção desses debates, ao evidenciar os agentes sociais negros, sua história e dar visibilidade para suas lutas.

O forte caráter ideológico e político do trabalho de Fernando Pamplona irá ser examinado com mais afinco no próximo capítulo desta pesquisa. Cabe ressaltar, porém, que o carnavalesco não se considerava um revolucionário ou responsável por renovações e mudanças na concepção dos desfiles, muito menos compartilhava da ideia de ser um agente modernizador dos mesmos, como é possível verificar em algumas entrevistas analisadas. Ao contrário, para ele seu trabalho à frente da Acadêmicos do Salgueiro representava mais a tradição do que a revolução, como deixa claro em entrevista para a tese de Faria (2014). Sua intenção era retomar com os elementos mais fundamentais dos desfiles, o que chamava de “raiz básica de uma escola de samba” (Faria, 2014, p 137). Cabe salientar o contexto histórico que influenciou o carnavalesco, um período em que prevalecia o ideário político e de crescimento dos movimentos reivindicatórios que acabou por contagiar a produção cultural do país, que adotou um viés crítico e estabeleceu marcas no campo cultural. As escolas de samba, instituições importantes no campo carnavalesco e da produção cultural popular, atuam na disputa pela apresentação de novas versões sobre a historiografia oficial e, através dessas narrativas, auxiliam e promovem debates necessários, em especial sobre a condição social do negro no Brasil.

Se são muitos os trabalhos e pesquisas que buscam confrontar a tese de que Fernando Pamplona foi o primeiro carnavalesco – sem levar em consideração que essa profissão é fruto de uma organização e reestruturação interna dessas instituições e da reunião de condições que não existiam anteriormente, quando as escolas trabalhavam num sistema de produção mais horizontal- outros tantos questionam seu pioneirismo com relação aos enredos com temáticas afro-brasileiras. No entanto, dois grandes marcos foram estabelecidos com o trabalho de Pamplona e o Grupo do Salgueiro. O primeiro talvez possa ser creditado ao encontro desses acadêmicos com as escolas de samba: a primazia do enredo. “Tudo começa pelo roteiro”, coloca Fernando Pamplona (Faria, 2014, p 131). E aqui é necessário entender a diferença entre tema e roteiro, pois é da ideia de roteiro que virá o enredo, um dos mais importantes quesitos do um desfile.

Como já visto, as escolas, inicialmente, desfilavam sem que houvesse um tema que se refletisse no samba, música e alegorias, ou seja, não havia a ideia de um conjunto. “Teste ao samba”, apresentado pela Portela, foi o pioneiro neste quesito e desde então as escolas foram aprimorando suas apresentações. A chegada dos chamados “intelectuais”, nos anos 60, com sua formação acadêmica, levou à novas formas de organização plástica e temática das escolas. Tem que se intensificam os processos de pesquisa e a troca de informações, ideias e referências para a produção e desenvolvimento dos enredos. Muitos são fruto de pesquisas desenvolvidas por esses em instituições acadêmicas- o carnaval apresentado pelo Salgueiro em 1971, “Festa para um rei negro”, por exemplo, era o tema da pesquisa de Maria Augusta Rodrigues na EBA. Estes formam também aquilo que Santos (2006) chama de “grupo de sociabilidade carnavalesca”, ou seja, um grupo de pessoas de estratos sociais distintos, alunos e professores, liderados por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, que passam, através de pesquisas feitas na biblioteca da EBA ou na FBN (Fundação Biblioteca Nacional), a interagir e trocar informações sobre pesquisas, temas e a própria prática do carnaval.

Intensifica-se, portanto, a importância da pesquisa para o desenvolvimento dos enredos. Essa parte do trabalho de criação fica a cargo dos carnavalescos, que podem- ou não- trabalhar em equipe no aprofundamento dessas pesquisas. O enredo passa a ocupar um lugar cada vez mais central na história dos desfiles e, em consequência, valoriza-se o viés narrativo, a forma e o ângulo pelo qual aquela história será contada na avenida. Destaca-se o papel de Pamplona na construção de enredos que, se não se diferenciam-se pelos temas abordados, constituem-se como relevantes e pioneiros na construção de um arco narrativo que apresenta os negros não pelo viés da escravidão ou de sua presença na cultura popular, naturalizando as atrocidades cometidas pelos senhores e amenizando as dores e dificuldades dos escravizados em nome de uma integração racial que nunca se confirmou. No momento em que o mito da democracia racial começava a ser criticado e contestado- e é preciso lembrar que as escolas, até então, reforçavam esse ideal na grande maioria dos enredos apresentados entre os anos 40 e 60 que tinham o negro como foco central- Pamplona e seu grupo trazem para dentro das escolas as questões discutidas na academia, colocando um novo olhar analítico sobre esses temas.

A ênfase nos enredos, no entanto, acarreta uma outra mudança muito significativa para a historiografia das escolas: a inversão do protagonismo do som e do ritmo pelo do

aspecto visual dos desfiles. O samba e a bateria de uma escola são os componentes mais significativos e representativos das origens africanas da mesma. A confirmação do carnavalesco como figura central na produção dos desfiles – uma vez que são especialistas e profissionais da materialidade plástico -visual, como coloca Farias (2013)- e a própria constituição dos mesmos como um espetáculo, que por si só existe para ser visto, admirado, para gerar emoção e entretenimento- levam a um esvaziamento da figura do compositor e de seu lugar dentro dessa nova estrutura hierárquica que se forma. Até os anos 60, grande parte das comunidades das escolas de samba ignorava o enredo dos desfiles, mais interessadas em sambar e cantar, o que mostrava a valorização dos componentes, dos indivíduos de cada agremiação. O espaço ocupado pelos enredos desde então passa a formar uma nova hierarquia que subjuga componentes e compositores, que passam a ter o compromisso de desfilarem e criar sambas de forma a enriquecer e fortalecer o enredo na avenida. Passam a ser, portanto, um complemento- e devem obedecer às regras criadas nessa nova configuração. Essa mudança leva a críticas relevantes sobre a suposta perda de autenticidade das escolas e de distanciamento de suas tradições mais básicas. Tem-se que o acirramento do caráter competitivo do espetáculo leva à inovações temáticas e estéticas onde os componentes passam a ocupar um novo espaço, uma vez que os desfiles afastam-se do aspecto de diversão e acirram-se enquanto disputa.

Por fim, a reestruturação das escolas, nos moldes apresentados neste capítulo, tem como consequência a reformulação dos desfiles e dos lugares que os abrigam, com a construção de arquibancadas mais altas para o desfile de 1963, na Presidente Vargas- logo após o início da cobrança de ingressos, no ano anterior. O aumento do público levou a essa que é uma das causas do que se convencionou chamar de verticalização dos desfiles. Enquanto espetáculo, é preciso que, como num teatro, o público tenha a melhor visão do “palco” , para melhor compreensão do mesmo. Nos primeiros desfiles, não havia arquibancadas e o público assistia em pé, nas calçadas, por isso a visão era horizontal e carros, alegorias e fantasias não tinham necessidade de serem mais altos. Com a consagração dos mesmos como espetáculo, a visão do público- agora realocado em arquibancadas e camarotes- passa a ser determinante, uma vez que é preciso satisfazer as exigências e desejos do público pagante. Consolida-se assim a visão dos desfiles como um importante evento comercial, verdadeiro espetáculo de massa que consagra as escolas como a maior atração do carnaval carioca.

Inaugura-se, em especial com o trabalho de Joãozinho Trinta já nos anos 70, uma concepção mais teatral dos desfiles, uma ópera popular que deve primar pelo visual, fruto de intensa pesquisa de materiais, planejamento, organização empresarial e equilíbrio dos aspectos visuais. A verticalização dos mesmos, percebida com a criação de carros e fantasias mais altos e da criação de destaques nas partes superiores dos carros, atende à demanda criada por esse novo espaço cênico e é uma das consequências do trabalho do carnavalesco, que se instala de vez no cenário das escolas de samba a partir da década de 70. Esse período marca a desintegração do Grupo do Salgueiro, com a saída de Pamplona e Arlindo Rodrigues da escola, em 1972, e a ida de seus ex-alunos para outras escolas, estabelecendo uma certa competição entre eles. Nessa nova era do samba, os carnavalescos já não são mais fixos nem fiéis a uma escola, como era a relação entre Pamplona e o Salgueiro. Ao contrário, estabelecem também eles “sua própria escola”, uma vez que se tornam marcas através da construção de um estilo próprio de se fazer o carnaval. Outras escolas, em especial as originadas na Baixada Fluminense, apoiadas pelo patronato do jogo do bicho, passam a ganhar os campeonatos e nelas esses novos carnavalescos encontram espaço e apoio para desenvolverem suas visões de mundo, através de enredos cada vez mais complexos e bem desenvolvidos. Esses novos carnavalescos comprovam a máxima de Renato Lemos, jornalista e escritor que, em entrevista ao portal da PUC- Rio⁷ coloca que “é da tradição do carnaval trazer coisas novas, se reinventar”.

A figura do carnavalesco, portanto, não é fruto de uma imposição externa mas, como visto, uma das etapas da construção e constituição das escolas de samba como instituições culturais inseridas no contexto capitalista e parte importante da indústria cultural da cidade. É consequência desse processo, que gera a necessidade da profissionalização do trabalho dos barracões das escolas e, conseqüentemente, de uma figura que atue na mediação entre os setores de direção e carnaval e que centralize a concepção e elaboração do enredo, que passa a ter cada vez mais importância na construção dos desfiles. Tem este profissional, conforme Farias (2013), o papel de artífice de uma organização da cultura que prioriza o aspecto espetacular, vivenciando o carnaval moderno como uma visão de mundo. Esse modernismo quase barroco estimula o aspecto cenográfico, buscando no visual o maior estímulo para os sentidos.

7 <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=25670&sid=13>

Fernando Pamplona e as lideranças do Grupo do Salgueiro introduziram nos desfiles um caráter mais ideológico, que culminou na valorização do enredo e da pesquisa. A “revolução” proposta por eles vai do tema à busca por materiais e soluções plásticas -visuais e o cargo se populariza na década seguinte. Outros profissionais passam a atuar em diversas escolas e mostram que a proposta do grupo de Pamplona se esvazia quando abrem mão da ideologia e priorizam o aspecto visual, transformando os desfiles num espaço de disputa onde novidades tecnológicas ocupam cada vez mais espaço. Ao redefinirem a identidade visual das escolas de samba, marcam uma nova era, a das Super Escolas de Samba S.A- e com elas, novas relações, como patrocínio e patronato.

1.4- 60 anos depois: Leandro Vieira e um novo (antigo) carnaval

Era madrugada do dia 9 de fevereiro de 2016, mês regido por Oxalá, o pai da criação e senhor da paz. Fechando o segundo dia dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, O G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira pisa na avenida com uma homenagem à Maria Bethânia, no enredo “ Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá”. Concebido pelo até então desconhecido carnavalesco Leandro Vieira, em seu primeiro desfile para uma escola do grupo especial, seu trabalho leva a escola a romper um jejum de 14 anos e, como um milagre de carnaval, o carnavalesco é alçado ao topo do sucesso logo em sua estreia. Não para menos, o único carnavalesco a vencer em seu ano de estreia , até então, era Joãozinho Trinta.

A crítica especializada chama atenção para a forma com a qual o carnavalesco concebe e conduz o enredo. Ao contrário do esperado para um enredo -homenagem, o carnavalesco, ao contar os 50 anos de carreira de Maria Bethânia, desenvolve uma narrativa que tem a religiosidade da cantora e sua ligação com a cultura popular como fios condutores. Apresenta , mais do que uma forma diferenciada de contar a vida de uma celebridade, um aspecto que irá reverberar em seus trabalhos posteriores: um interesse profundo pela temática da religiosidade. Rompe com o desfile -sequência, onde os fatos da vida do homenageado são apresentados de forma cronológica. O enredo, de autoria do carnavalesco, é apresentado dividido em seis setores. Sobre o mesmo, Leandro Vieira coloca que

Homenagear a Bethânia é uma ideia que estava guardada na gaveta faz tempo. Na Mangueira, especificamente, me senti confortável para levar o projeto adiante já que aqui ele encontra terreno fértil

para atingir a plenitude de seu desenvolvimento. Aos meus olhos, revela potencial para levar a escola ao resgate de seu período áureo. O enredo junta vocações tradicionalmente bem sucedidas na Mangueira: homenagem, aspectos nordestinos, cultura afro e universo musical. Acredito que esses ingredientes serão os temperos da nossa volta por cima. (Revista Quem, março, 2019)

Pela avenida, ecoa o trabalho apresentado numa sinopse lúdica e poética, conforme se percebe ao consultar o livro *Abre-alas* de 2016⁸. A primeira parte do desfile, intitulada “Cabeça feita”, celebra a ligação da cantora com o candomblé e sua consagração a Oiá. O segundo setor, “ Dos orixás aos santos no altar” reflete o sincretismo religioso da homenageada, que tem o catolicismo como uma forte herança de sua mãe, Dona Canô, para filha. É só a partir daí que o carnavalesco foca na vida artística da cantora, com os setores “ Um Brasil guardado na voz, um Brasil no Opinião” (uma exaltação das brasilidades e de suas referências culturais e o início de sua carreira no show do Teatro Opinião) e “ Celebrando a obra musical da abelha rainha”, que relembra os compositores cujas obras Bethânia cantou. Sua paixão pela literatura é retratada no penúltimo setor do desfile, intitulado “Mangueira apresenta “ o palco” de Maria Bethânia e os espetáculos que mescla música e poesia. O último setor, “ O céu de lona verde e rosa”, é uma homenagem a Santo Amaro da Purificação e suas manifestações culturais – procissão, rodas de samba, festa da padoeira - e uma lembrança do circo que encantou a pequena Maria em sua infância.

Na justificativa que consta no livro *Abre- Alas* , chama atenção que Leandro Vieira afirme que o enredo propõe uma trama criada a partir de uma “ abordagem artística” (LIESA, 2016, p 284) que aponte as singularidades da trajetória da cantora. O carnavalesco aponta duas características de seu trabalho que irão se tornar marcos de sua trajetória profissional :a fuga do lugar-comum e a percepção do carnaval para além da festa/ espetáculo, ou seja, como um espaço ou sistema de produção de conhecimento. Diz que “ em vez de fazer festas, preferi levar saberes” na entrevista ao site Select Art⁹ (Fev, 2021).

Nascido no Rio de Janeiro, em 23 de julho de 1983, e tendo crescido no bairro de Jardim América, o carioca Leandro Vieira frequenta os barracões das escolas de samba

8 O livro *Abre Alas* é o documento oficial que contém todas as informações referentes aos desfiles

9 <https://select.art.br/leandro-vieira-os-saberes-do-corpo-no-museu/>

desde os 19 anos. Aluno do curso de pintura da EBA – cabe colocar que essa é uma exceção, uma vez que a grande maioria dos alunos da instituição que trabalham no carnaval são oriundos dos cursos de indumentária e cenografia- inicia seu trabalho no carnaval em 2007, colorindo figurinos na Portela. Gradua-se também em Gestão do Carnaval, pela Universidade Estácio de Sá. Em 2009, vai para a Grande Rio, escola de Caxias, onde fica até 2012. Assina figurinos para a Imperatriz Leopoldinense (2013 e 2014) e Império Serrano (2013). Em 2014 assume o posto de assistente artístico na Imperatriz e na Grande Rio, onde assume a co -autoria da sinopse e se torna o figurinista responsável pelo conjunto de fantasias de ala e do projeto artístico de alegorias. Por esse trabalho, recebe dois importantes prêmios, como melhor figurinista e melhor desenhista.

No ano seguinte, assina seu primeiro carnaval, pela Caprichosos de Pilares, pela série A. A escola fica em sétimo lugar porém Leandro chama atenção com o enredo autoral “ Na minha mão é mais barato” . A ideia central deste enredo era abordar, de forma crítica, o comércio popular e , no final, trazia um questionamento ao excesso de importância que o capital tomou na organização dos desfiles e das próprias escolas. Segundo Leandro, a ideia, que posteriormente seria desenvolvida em outro enredo , já na Mangueira, em 2018 (“Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco”), era ressaltar que o carnaval é importante pelos valores históricos que carrega, pelo simbolismo, não podendo ser mensurado apenas pelo aspecto financeiro do evento.

Após este trabalho, ele é chamado para assinar o carnaval de 2016 da Mangueira, escola que tinha ficado com a décima posição no desfile de 2015. Sobre o significado de estar na Mangueira e como gostaria de ser lembrado, o carnavalesco conta em entrevista ao site Carnavalesco¹⁰, concedida em fevereiro de 2022 que

Não quero ser lembrado como o carnavalesco que fez a Mangueira bonita ou feia. Quero ser lembrado como o carnavalesco que pensou a Mangueira. Meu trabalho aqui é o de pensar como uma escola com a tradição e idade que tem pode se projetar para o futuro. Nos últimos anos, eu tenho pensando a Mangueira olhando para o futuro. Sete anos depois da minha chegada, eu tenho um entendimento muito maior do que é a Mangueira do que quando aqui cheguei. Hoje, sei que um dos papéis da Mangueira para o futuro é o de

10 <https://www.carnavalesco.com.br/entrevistao-com-leandro-vieira-quero-ser-lebrado-como-o-carnavalesco-que-pensou-a-mangueira/#:~:text=%E2%80%9CN%C3%A3o%20quero%20ser%20lembrado%20como,se%20projetar%20para%20o%20futuro.>

“formar” novos sambistas e novas plateias. Ela é maior quando forma, quando tem a possibilidade de formar. Seja formar opinião, plateia, ou ainda, o sambista que virá. Nesse sentido, a Mangueira é uma escola que passa de pai para filho sem que isso seja uma imposição. É o que falo no meu enredo sobre o legado. A maior riqueza da Mangueira é o seu legado. Transformar o desfile de 2022 dentro dessa ideia de legado é um desafio e um prazer”. (Vieira, Ocarnavalesco, 2022)

Pensar a Mangueira. Pensar a escola. Pensar a comunidade, o carnaval, os desfiles, o espetáculo. Pensar o depois do desfile e para além da festa. Se situar na dimensão crítica e estética da arte, circulando entre a festa (e a comunidade) e o simbólico (aquilo que une e transforma o coletivo). Uma contribuição de Leandro Vieira como carnavalesco é trazer, para o carnaval, a dimensão do conceito. Em seu trabalho, deixa claro que valoriza mais o processo do que o resultado que se vê na avenida. “Tenho absoluta certeza de que aquilo que eu produzo é arte”, ele diz, em entrevista concedida para a revista *Concennitas* (Ferreira, 2020). É possível perceber, através do seu trabalho, o desejo de transcender o provisório, de construção de discurso, de promoção de debates.

Neste sentido, nota-se uma aproximação entre o trabalho de Leandro Vieira e o de Fernando Pamplona e o Grupo do Salgueiro. Ainda que seis décadas separem suas atuações, a percepção dos desfiles como mais que um espetáculo, como uma construção narrativa aproxima os dois carnavalescos. Leandro Vieira apresenta o desejo de não ser apenas um espetáculo numa estrutura que, por si só, já é espetacular- mas construir desconstruindo, ou seja, de combater o processo vivido pelas escolas que culminou no esvaziamento da figura do carnavalesco. O movimento de arte como decoração é enfrentado por ele, que retorna a ideia de arte como expressão, fruto de uma produção intelectual construída sob os alicerces de um embasamento teórico comprometido, que originam uma arte engajada com a rua e o povo. Para Leandro Vieira o carnaval não é uma arte popular no sentido do que se entende como folclórico, que Guimarães (1992, p 285) apresenta como “tradições que se mantêm praticamente inalteradas”, ao contrário, é popular pela sua ligação com a vida desta comunidade, sua energia, fé, modos de vida que em suas mãos são exaltados e elevados por um processo artístico e de criação elaborado pelo carnavalesco. “O artista carnavalesco não é aquele que quer apresentar o belo ou o horror. Ele tem que levantar um pensamento. Não é o bonito que interessa, é o pensar”, diz o carnavalesco, em entrevista (IstoÉ, março, 2019), onde pondera sobre a função do

carnavalesco que, para ele, significa ter uma ideia a serviço do carnaval , da comunidade, das escolas. Crítico dos enredos patrocinados e da ideia de que a festa deve ser construída priorizando o lado comercial do evento, tenta trazer, em seus enredos, uma forma de repensar o esvaziamento dos elementos culturais dos desfiles. Coloca na avenida temas que buscam retomar o protagonismo das comunidades, reaproximando os desfiles das mesmas. “A história oficial constrói, como narrativa, o discurso dos vencedores. A minha comunidade está do lado dos vencidos”, coloca o carnavalesco na mesma entrevista.

Leandro Vieira surge para o “grande público” em 2016, ano de grande turbulência política e que marca de forma profunda a história do país com a ruptura do governo da presidenta Dilma Rouseff. O período pós-golpe de 2016 coincide com o início do que Edson Farias (2020) identifica como um período de intensificação e protagonismo das guerras culturais. Os enredos mostram que o carnavalesco é também um teórico, que coloca na avenida suas reflexões sobre o colonialismo e a escravidão e os males que estes provocaram em nossa sociedade.

O sistema de relações sociais determina o criador (sujeito) e sua obra (discurso) e é onde a criação se realiza. Esta, no entanto, torna-se um ato de comunicação não só influenciada pelas relações sociais mas , também, pela posição que o sujeito deste discurso ocupa no campo intelectual, que é o espaço em que instituições e agentes estabelecem uma relação de força em que hora se agregam, hora se opõem, em determinado espaço temporal e contexto histórico. Portanto é fundamental observar que Leandro Vieira, ao apresentar os enredos que propôs, atua na produção de um contra-discurso, que questiona o discurso hegemônico vigente, ocupando uma posição particular dentro do campo cultural que engloba os desfiles de escolas de samba. Aproxima-se, assim, do que historicamente se reconhece como sujeito intelectual: aquele que se opõe a todas as instâncias, econômicas, políticas ou religiosas, que pretendem legislar e definir, culturalmente, o discurso, submetendo-o aos interesses do poder dominante, conforme definição de Lima (2010).

Aproxima-se, também, da concepção de desfiles daqueles que ficaram conhecidos como os primeiros carnavalescos, Pamplona e o Grupo do Salgueiro, ao entender o carnaval como um importante espaço para ampliação dos debates sobre cultura popular- e os desfiles como um espaço importante para falar para este- e deste- extrato social. Confirma-se assim aquilo que Hall (2005) denomina como “duplo movimento da cultura

popular”, um processo dialético em que ora se dá a resistência, ora se dá a opressão. A produção cultural popular torna-se o terreno onde as transformações sociais se constituem e o Carnaval se diferencia por inverter as categorias simbólicas de produção de valor e hierarquia. Com isso, deixa de ser uma tradição cultural intacta e imutável (o que, como visto, é alvo de críticas dos puristas) e o carnavalesco assume também o papel de formador de opinião, através do discurso que produz e apresenta na avenida. Ao desnudar os processos de dominação simbólicos e criticar a universalização de uma visão de mundo particular, oriunda dos interesses distintos aos da população que as escolas representam e que formam suas comunidades, gera questionamentos e promove debates importantes. Atua na produção de uma crítica cultural que tem por objetivo desnudar as hierarquias, confrontar a hegemonia e produzir uma forma de oposição à ideologia que possibilita e naturaliza formas de opressão.

Leandro Vieira faz a parte de pesquisa e criação dos enredos sozinho. Em depoimentos e entrevistas para diversos veículos¹¹, entre março de 2016 e março de 2022, coloca que busca transformar suas propostas em algo mais denso e não prioriza o aspecto visual. Contesta a ideia dos desfiles como espaços onde a estética e opulência imperam, através da construção de enredos frutos de pesquisa e embasamento teórico profundos. Ciente que atua numa estrutura que já é espetacular, tenta desconstruir a ideia da festa como apenas espetáculo, ao mesmo tempo em que se aproveita do alcance e visibilidade desta para torná-la vitrine de temas que considera importantes de serem discutidos pela sociedade contemporânea. A sua arte, que define como arte popular, leva o popular para um espaço de consagração daquilo que é importante na vida dessas comunidades, como a fé, seus santos, política, religião, representações e construções históricas. Uma arte, portanto, cuja vivência é coletiva.

Diante de um momento de esvaziamento do processo artístico no carnaval, busca chamar atenção para as particularidades que envolvem a criação, valorizando os saberes e técnicas envolvidas nesta construção, como a dança do casal, o papel do corpo, o som da bateria, as tradições africanas envolvidas na festa. Ao refletir sobre seu trabalho, pontua a importância de não se deixar limitar pelo regulamento, o que diz criar vícios- prefere falar pra comunidade, não para os jurados. Estudar sua obra é um esforço para entender e aprofundar o conhecimento sobre a relação entre os intelectuais e as escolas de samba – e

11 Concennitas,2020; SelectArt, 2021;ODIA,2021

a forma como determinados temas são inseridos neste campo da cultura popular e reverberam para além dos desfiles, constituindo um meio de propagação de ideias e ideologias que ainda carece de investigação- importante nos tempos atuais.

Nota-se que , enquanto busca, com seu trabalho, trazer uma outra forma de abordar e representar temas de relevância social, política e religiosa, aprofundando o debate com a sociedade “para além da festa”, seu trabalho autoral , ao mesmo tempo, é um exemplo dos processos de centralização e especialização citados anteriormente. Seu processo de criação de enredo, um processo solitário – uma vez que afirma que não cria os enredos com equipes- é também um processo onde busca refletir sobre questões sociais urgentes. Sobre os enredos, em entrevista para Heloisa Tolipan (2016) ¹² diz que “temos que poder fazer coisas que despertem questionamentos, que falem e pensem o Brasil... fazer algo que apresente um carnaval mais crítico, tanto na cultura, quando na história do país”. Neste sentido, Leandro Vieira se aproxima tanto da figura do especialista quanto do intelectual. Seu processo envolve método, organização, observação, estabelecer conexões com a realidade e sociedade onde se insere, conectar o carnaval ao real, através de desfiles que estabelecem paralelos interessantes entre a história contada na avenida e o mundo, a sociedade brasileira e a própria comunidade, seja da escola, seja do samba.

No trabalho de Leandro Vieira, memória e conhecimento tornam-se a base dos arquivos e registros e a construção do que o carnavalesco entende por passado histórico. Memória (como recordação) e História (como informação) atuam na construção da identidade de um povo, sendo ambos processos marcados pela seletividade. Em seu trabalho, percebe-se o passado mais representativo que o presente, uma vez que é a morada e origem das questões sociais mais urgentes. Para compreender seu trabalho, é necessário entender as tensões que existem nos desdobramentos dos trabalhos do carnavalesco, do artista e do intelectual. Parte dessas tensões, que envolvem trabalho, emprego, hierarquias e processos é objeto de análise do próximo capítulo.

12 <https://heloisatolipan.com.br/gente/leandro-vieira-carnavalesco-campeao-em-2016-temos-que-repensar-a-questao-do-enredo-e-criar-temas-que-pensem-o-brasil-um-carnaval-mais-critico/>

Capítulo 2- O intelectual e o carnaval

2.1 Carnavalesco: repensando trabalho e tempo

O surgimento da figura do carnavalesco, como visto no primeiro capítulo, tem um imenso impacto na organização e desenvolvimento dos desfiles das escolas de samba. Nesse contexto, entende-se que a profissão é fruto de um processo de “mercantilização positiva” (denominação criada pela autora da pesquisa), ou seja, de estruturação e ordenamento dessas instituições que tornam possível sua sobrevivência, seu crescimento e a ampliação de suas atividades para além do desfile de carnaval. Dentro da lógica empresarial , as escolas se organizam cada vez mais de forma a valorizar a parte administrativa e o setor de criação passa a ter que atender critérios que vão além do lúdico. Organizar significa, também, normatizar, regular, controlar. Mesmo as manifestações culturais, como no caso das escolas de samba, passam a absorver essa nova forma de agir diante do mundo e, ao se transformarem em instituições geradoras de emprego e criadoras de um mercado de trabalho formal e assalariado, estabelecem também suas próprias regras e normas.

O fazer artístico, neste processo, torna-se uma das tantas formas de trabalho que envolvem a construção de um desfile. O trabalho do carnavalesco, uma criação pretensamente individual e subjetiva, de pesquisa e elaboração de croquis e afins, não se concretiza sem o trabalho coletivo , seja da equipe dos barracões, seja das oficinas externas ou dos profissionais liberais contratados temporariamente. O processo de criação artística, o universo artístico, se baseia na intermitência e na descontinuidade dos processos de trabalho, como aponta o estudo da socióloga Leila Blass (2007). O que as escolas de samba oferecem, para além dos desfiles, é a possibilidade de se pensar os universos do trabalho e emprego para além da estrutura fabril que inspiraram sua organização e planejamento.

Se, por um lado, as escolas se organizaram administrativamente, criaram setores específicos, um organograma próprio, implementaram o trabalho assalariado (para alguns cargos), instituíram a hierarquia entre seus membros e afins, por outro elas também se constituem como modelos de uma outra forma de se pensar o trabalho e emprego nas sociedades modernas. Com um pé na estrutura organizacional capitalista e outro no universo de ofício criativo, tornam-se objetos interessantes para

se refletir e repensar as formas de trabalho. Na essência de sua “produção”, ainda cabem a improvisação, a falta de padronização e de rotina tanto na produção quanto no “produto” final.

Cabe, também, o trabalho informal e precarizado, uma vez que parte considerável dos trabalhadores dos barracões são contratados temporariamente, sem vínculo ou direitos trabalhistas. As formas de trabalho nos barracões e sua organização são tema de pesquisas ou observações de trabalhos desde os anos setenta até os dias atuais. Leituras como a pesquisa de Maria Julia Goldwasser (1975) permitem compreender esse trabalho tendo como base uma lógica comunitária e horizontal até o final desta década. Havia uma organização interna centrada em laços de parentesco e proximidade- o que ainda se vê nos trabalhos dos barracões nos dias atuais. Em sua organização institucional, a escola , para a pesquisadora, se divide entre funções instrumentais e expressivas, que são manipuladas de acordo com o contexto e a necessidade da agremiação (Goldwasser, 1975). Essas instituições tem um calendário de funcionamento muito específico, uma vez que alternam períodos de intenso trabalho com períodos de ócio produtivo, o que as difere de um sistema de produção fabril. E, por isso, se tornam espaços propícios para o desenvolvimento de modelos e formas de trabalho diferentes do adotado pelas empresas capitalistas que, no geral, tinham a CLT como base de sua contratação.

Sobre as particularidades do processo de organização das escolas de samba com relação ao trabalho e emprego, os estudos de Blass (2007) e Másvola Valença (2007) ajudam a compreender essas especificidades. As autoras mostram que se vive um momento de alargamento das concepções e relações de trabalho na sociedade contemporânea. Enquanto questionam as fronteiras entre trabalho e Carnaval (Blass, 2007) apontam para a forma com a qual a incorporação dessas atividades pela lógica do mercado não se dá de forma plena nessas instituições, por seus valores e características bem específicas (Valença, 2007). Para ambas, o barracão é o espaço onde as relações de trabalho se consolidam numa organização muito particular, que precisa ser compreendida de acordo com as especificidades de seu campo.

Parte importante na relação de trabalho nos barracões não se alterou com a implementação de uma organização e método de produção em escala industrial: ainda se constituem como um espaço de trabalho de organização coletivista e gregária

(Valença, 2007). Essa organização, no entanto, sofreu um impacto nos anos 80, como o aprofundamento de medidas que visavam aprofundar o caráter de espetáculo dos desfiles, como a construção do Sambódromo (1985) e a profissionalização e normatização promovidas pela LIESA. Elas marcam uma ruptura com o caráter lúdico dos desfiles, uma vez que promovem um deslocamento do sentido de produção (mercantilização dos eventos, que passam a ser consumidos como bens). Esse espetáculo cada vez maior cria um novo mercado de trabalho, temporário, parcial, terceirizado e precarizado. Tem-se que o sentido de coletividade, antes tão forte nos espaços de produção das escolas, sofre certo esvaziamento com a substituição da força de trabalho que era empregada de forma tradicional para outra que atua na economia informal ou paralela.

A flexibilização nas formas de trabalho nos barracões é uma das consequências do processo de hierarquização promovida pela adoção desse novo sistema de produção. Percebe-se como a separação entre a concepção artística e a experiência necessária para a execução dos trabalhos de produção de alegorias e fantasias marca o valor social e econômico de cada profissional, e poderia levar a algum grau de alienação do trabalho (Valença, 2007). Cabe ao carnavalesco decidir sobre o quê e como algo será produzido. A concepção do trabalho e seu gerenciamento são do domínio deste profissional, o que mostra uma diferenciação que é consequência do capital cultural (formação acadêmica) e especialização que cada elemento dispõe e que os localiza dentro dessa hierarquia.

Com relação ao acesso ao conhecimento e formação, a pesquisa feita por Valença (2007) com vinte e cinco profissionais que atuam nos barracões mostra que esses espaços se constituem, para a grande maioria dos que ali estão, como espaços de aprendizado e formação. Se o sistema capitalista valoriza a formação técnica e acadêmica, criando formas de diferenciação do indivíduo através do capital cultural adquirido por ele (Bourdieu, 1974), o barracão é uma espécie de escola técnica para os profissionais que ali atuam. A grande maioria dos operários desses espaços possuem um baixo índice de escolaridade e ali chegam trazidos por outros profissionais que lá atuam, parentes ou pessoas próximas, que os levam como aprendizes. É ali que, na prática, se tornam profissionais em áreas específicas, de acordo com as habilidades que demonstram ter para cada etapa de produção.

Figura importante nesse processo de transmissão de saber e organização do trabalho é a do chefe de equipe ou diretor de barracão. Atuando logo abaixo dos carnavalescos, tem um papel de gerenciamento interno, ou seja, envolvem-se em questões burocráticas, como administração de empregados, contratação, pagamento e afins (enquanto o carnavalesco se concentra na criação e mediação entre esse setor e demais instâncias da escola e fora desta, como relação com a mídia e afins). Também atuam como o que Valença (2007) chama de “agentes pedagógicos”, ou seja, na mediação entre a concepção (o que os carnavalescos planejaram) e a execução (o trabalho desenvolvido pelas equipes). Assim, o chefe de equipe ou diretor do barracão cuida de todo o processo de produção, desde o desmonte das alegorias após o desfile até a finalização de novas alegorias e fantasias para o desfile posterior. Segundo Lopes (2010) esse profissional deve ter “conhecimento do andamento do seu barracão, das suas linhas de produção, ferragem, carpintaria, mecânica, adereçamento, fibra etc. e, também, ter o conhecimento técnico do desfile” (Lopes, 2010, p 10). Deve ter, portanto, uma grande vivência dentro desse espaço de criação e execução de variados serviços.

Neste processo de aprendizado prático, os trabalhadores acabam por desenvolver métodos de observação que são fundamentais, uma vez que seus “professores” ensinam pelo exemplo- diferenciam-se pelos anos de experiência naquele ofício mas não necessariamente tem o chamado “dom” de ensinar, por isso a observação do processo é fundamental. Essa relação entre profissional (o mais experiente) e aprendiz é uma das características marcantes do trabalho nos barracões e acaba por gerar um forte senso de coletividade e solidariedade entre os que ali trabalham. Sendo o barracão um espaço físico onde diversas atividades produtivas acontecem ao mesmo tempo, sem divisões claras de espaço (há setorização, onde acontece cada atividade mas, em geral, não há divisórias que separem e delimitem os espaços), há um frequente diálogo e intercâmbio entre as equipes, o que suaviza, neste espaço, o processo de alienação do trabalhador, tão característica do sistema de produção capitalista (Másvola, 2007).

Se as escolas diferenciam-se por um espaço de produção que tem como base a coletividade e transmissão de saber prático, a realidade deste trabalhador é de apreensão com relação aos próximos meses após os desfiles. A renovação de contrato

depende de uma série de fatores, como posição da escola no desfile, verba, patrocínio e afins. Pesquisa feita pela Escola Nacional de Estatística (ENE) em 2010, aponta que o maior gasto das escolas de samba são com o pagamento de pessoal. Ao analisar a estrutura da escola São Clemente, a pesquisa encontrou 240 profissionais divididos em 7 setores diferentes (alegoria, ateliê de fantasia, músicos, coreografias, planejamento, protótipo de fantasia e desfile na avenida). O maior número de vagas, ainda segundo a pesquisa, está nos ateliês de fantasias porém foi constatada a reprodução de uma exigência do mercado de trabalho formal: o profissional mais qualificado, com melhor formação e nível de escolaridade, normalmente recebe a melhor remuneração. Mas há diferenciais pois, como aponta Victorio (2010), as escolas de samba formam um mercado de trabalho heterogêneo e que tem variações quando comparadas ao mercado formal.

Neste ponto, a pesquisa observou um dado que exemplifica uma especificidade na relação com o campo do trabalho: a função do eletricista/ iluminador era remunerada com um valor muito próximo ao da função de arquiteto/ projetista. Aqui, percebe-se que ainda que exista uma diferenciação considerável na formação dos dois profissionais, as instituições valorizam o profissional dotado de imenso saber prático, como entende a responsável pela pesquisa, Larissa Victorio. Os desfiles são fruto de uma cadeia produtiva onde a especialização é muito valorizada, e, em casos como o apresentado, se relaciona mais com a experiência do que com a formação em si. Se dentro de uma empresa é difícil encontrar um cargo de nível técnico com remuneração próxima de cargos que exigem graduação, é preciso lembrar que há as particularidades de cada campo. Neste caso, o quesito alegorias é julgado de acordo com critérios definidos e estipulados pela LIESA. Desfilar com problemas de iluminação nos carros, por exemplo, reflete em perda de pontos importantes para a agremiação.

Assim, tão importante quanto um arquiteto que vá projetar as alegorias de acordo com critérios de segurança e criatividade, é o trabalho do eletricista que vai iluminar de acordo com o projeto desenvolvido pelo carnavalesco. Isso mostra que as escolas de samba não apenas reproduzem a forma de produção capitalista mas também desenvolvem formas de organização próprias, onde o valor do profissional não está ligado diretamente à sua formação mas também à importância que sua função tem, de

forma direta, para o resultado dos desfiles. Blass (2007) aponta que o carnaval oferece uma outra visão sobre questões que envolvem trabalho e emprego.

O modo de produção dos desfiles das escolas de samba sofreu algumas alterações nas últimas décadas. Grande parte delas se dá na organização e desenvolvimento dos processos produtivos e no topo da hierarquia desse processo. A grande maioria dos trabalhadores dos barracões continua em situação de informalidade e mantém vínculo temporário com a escola, que se desfaz em seguida ao desfile, para uma possível nova contratação no segundo semestre daquele ano. A produção, antes comunitária e centralizada num mesmo espaço, ainda conserva algumas características desses laços de solidariedade e compadrio que formavam as antigas equipes. Permanecem as indicações para as vagas abertas e no processo de ensino e aprendizado prático, dando origem à novas formas de sociabilidade entre esses trabalhadores. Diferencia-se, no entanto, quando se compreende que o barracão, hoje, é apenas mais um espaço de produção desse desfile.

O processo de terceirização de grande parte do trabalho leva que o mesmo seja produzido de forma fragmentada, ou seja, em diferentes regiões da cidade. Blass (2007) coloca que o desafio desse tipo de produção é manter o fio condutor que une todas essas partes e as torna algo único quando se encontram na avenida. Para isso, segundo a autora, o enredo é a peça principal na articulação dessas diversas engrenagens que surgiram após o aprofundamento da terceirização destes trabalhos.

Em sua pesquisa sobre as relações entre carnaval e trabalho, Victorio (2010) aponta um interessante dado sobre esses espaços de produção dos desfiles. A terceirização dos trabalhos acabou por promover uma divisão espacial por gênero. As oficinas de costuras, hoje terceirizadas, não fazem mais parte da estrutura dos barracões. Isso levou a uma alteração nessa unidade produtiva: o barracão em si virou um espaço predominantemente masculino, onde se concentram os trabalhos de soldagem, serragem, moldagem, esculturas e outros. Esse é também um espaço público, por onde circulam outros componentes da escola, como diretores e afins.

Já as chamadas oficinas de costura ou “barracões de ala” são fruto da terceirização dos trabalhos de costura e bordados. Daí surgem as oficinas familiares, que funcionam em ambientes domésticos, quase sempre a residência das mulheres envolvidas neste trabalho, que concentra boa parte da mão de obra feminina que atua

nessa cadeia produtiva. Como visto, o barracão é a principal unidade produtiva de uma escola de samba- mas já não é a única. Se a especialização trouxe uma diferenciação de valor entre os trabalhadores , a terceirização dos trabalhos impactou diretamente a organização física dos espaços de produção e aumentou o número de profissionais envolvidos na mesma- o que não significou melhoria direta em suas condições de vida e trabalho.

2.2 A crítica ao crítico

Recentemente um caso curioso sobre essas condições de trabalho estourou na mídia e gerou discussões nas redes sociais, envolvendo o desfile do G.R.E.S Paraíso do Tuiuti, em 2018. Neste ano, a escola trouxe uma temática crítica sobre a situação do trabalhador brasileiro, relatando o que o enredo configurava como “ a escravidão moderna”: terceirização, precarização dos trabalhos, retirada de direitos trabalhistas e afins (Vasconcelos, 2018). Posteriormente, a escola sofreu duras críticas após a denúncia de que na própria instituição só constavam três trabalhadores de carteira assinada registrados desde 2017. Na ocasião, o ILISP (Instituto Liberal de São Paulo) tornou público que a escola que , na avenida, apresentou uma crítica à reforma trabalhista do governo de Michel Temer (2016- 2018) , também se utilizava da terceirização e precarização do trabalho.

O cruzamento dos dados da escola na Receita Federal (ver ficha na próxima página) com os dados do Cadastro Geral de Empregados e Desempregados (CAGED) permitiu verificar que a instituição contratou, em 2017, dois jovens aprendizes de 16 e 17 anos (maio/ 2017) e um homem de 23 anos e superior completo (outubro/2017) com carga horária de 40 horas semanais. Pelo trabalho e estrutura necessários para a organização e produção de um desfile do porte de uma escola de samba do Grupo Especial, percebe-se que a instituição fez uso de outras formas de trabalho e emprego de mão- de- obra que não passavam pelo registro em CLT (Consolidação das leis do trabalho).

O caso mostra como essas instituições estão inseridas no modo de produção capitalista contemporâneo, baseado, como aponta Victorio (2010) na informalidade, ocupação parcial do tempo , contratos de trabalho temporários e transformação dos domicílios em locais de produção. Assim, ainda que se saiba que a noção de trabalho

ainda seja confundida com o emprego industrial, a sociedade contemporânea criou outras tantas formas que deslocam a concepção de emprego/ trabalho para além do modelo de produção formal. Hoje mais flexível, essas outras formas de trabalho se encaixam no modelo de produção das escolas de samba pois as mesmas não apresentam linearidade da linha de produção nem padronização do produto final, o que as afasta da concepção fordista de produção em série.

Desta forma, percebe-se que essas instituições reproduzem a própria estrutura do campo de trabalho/ emprego do país. Dados da última Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio (PNAD) de 2022 , realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) , que analisa os dados trimestralmente, mostram que a precarização do trabalho aumentou de forma significativa nos últimos 8 anos. Neste período, caiu em 2, 4 milhões o número de trabalhadores com carteira assinada enquanto cresceu em 6,3 milhões o número de trabalhadores autônomos ou sem registro. Esses últimos representam um total de quase 27% dos trabalhadores em atividade no país, o que mostra que a informalidade vem sendo a responsável pela expansão do mercado de trabalho no Brasil.

 REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL CADASTRO NACIONAL DA PESSOA JURÍDICA			
NÚMERO DE INSCRIÇÃO 30.030.563/0001-93 MATRIZ	COMPROVANTE DE INSCRIÇÃO E DE SITUAÇÃO CADASTRAL		DATA DE ABERTURA 30/11/1982
NOME EMPRESARIAL G R ESCOLA DE SAMBA PARAISO DO TUIUTI			
TÍTULO DO ESTABELECIMENTO (NOME DE FANTASIA) PARAISO DO TUIUTI			
CÓDIGO E DESCRIÇÃO DA ATIVIDADE ECONÔMICA PRINCIPAL 94.93-6-00 - Atividades de organizações associativas ligadas à cultura e à arte			
CÓDIGO E DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES ECONÔMICAS SECUNDÁRIAS 90.01-9-99 - Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares não especificadas anteriormente			
CÓDIGO E DESCRIÇÃO DA NATUREZA JURÍDICA 399-9 - Associação Privada			
LOGRADOURO CMP SAO CRISTOVAO	NÚMERO 33	COMPLEMENTO	
CEP 20.921-440	BAIRRO/DISTRITO SAO CRISTOVAO	MUNICÍPIO RIO DE JANEIRO	UF RJ
ENDEREÇO ELETRÔNICO		TELEFONE	
ENTE FEDERATIVO RESPONSÁVEL (EFR) *****			
SITUAÇÃO CADASTRAL ATIVA		DATA DA SITUAÇÃO CADASTRAL 03/11/2005	
MOTIVO DE SITUAÇÃO CADASTRAL			
SITUAÇÃO ESPECIAL *****		DATA DA SITUAÇÃO ESPECIAL *****	

Dados do CNPJ da Paraíso da Tuiuti utilizados na pesquisa do ILISP: CNAE (94936) e Bairro (São Cristóvão). Fonte: Receita Federal. Retirado de <https://www.ilisp.org/noticias/escola-de-samba-que-defendeu-clt-empregou-somente-3-trabalhadores-com-clt-em-2017/>

Essa informalidade também é uma marca da cadeia produtiva das escolas de samba. A terceirização dos trabalhos se dá, em especial, na contratação de ateliês de costuras externos que fazem as fantasias, como mostra Blass (2007), substituindo as grandes equipes de costureiras que ocupavam os barracões. Em 2010, a Empresa Brasileira de Comunicações (EBC) fez uma série de reportagens¹³ onde mostrava o crescimento do trabalho temporário nas escolas de samba. Estas mostram que o ápice das contratações acontece entre os meses de agosto e fevereiro, ou seja, o volume de trabalho aumenta de acordo com a proximidade dos desfiles. A repórter Isabela Vieira, ao acompanhar o barracão da escola Império Serrano, descreve que nas duas últimas semanas o trabalho se divide em três turnos, com uma média de setenta pessoas empregadas- as escolas maiores chegam a empregar, nesta época, até trezentos

¹³memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-01-31/trabalho-temporario-no-carnaval-sustenta-costureiras-soldadores-artesaos-e-carpinteiros

profissionais. Valença (2005) aponta que o carnavalesco tem um papel essencial na organização dos trabalhos do barracão, pois é a figura responsável pelo gerenciamento desse processo, além de ser o criador da estética dos desfiles. As escolas, no campo do trabalho, são também um paradoxo ao desenvolver um trabalho pessoal e individual (carnavalesco) de forma coletiva e num sistema organizacional voltado para a produção em grande escala. De certa forma, essa união entre processo criativo particular, produto exclusivo e organização do setor produtivo remete ao mercado de luxo, com suas particularidades que privilegiam um produto único, exclusivo e inacessível.

2.3 A indústria do luxo e o carnaval: manufaturas e exclusividade

Na sociedade contemporânea, o consumo tem um papel importante na definição dos espaços e posições ocupados pelos indivíduos. Mais que um ato que envolve escolha e compra, o consumo é também um processo social que engloba tanto formas diferenciadas de produção de bens e serviços quanto de acesso à esses produtos. Se as Ciências Sociais entendem o consumo como um mecanismo produtor de sentidos e identidades (Pinto, 2008), observá-lo é importante para a compreensão da sociedade moderna.

A análise da sociedade pela ótica do consumo possibilita que se perceba os processos de fragmentação que separam o indivíduo do todo, ou seja, reforçam os valores individualistas e hedonistas, traços marcantes da pós-modernidade. Entre eles, a rejeição, por parte do indivíduo, aos valores dominantes e uma busca pelo reestabelecimento de sua identidade através da diferenciação. A auto-satisfação é uma busca constante do homem pós-moderno e há um movimento no sentido de retomar valores como identificação, religiosidade e pertencimento. Assim, a concepção de luxo e de bens de luxo surge para atender uma demanda por vivências exclusivas, excepcionais e que criem fortes vínculos emocionais entre o consumidor e a marca ou produto (Pinto, 2008).

Outras demandas surgem desse processo, como a busca por exclusividade e diferenciação. Sobre isso, Lipovetsky (2005) coloca que

A paixão pelo luxo não é exclusivamente alimentada pelo desejo de ser admirado, de despertar inveja, de ser

reconhecido pelo outro, é também sustentada pelo desejo de admirar a si próprio, de “deleitar-se consigo mesmo” e de uma imagem elitista. (Lipovestky, 2005, p.52)

Esse desejo de “deleitar-se consigo mesmo” e da busca por um prazer pessoal através do consumo ou contato com bens de luxo, aos estudiosos do carnaval, remete à figura do carnavalesco Joãozinho Trinta e sua frase já clássica, de 1988, onde disse que “ quem gosta de pobreza é intelectual, pobre gosta é de luxo”¹⁴. Na ocasião, o carnavalesco se defendia das críticas feitas ao desfile daquele ano pelo G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis, que apresentou um desfile considerado pela crítica como o mais luxuoso que já havia passado pela avenida. O carnavalesco foi a figura responsável por transpor, para o desfile, o conceito de luxo, baseado em sua visão clássica sobre o tema: grandiosidade, riqueza, excentricidade e opulência. Entendendo os desfiles como uma grande ópera a céu aberto, deu início ao processo de super espetacularização do evento.

Na avenida, a luxuosidade das fantasias e alegorias reforçam o histórico de produção e consumo ostentatório que marcou a década de 80 (Pinto, 2008). No barracão, é possível traçar um paralelo entre os processos de produção dos desfiles e de artigos de luxo. O filósofo francês Lipovetsky (1944-) dedica-se às pesquisas sobre luxo e consumo há anos e , ao estudar os mecanismos que envolvem a moda , faz uma diferenciação entre alta costura e moda industrial ou prêt-à-porter (Lipovetsky , 1989). Enquanto a alta costura baseia-se na raridade e no luxo, fundindo arte e indústria, a moda industrial tem uma forma de produção em massa, reproduzindo os modelos e tendências lançados pelos estilistas das grandes marcas de moda.

As diferenças também transparecem nos modos de produção de cada segmento. Enquanto a moda comercial segue uma linha de produção em grande escala, usando de maquinário tecnológico e linha de produtos diversificada, as casas de alta costura mantêm uma processo de produção artesanal e limitado. Esse processo, muito ligado à produção manufatureira, também é percebido na cadeia de produção dos desfiles das escolas de samba. São observados, principalmente , na produção de alegorias e algumas fantasias, como na comissão de frente, mestre- sala e porta-bandeira e destaques (fantasias que tem um lugar específico dentro do enredo e são peças únicas, geralmente compondo as alegorias dos desfiles).

14 <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=joaosinho>

No mercado de luxo, a exclusividade é premissa absoluta. Assim, o processo de produção manufatureiro é essencial para destacar o valor deste produto, diferenciando-o dos demais produzidos em escala industrial. Aqui, o termo “manufatura” é usado no sentido de um processo de produção em pequena escala, remetendo ao conceito de produção artesanal, onde o trabalhador tem grande participação na produção de determinado item. Como vimos nesta pesquisa, o trabalho nos barracões exige uma mão- de- obra experiente e especializada, que atua diretamente na produção das alegorias e fantasias e executa esse trabalho através de processos manufatureiros.

Tanto na produção de artigos de alto luxo quanto no trabalho observado nos barracões, percebe-se que o processo está centralizado no trabalhador, não no maquinário. Aqui, o maquinário não reproduz um item em grande escala, ao contrário, é um elemento que auxilia a produção, executada pelas mãos desses especialistas que atuam na construção dos mesmos. A centralidade que o trabalhador tem nesses processos articula uma ligação entre o exercício da criatividade e experimentação com a precariedade das condições de produção, típico das pequenas oficinas que dominavam a produção no período pré- industrial. A capacidade produtiva de ambos permanece intacta, ou seja, o aumento da produção está diretamente ligado ao aumento de mão- de- obra responsável pela mesma – por isso é comum a contratação de um volume maior de trabalhadores quanto mais se aproxima a data dos desfiles.

Essa centralidade no trabalhador também se vê na construção das fantasias de elementos importantes no desfile, como o casal de porta-bandeira e mestre- sala ou a comissão de frente. O processo de confecção dessas fantasias remete ao processo de produção visto na alta costura, pois envolve uma complexa rede de especialistas em um trabalho manual que envolve técnicas rebuscadas e trabalhosas. Beatriz Freire e Juliana Yamamoto (2020) acompanharam o processo de produção de algumas fantasias do casal principal em um ateliê no Rio de Janeiro, ao longo do ano de 2020. As autoras mostram que , entre os primeiros desenhos e a entrega das peças, o processo de produção chega a durar oito meses. A confecção das peças em si dura, aproximadamente, quatro meses de trabalho envolvendo etapas como análise do croqui, pesquisa de material, modelagem, provas de roupa, estruturação, ajustes, acabamento e montagem.

Outra parte importante dessa produção é entender a finalidade e o papel desta fantasia no desfile. A roupa não deve atender apenas ao critério de beleza e originalidade e estar em conformidade com o enredo . É preciso que possibilite a dança e a movimentação obrigatória do casal. Isso demanda que os profissionais envolvidos em sua confecção também tenham conhecimento de todo o processo dos desfiles, o que, mais uma vez, reforça a importância deste tipo de produção centralizada na figura deste trabalhador.

A diferença principal neste processo, tanto na produção de alta costura quanto na de fantasias de destaques e alegorias, se dá , portanto, nas condições de trabalho encontradas nos ateliês e barracões. Percebe-se que o processo de manufatura remete aos tempos pré-industriais, com uma produção em pequena escala, peças únicas, que exigem grande técnica e experiência dos trabalhadores. No entanto, enquanto a indústria de alto luxo financia e promove melhorias nas condições de produção e trabalhos destes , o mesmo não se vê nos barracões, onde a precariedade e improvisação ainda imperam neste sistema de produção, muito centrado no trabalhador.

Para exemplificar a importância dada aos trabalhos desenvolvidos por esses ateliês , a grife Chanel vem, desde 1985, comprando de forma discreta boa parte dos ateliês responsáveis por trabalhos manuais como bordados, bolsas, fechos , botões e outros. Boa parte dessas empresas , que dominavam técnicas antigas de confecção manual, estavam sem condições de competir com a produção em escala industrial e iriam fechar as portas. Ciente do papel e importância desses ateliês para a indústria de luxo, a grife vem comprando os mesmos, uma forma de garantir a continuidade do fornecimento desses artigos em seu processo de produção. Hoje a marca conta com 40 ateliês comprados desta forma.¹⁵

Já nas escolas de samba, a situação financeira dessas instituições não permite a manutenção desses ateliês em seus barracões. A solução para a continuidade destes trabalhos é a terceirização desta produção. Na maioria das escolas a elaboração dessas fantasias é feita em ateliês externos, que contam com equipes especializadas para a confecção desses itens exclusivos. Assim, percebe-se que , no caso das escolas de samba, há uma motivação de ordem econômica que leva ao aparecimento de mais um

15 fashionnetwork,2021 <https://br.fashionnetwork.com/news/Chanel-comprou-com-toda-a-discricao-um-atelier-de-marroquinaria-em-charente-maritime,1357178.html#fashion-week-paris-men-ysl>

espaço de produção externo. Nota-se a valorização da figura do especialista, uma vez que a produção dessas fantasias exige um trabalho altamente especializado e qualificado. O preço dessas fantasias chega a ultrapassar a casa de R\$ 100.000,00 (cem mil reais), como mostra pesquisa feita em sites especializados em carnaval , como SRZD e Carnavalesco.

Nota-se então que, mesmo neste processo, que remete a produção de alto luxo, ou seja, em pequena escala e com produto exclusivo, novas dinâmicas se formam na cadeia produtiva das escolas. Elementos importantes para o sistema de produção capitalista, como precarização, terceirização, centralização e especialização reformulam e interferem na cadeia produtiva dos desfiles. E , por fim, acabam influenciando as formas de trabalho existentes nestas instituições, que necessitam ser pensadas para além da concepção clássica de trabalho e emprego.

Além da questão da forma de produção, o mercado de alto luxo e o das escolas de samba tem outro ponto em comum: a valorização e centralidade da figura do designer ou estilista. Estes tornam-se marcas a serviço de outras marcas, uma vez que passam a ser referenciais de estilo , criatividade e exclusividade – valores essenciais ao mercado em questão. A transformação desses profissionais em artistas e o espaço que ocupam na mídia e na elaboração de discursos sobre temas relevantes para a sociedade e, em especial, para as causas das mulheres, se aproxima do movimento que se percebe de super valorização dos carnavalescos dentro do meio de produção dos desfiles de carnaval. Diferenciando-se dos demais por almejar, com suas criações, atingir não apenas o ideário da beleza mas apelando para a promoção e reflexão de certos valores e discussões, tornam-se referências em sua área e, com isso, tem seu passe disputado , de forma similar ao que vemos acontecer entre carnavalescos e escolas de samba.

2.4 A Sociologia e o trabalho : novas formas de pensar

A concepção de trabalho nas sociedades ocidentais ainda se ancora na forma com a qual a modernidade europeia entende o trabalho como emprego, nos moldes industriais (frequência, horário, produção em escala, rotina,...). A própria Sociologia corrobora com a distinção entre mundo do trabalho versus mundo do não-trabalho, como mostra Blass (2007) ao apontar que “ o mundo do lazer é um mundo contíguo ao mundo cotidiano, do trabalho e da produção” (Blass, 2007, p 25). Deixa-se de lado,

nessas análises, dois pontos essenciais para entender o lugar do trabalho/ emprego nessas sociedades: os sentimentos que são associados à certas atividades e o contexto social que engloba esses processos. Desta forma, numa escola de samba, por exemplo, a classificação trabalho versus lazer é revista e repensada, uma vez que a festa, ainda que seja também ela campo para conflitos, se constitui como o objetivo do trabalho para a qual esses indivíduos se voltam ao longo do ano. E o próprio trabalho nesses barracões , por exemplo, envolve relações de afeto e laços comunitários.

Parte significativa da dificuldade em associar trabalho/lazer se dá pela percepção do lazer como um tempo não produtivo. Em estudo onde mostram a materialidade e os limites do ideal de lazer na sociedade capitalista, Fernandes, Húngaro e Athayde (2021) falam da importância de se “aumentar a consciência da população sobre as múltiplas dimensões econômicas, culturais e políticas presentes nas dinâmicas sociais produtoras e influenciadas por este fenômeno” , referindo-se ao lazer (Fernandes, Húngaro e Athayde , 2021, p 1). Os autores seguem colocando que , nas sociedades capitalistas, o lazer é visto como mais uma mercadoria de consumo do que um direito social legítimo, apontando a forma com a qual seus aspectos sociais e históricos são reduzidos à sua dimensão moral ou de consumo. Desta forma, o trabalho associado ao lazer é visto, pela sociedade capitalista, como um trabalho menor quando não está diretamente ligado à lógica do consumo e a mercantilização de seu produto.

A produção dos desfiles carnavalescos, na forma com a qual é organizada hoje, segue a lógica do consumo. Produto “descartável e perecível”, feito para durar um pouco mais de 60 minutos, é fruto de um trabalho de produção coletiva- mas não de criação coletiva. Neste sentido, há um questionamento feito por Blass (2007) que merece uma reflexão mais profunda: em que medida seria possível cruzar as atividades lúdicas e as práticas sociais de trabalho e emprego no contexto da organização de uma escola de samba? Ou como entender o fazer artístico como um trabalho dentro da lógica capitalista que enquadra o trabalho tendo como base a produção e organização industrial? É essa a “dupla - face do carnaval”, como coloca a autora, que confronta a noção moderna europeia de trabalho, que separa e opõe as práticas de lazer e trabalho ,com o que se vê nas escolas de samba e no próprio carnaval, onde , para cada vez mais pessoas, o lazer é a finalidade de um trabalho remunerado, assistido e organizado.

Para tanto, é preciso entender a diferença entre lazer e ócio, o conceito de trabalho e a importância do fator tempo. Propondo uma análise crítica do significado do termo “lazer” na atualidade, os estudos de Fernandes, Húngaro e Athayde (2021) mostram como esse conceito é construído nos limites das relações sociais estabelecidas pelo capitalismo e pela industrialização. Fazendo um apanhado histórico sobre o tema, os autores mostram como a noção de ócio, um ideal grego que remetia ao tempo de contemplação e reflexão sobre valores supremos e de grande importância para a sociedade se transformaram, com o passar dos séculos, naquilo que hoje conhecemos como lazer. Se na Grécia Antiga o trabalho era responsabilidade dos escravos e, portanto, algo menor, sendo o ócio o tempo de “não-trabalho”, no Império Romano ele se opõe ao ideal de “negócio”, ou seja, o trabalho perde sua conotação negativa e o tempo do ócio perde seu sentido de tempo de reflexão, passando a ser o tempo do descanso do corpo. Neste momento começa a se formar aquilo que mais tarde tomaria o espaço do tempo de ócio, o que chamamos de “lazer”. A política de pão e circo marca uma época de proposital despolitização das massas e controle estatal desse “tempo de não-trabalho”.

A Idade Moderna, por sua vez, marca a mudança do trabalho, antes visto como castigo, passando a ser entendido como virtude. É neste período que o ócio como tempo de reflexão passa a ser visto como tempo perdido, um vício. A Revolução Industrial é o tempo da sacralização do trabalho e da produção e criam-se mecanismos e estratégias para controlar o tempo livre do trabalhador. Igreja, escola e a própria família transformam-se em instituições que ocupam e regulam esse tempo. A diversão e o entretenimento tomam o tempo antes preenchido pela reflexão e observação. Nasce o ideal de lazer, fruto dos processos de industrialização que necessitavam tanto organizar e controlar o tempo de não-trabalho quanto alienar as classes trabalhadoras.

A substituição do tempo de ócio para um tempo de lazer no momento de não-trabalho é uma característica da sociedade moderna. O próprio conceito de lazer está associado diretamente à modernidade, uma vez que é fruto dos conflitos e tensões das novas formas de trabalho que surgem com o capitalismo. Se o campo do trabalho é o local do método, organização, planejamento e racionalidade, o campo do lazer é o espaço de socialização e ocupação de um tempo de acordo com as condições sociais e econômicas de cada indivíduo. Esse novo espaço de existência, no entanto, reproduz

de forma simbólica as diferenças que existem na sociedade. As atividades tornam-se, também elas, um espaço de consumo que acaba por transformar o lazer em mais uma mercadoria. A indústria cultural passa a mesclar lazer e consumo e oferecer atrativos diferentes para grupos sociais distintos. Confunde-se o tempo de lazer com o consumo de produtos culturais, como filmes, peças de teatro, shows- e mesmo os desfiles das escolas de samba. Busca-se, com isso, oferecer um prazer imediato que esteja diretamente vinculado aos interesses da racionalidade produtiva: o indivíduo trabalha cada vez mais para poder aproveitar seu tempo de não-trabalho consumindo determinados produtos. O lazer vira um novo espaço de consumo.

É dentro desse contexto , entre trabalho e lazer, ou o trabalho no lazer, que essa pesquisa busca compreender o papel do intelectual no campo da cultura popular, tendo como objeto os desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. Se a produção cultural acaba por refletir o processo de alienação necessária para o desenvolvimento do capitalismo, são os intelectuais o grupo que se posiciona diante desta realidade, reforçando-a ou refutando a mesma. Refletindo sobre os conceitos de trabalho, organizações, hierarquização, especialização e a relação entre trabalho/ lazer, busca-se aqui entender a forma com a qual um carnavalesco passa a entender o lazer de um público (desfile) para além da alienação, mas como possibilidade de reflexão. Se os momentos de lazer são, no geral, instrumentos para a absorção e naturalização de valores que traduzem e refletem a racionalidade produtiva, os desfiles criados por esses profissionais são parte da complexidade dessa estrutura que permite a existência de momentos contraditórios.

Numa escola de samba, os processos de centralização, hierarquização e especialização levaram à valorização da figura do carnavalesco, como visto no capítulo anterior. Através de seu trabalho, em especial na escolha e desenvolvimento do enredo, esse profissional dá sentido ao que vai ser produzido pela escola. E isso ocorre pois, como coloca Guimarães (2021), o trabalho do carnavalesco é dotado de sentido pois é esta a figura que, dentro do organograma de uma escola, é reconhecido como detentor do capital cultural necessário para transformar seu trabalho numa afirmação individual (ainda que seja fruto de uma produção coletiva) que o posiciona diante das questões do mundo que o cerca. Se o tempo de trabalho produtivo, para a maioria das profissões, é coercitivo e imperioso , para determinadas profissões, como no caso dos

intelectuais, ele é outro. O tempo é fundamental para o trabalho intelectual e se diferencia do tempo de produção industrial que rege a sociedade moderna. O tempo do intelectual, inicialmente, se aproxima com o do ócio.

Ócio e lazer são , portanto, distintos em sua essência ainda que suas origens estejam no lúdico. Esse lúdico, no entanto, foi sendo moldado e reconstruído na era capitalista de forma a atender as necessidades de um sistema que busca o aumento do consumo, da produção e do lucro. Se o lazer está diretamente condicionado ao tempo de trabalho, o ócio permite a contemplação e reflexão em tempo e espaço mais lentos, ainda que se saiba que todo tempo sofre a pressão de normas de condutas pré - estabelecidas. E boa parte dessas normas vem da importância do trabalho em nossa sociedade e a forma como ele perpassa outras esferas, de práticas, tempo, espaço, valores, cultura e afins. O enredo é também a forma com a qual o carnavalesco expressa sua visão de mundo e sua própria humanidade através de seu trabalho.

O carnavalesco é a figura central da construção desse discurso/ enredo. E é , também, “o elemento desagregador da comunidade local” (Ribeiro, 2003,p 98) pois, como visto anteriormente, o mundo do samba tem sua própria organização, com normas, costumes e regras peculiares. Sendo as escolas de samba os núcleos principais deste universo, as mudanças que ocorrem nas mesmas acabam refletindo nas redes de sociabilidade formadas entre escolas e suas comunidades. O carnavalesco é o “elemento externo” que , fazendo uso de seu conhecimento teórico e prático, chega reformulando práticas e discursos já internalizados, reconstruindo as representações da cultura popular. Sabendo que a cultura não é algo estático, ao contrário, é algo que se transforma continuamente , atuam na fronteira entre inovação e a criatividade e os limites que a identidade de cada agremiação impõe ao seu trabalho. Neste sentido, o papel dos intelectuais , ainda segundo Ribeiro (2003, p 58) é “ fundamental para o processo de apropriação de manifestações que tem origem nas classes populares e sua subsequente transformação em símbolos”.

Esse processo de construção e transformação de símbolos é a base do trabalho do carnavalesco. Seu esforço é a busca pela inovação, não a modernidade em si, pois vive a tensão constante de ter que reverenciar o passado e a história da agremiação ao mesmo tempo em que promove uma renovação na mesma. As escolas, no geral, vivem o conflito entre o desejo de manter suas “tradições” (ainda que inventadas, como visto

no capítulo inicial) e os imperativos da modernidade, posto que é cada vez maior a concorrência entre elas e a necessidade de surpreender público e jurados. É sobre essa corda bamba que os carnavalescos buscam se equilibrar pois há cada vez menos espaço e tempo para a improvisação.

Os enredos, antes o ponto de partida para um desfile, hoje são a referência principal e a centralidade de todo o trabalho das escolas. Se antes existia um certo grau de flexibilização no que a escola projetava e pretendia apresentar, hoje até mesmo a letra dos sambas está condicionada ao trabalho do carnavalesco, que apresenta aos compositores das escolas não só a história a ser contada na avenida mas também uma lista de palavras que devem constar nas letras, o que deve ser evitado e afins. Tudo isso leva a crer que uma nova estrutura se formou dentro dessas instituições – abrindo espaço para o desenvolvimento de um trabalho mais autoral e intelectualizado, uma vez que a construção dos enredos exige, para além do aspecto visual, uma formulação teórica que prescinde de pesquisas, leituras, observações e reflexões a respeito do tema a ser desenvolvido.

Dentro das escolas e de sua estrutura, o carnavalesco ocupa então um espaço no topo de uma hierarquia que ora divide e fragmenta a comunidade da escola, ora colabora com sua união e fortalecimento. Essa sua posição de destaque torna-o um elemento sensível aos fatores externos ao seu trabalho: o acolhimento ao enredo escolhido, a forma como suas fantasias são recebidas quando divulgadas, a percepção sobre o conjunto do seu trabalho, até mesmo o samba da escola- tudo influencia na forma como vai ser construída sua relação com essa comunidade, que tem a vitória de sua escola como maior objetivo.

Atualmente, as redes sociais, ao mesmo tempo que contribuem para maior visibilidade e alcance ao seu trabalho, acabam também por reforçar e aumentar a pressão sob o mesmo. Acompanhar os sites e grupos de sambistas que promovem e comentam os trabalhos das escolas no período que antecede aos desfiles é perceber que se forma um tribunal onde o trabalho do carnavalesco é avaliado em cada detalhe. Ali, sem o conjunto formado pela comunidade, canto, ambientação e todo o mais que envolve o desfile, seu trabalho é avaliado pelo que foi desenvolvido e apresentado naquele momento, ou seja, cada fantasia (uma vez que as alegorias são mantidas em

segredo até o momento do desfile) é observada e analisada em seu aspecto criativo, o acabamento, sua proximidade com o enredo e a ala e afins.

Desta forma, o carnavalesco, ao final, trabalha se equilibrando, constantemente, em uma corda bamba que oscila entre diferentes espaços. Seu ofício requer trabalhar naquilo que é o lazer de grande parte das pessoas que vão assistir aos desfiles. Seu lugar dentro dessas equipes é o de desenvolvimento na parte criativa e lúdica de um trabalho que exige imenso esforço braçal e capacidade técnica para montagem de alegorias, fantasias e afins. Por fim, ocupa o topo de uma hierarquia onde se exige um grau de especialização que passa por uma formação acadêmica que o diferencia da grande maioria dos envolvidos nos trabalhos do barracão – e que coloca como parte de uma elite, uma vez que hoje, para ocupar esse lugar, já não basta uma formação calcada na experiência e vivência dentro dos barracões. Essa formação, sobretudo, viabiliza o entendimento do intelectual como parte de um grupo específico capaz de refletir sobre as questões de seu tempo, como veremos a seguir.

2.5- De volta ao ócio: a arte de teatralizar a informação

Na Grécia Antiga, como visto acima, os trabalhos braçais e que exigiam certo esforço físico eram executados por escravos, de forma que as elites estivessem livres para o que denominaram de “momentos de ócio”. Os momentos de reflexão e contemplação eram o ideal supremo de felicidade, pois ali o ser humano atingia o auge de sua capacidade intelectual. O ócio, portanto, seria o momento de maior criatividade do homem e a base da construção dos princípios que guiariam, posteriormente, a sociedade oriental. Em seu livro denominado *Política*, Aristóteles (2017) coloca que o ócio é mais importante que a ocupação (ação) e é a própria razão da ação existir. Desta forma, apresentava o ócio como um valor positivo para o desenvolvimento da sociedade e do próprio homem. O ócio não necessariamente era um tempo livre de inatividade (embora possa ser) mas, principalmente, um tempo voltado para a reflexão filosófica, para o desenvolvimento das habilidades cognitivas e de pensar o mundo.

Essa figura cujo tempo e esforço é voltado para pensar e refletir sobre o mundo, séculos mais tarde, será conhecida como “intelectual”. Ainda hoje o trabalho do intelectual exige certo distanciamento do “mundo real”, que possibilite a calma necessária para a reflexão sobre os temas que observa. No entanto, na sociedade

moderna, o intelectual não encontra o mesmo espaço e tempo necessários para a reflexão e contemplação de outrora. A esfera do ócio é invadida pelas necessidades e valores impostos pela produção capitalista, onde até mesmo o tempo de não-trabalho é controlado e organizado. Os intelectuais modernos são, também, trabalhadores assalariados, que tem obrigações e prazos, responsabilidades e precisam atender às demandas por informação no tempo imposto pela modernidade. A própria informação hoje também é uma indústria que possui os meios pelos quais é difundida.

Os gregos buscaram formas de reproduzir e repassar suas reflexões e observações sobre a sociedade e a realidade que os cercava. Ainda que grande parte da população fosse de escravos, sem nenhum contato com a cultura produzida por esse grupo, essa minoria de filósofos e pensadores criou ferramentas para a propagação de suas ideias. Dentre estas, o teatro grego se constituiu como uma das mais importantes ferramentas pedagógicas dessa sociedade. Em Atenas, a articulação do teatro com os ideais de democracia foram fundamentais para o desenvolvimento do conceito de cidadania. As peças apresentadas tinham um caráter de formação e, através de uma construção lúdica, buscavam, pela oralidade e visualização, aliviar tensões, resolver conflitos ou manifestar emoções e sensações coletivas.

Ao buscar descrever a experiência humana, particularmente através da tragédia, os pensadores gregos colaboraram para redefinir o papel do espectador. Segundo Segal (1994, p 189) “em vez do prazer, ou *rérpsis*... a tragédia envolve seu público numa tensão entre os dois polos do prazer que se espera de um espetáculo de alta qualidade e da dor provocada pelos seus conteúdos”. Em artigo onde reflete sobre a importância do teatro grego para o ensino de alunos, Dias e Barnabé (2016, p 9) colocam que “a tragédia leva a cidade a refletir sobre seus conflitos, ideais, o que reprimir, excluir, o que temer, desconhecer, levando assim, às cenas de debates contemporâneos políticos e morais”, o que reafirma essas apresentações como importantes instrumentos de construção de cidadania. Nessas peças, estimula-se sensações, a plateia é convidada a se colocar no lugar daquela personagem e enfrentar seus dilemas, expressam-se lutas simbólicas e, em especial, a moral de cada indivíduo é colocada em xeque. O público torna-se, por aquele tempo, o juiz e há tanto transmissão de valores quanto crítica, sátira e elogios. É ali, afinal, que o trabalho deste pensador encontra o público, em um espaço pensado para receber esse espetáculo e possibilitar essa reflexão coletiva.

É nessa transmissão de valores, reflexões, pensamentos e visões que o trabalho do intelectual se “abre” para o mundo. Se o teatro grego foi uma das primeiras formas de manifestação deste esforço de levar a um maior número de pessoas a forma com a qual esses homens refletem a sociedade, hoje há outros tantos canais (jornais, revistas, TV, redes sociais, ...) que empregam uma gama de pessoas que tem como ofício esse “pensar e refletir” a sociedade contemporânea. Pressionados por um modelo econômico que condena o ócio necessário à profissão e exige cada vez mais informação em menos tempo, esses homens e mulheres ainda assim constituem uma elite , de certa forma reproduzindo o sistema visto na Grécia Antiga, onde a maior parte da população não tem o tempo livre do trabalho que é necessário para se pensar, refletir e observar a realidade que a cerca. Os intelectuais, hoje, atuam nos mais variados campos e esferas da vida social. Os meios de comunicação de massa se, por um lado, ocupam-se de “informar” parte da população, por outro atuam de forma a garantir certa estabilidade para o status quo. E é neste lugar que a função do intelectual precisa ser compreendida. Assim como a possibilidade dos desfiles das escolas de samba se constituírem como mais um campo para sua atuação.

Percebe-se que a figura do intelectual ainda remonta a questão de tempo/ ócio e afastamento do trabalho mecânico, braçal ou fabril. Desta forma, o trabalho intelectual, atualmente, ainda constitui um trabalho “ para poucos” e , por isso, é como o avesso da realidade da maioria da população. O “ viver de pensar” exige tempo, dedicação à formação, leitura, reflexão - que a grande maioria dos integrantes das classes mais baixas não dispõem. A formação intelectual, mesmo a orgânica, exige esforços e , mais que tudo, parte do tempo que as massas não dispõem pois o dedicam ao trabalho. Apartadas dessa esfera social e desde cedo ingressando no mercado de trabalho, se, por um lado, enxergam com admiração e respeito essas figuras, por outro são tomadas por uma espécie de rancor ou estranhamento quando esses “forasteiros” passam a ocupar e ter uma posição privilegiada em espaços até antes restritos às classes populares. É este, afinal, o maior desafio que um intelectual encontra quando se propõe a atuar no campo da cultura popular: conquistar de dentro para fora e , assim, atuar nessa visão de mundo, organizando-a através de símbolos que sejam representativos para essas classes. É aqui que a trajetória de Leandro Vieira apresenta-se como um elemento

importante para a compreensão do papel e atuação do intelectual no campo da cultura popular.

2.6 Mannheim , Gramsci e a concepção de intelectual.

A ideia do intelectual como um grupo “ à parte” tem sua origem na Grécia Antiga e encontra , na Sociologia, apoio e base nas concepções de Karl Mannheim (1893-1947) sobre o tema. A chamada Sociologia do Conhecimento , desenvolvida por Mannheim, busca compreender o pensamento dentro de um contexto social e histórico e afirma que o conhecimento das origens sociais são primordiais para o entendimento dos mais variados modos de pensamento e comportamento. Afirma o autor que o problema da análise lógica é que esta separou o pensamento da ação quando, na verdade, ambos estão vinculados. Ligado a determinado grupo, suas práticas, costumes e cultura, o pensamento torna possível o reconhecimento dessas conexões e, através deste, o controle de grupos sociais distintos.

Os intelectuais são, em última análise, o elemento responsável pelo desenvolvimento da consciência social. Cada fase do desenvolvimento da humanidade é marcada por determinado tipo de pensamento e sua análise mostra que há tendências conflitantes , que produzem a ideologia (conservação) ou a utopia (mudança). Essas, no entanto, não devem ser relativizadas mas relacionadas, pois só podem ser compreendidas por sua inter-relação. Os intelectuais compõem um grupo de pensadores que desenvolvem e disseminam determinada forma de pensar através de intensa atividade intelectual, oriunda da observação e reflexão sobre o mundo que os cerca. Essa “elite”, que a sociologia de Mannheim denomina como *intelligentsia*- termo russo que se *refere* a um grupo distinto que se difere dos demais pela sua formação, educação e comportamento mais liberal e progressista - atua entre o pensamento abstrato (aquilo que é possível, desejável, em busca da reconstrução da sociedade) e do pensamento concreto (a preservação do presente). O pensamento concreto é o predomínio da forma conservadora de se refletir sobre as questões sociais de cada tempo, entendendo o presente como a modernidade do passado, enquanto o pensamento abstrato é progressista e compreende o presente como o início do futuro.

Com relação a origem do termo *intelligentsia*, adotado por Mannheim, Vieira (2006) aponta que

O vocábulo foi utilizado para representar os membros bem educados da sociedade que, apoiados na razão e no conhecimento, assumiriam as responsabilidades de defender os interesses da pátria e do povo. Em outras palavras, pressupunha a sensibilidade e a responsabilidade dos cultos no tocante à educação do povo e à afirmação da nação (Vieira, 2006, p 6).

Os intelectuais são, então, um grupo social muito particular “que se fazem notar por sua capacidade de fornecer uma visão compreensiva do mundo, por sua criatividade ou por suas atividades direta ou indiretamente políticas” (Shils, 1972, p 29). Para Mannheim, o intelectual é um mediador de conflitos, ou seja, alguém que se “definia pelo grau de formação e de competência para tratar com o conhecimento erudito e com a cultural em geral, em contraste com as elites de sangue ou de posição econômica” (Vieira, 2006,p 7). Ao contrário de Marx, para quem a ideologia estava associada a distorção da realidade e tinha um caráter individual, para Mannheim era vista como algo positivo, sendo associada a grupos sociais e suas respectivas visões de mundo. E estas visões, nesta perspectiva, surgem da ligação e relação estabelecidas entre o grupo social e seu meio cultural. E é a relação entre o meio social e as ideologias produzidas por ele o objeto de estudo da Sociologia do Conhecimento. Ao pesquisar e observar essas relações, o intelectual se torna então um tradutor capaz de compreender os conflitos que se formam a partir do encontro dessas diferentes visões de mundo.

O intelectual é um agente que faz a mediação entre essas diferenças pois são os indivíduos dotados da racionalidade e do conhecimento técnico necessários para compreender as razões sociais que são as causas das mesmas. Assim, esse figura assume uma postura de intervenção e um dever de representação. Se para Mannheim eles atuam na mediação dessas visões de mundo, para Gramsci (2004) a atividade intelectual não está concentrada, mas, ao contrário, está difusa na sociedade. Para o autor italiano os intelectuais têm um papel fundamental para a formação de uma nova cultura e moral. Ao contrário de Mannheim, a teoria de Gramsci sobre os intelectuais tem as classes sociais como base, uma vez que o autor entende que a função do intelectual é , sobretudo, uma função emancipatória, ou seja, de direcionamento moral e político de seus pares.

O conceito gramsciano de intelectual orgânico apresenta a figura de um intelectual cuja obra mantém-se vinculada aos interesses e questões de sua classe social de origem ou a classe pela qual foi assimilado. O autor percebe os intelectuais como indivíduos contextualizados social e politicamente, visando a manutenção ou transformação da sociedade em que vivem. Aos intelectuais orgânicos, que se intelectualizam não só pela educação, mas também pela experiência de sua classe (seja a de origem, seja a assimilada), cabe a tarefa de construir a autoconsciência de seus grupos, dando ênfase as relações sócio-históricas que os construíram.

A inserção do intelectual nos embates hegemônicos, para Gramsci, é fundamental para o entendimento das contradições existentes na sociedade. Desta forma, cabe ao intelectual orgânico estar sintonizado com as dinâmicas sociais de seu tempo, refletindo sobre as práticas de reprodução simbólica hegemônicas e apresentando outras formas e projetos de sociedade. Como mostra Semeraro (2006), ao estudar os intelectuais orgânicos na pós-modernidade, a relação ativa entre o indivíduo e o ambiente cultural que ele pretende modificar é essencial para a posicioná-lo e diferenciá-lo dos intelectuais tradicionais (Semeraro, 2006, p.3). O autor chama atenção para o fato de que o próprio Gramsci indica que o intelectual orgânico deve se atualizar e modernizar, para acompanhar e traduzir a sociedade de seu tempo.

Desta forma, a concepção de lutas de classes e disputas hegemônicas devem ser compreendidas sob a reconfiguração produzida pela revolução digital e tecnológica, que transformaram as relações de trabalho, e do advento da indústria cultural, que passa a submeter a produção do conhecimento ao modelo de reprodução exigido pelo mercado. Com isto, a figura do intelectual engajado entra em declínio, a dissolução dos sujeitos coletivos gera uma crise e torna-se necessária a modernização da figura do intelectual orgânico, democrático e popular.

2.7 O carnavalesco: as demandas do especialista, o papel do intelectual

A pesquisa busca refletir sobre o papel do carnavalesco no exercício de criação de um desfile, dentro dos moldes atuais - tendo como hipótese a atuação de Leandro Vieira nesta esfera. Sabe-se que esse trabalho é obrigado a enquadrar-se numa série de normas e exigências impostas tanto pela LIESA (Liga Independente das Escolas de

Samba) , de forma oficial e regulamentada, quanto das próprias escolas, de forma informal. Nas escolas, precisam atender uma série de exigências extra- oficiais, que dizem respeito às tradições das instituições e demandas de suas comunidades. É esse o papel do especialista que, nas palavras de Bourdieu (1984) , opera na estrutura de cada campo que corresponde, em si, a um espaço onde agentes ou instituições atuam em uma relação de força. O agente, portanto, é fruto de sua posição social dentro deste campo ou, melhor dizendo, é o resultado do processo dessa posição neste campo. “Ele é aceito no campo, no jogo, por causa dos critérios que reconhece e por causa das suas disposições. Os interesses no campo são reconhecidos como essenciais pelos agentes que aceitam as regras do jogo. A estrutura de um campo é o produto de sua história” (Bourdieu, 1984, pp. 113-114).

Em um campo, portanto, atua-se de acordo com as regras estabelecidas. O especialista é socializado neste campo, ou seja, ali atua e entende as normas e regras de funcionamento do mesmo, posicionando-se com relação às forças que ora oprimem, ora relaxam sua influência. Um campo é, portanto, um espaço unificado, uma estrutura organizada onde relações se constituem e geram , por vezes, conflitos de poder e disputas dentro desta esfera. Se constitui, basicamente, de “um corpo de pessoas que têm interesse na existência deste campo e que devem sua existência legítima a este campo” (Bourdieu, 1984, p. 357).

O carnavalesco, como visto, é um produto do próprio desenvolvimento e organização das escolas de samba. Aqui pretende-se entender os conflitos que surgem quando o trabalho desse especialista, que necessita atender a uma série de exigências, defronta-se com o papel do intelectual que busca pensar e refletir, através do seu trabalho neste campo, sobre questões da sociedade em que vive (e que existem para além deste campo).

Em entrevista para a revista *Concinnitas*, da UERJ, em 2020 (v 21, n 37,p 12-39) , uma fala de Leandro Vieira ajuda a compreender melhor esse espaço de conflito onde a figura do especialista e a do intelectual se encontram. Diz ele que “na minha cabeça, eu faço um negócio que depois levam para a avenida... quando jogam na avenida, vira espetáculo. Mas na minha construção, nada é feito para o espetáculo” (*Concinnitas*, 2020, p 6). Fica clara aqui a tensão entre a criação artística e intelectual de um indivíduo, algo subjetivo, particular e muito próprio , e o uso que se faz da

mesma ou a forma que essa criação toma quando chega ao público. A criação de um desfile, como um qualquer outro processo artístico, é algo que o criador controla apenas no tempo de execução da obra. Quando esta encontra o público, a recepção, compreensão e entendimento sobre a mesma varia e é a parte do processo sob a qual não se tem controle.

No entanto, observar nesse processo de criação é compreender a diferenciação, na prática, entre a figura do especialista e a do intelectual no campo da cultura popular. O carnavalesco é o profissional que trabalha em limites impostos pelo regulamento ou pela escola e que tem como finalidade tornar a escola campeã do carnaval daquele ano ou obter uma boa colocação. O intelectual, no entanto, não tem, necessariamente, compromisso com a vitória. O desfile, como uma peça do teatro grego, é também o meio pelo qual esse criador/pensador fala sobre um tema que julga relevante, podendo ou não- gerar algum tipo de instrução ou debate sobre ele- inclusive para além do tempo da festa. Para o intelectual, o desfile também pode ter um caráter pedagógico, de conscientização, informação e transformação do indivíduo através da arte. É uma plataforma para suas reflexões sobre o mundo que o cerca.

Dentro dessa concepção, o papel do intelectual dentro de uma escola de samba, na figura do carnavalesco, se aproxima das concepções de Mannheim e Gramsci por seu caráter pedagógico e desenvolvimento de um embasamento teórico que, através do que se convencionou chamar de enredo, apresenta sua visão e postura diante do tema que aborda. “Como artista, eu busco ser um porta-voz dos interesses comunitários da escola que eu represento”, colocou Leandro Vieira em recente entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura exibido em 28/02/2022. Ao se colocar como o representante dos interesses da comunidade da escola, o carnavalesco se aproxima da visão gramsciniana de intelectual orgânico. Atua, então, como o porta-voz da ideologia e dos desejos dessa comunidade, que compreende de maneira mais profunda por sua própria vivência, uma vez que ele também é oriundo das classes populares. Essa construção se dá à fim de estabelecer a ligação entre o plano subjetivo (o que busca transmitir com seu trabalho, suas reflexões e ideias) e objetivo (o enquadramento dessas intenções em normas e padrões estipulados pelo seu campo de atuação) de seu trabalho, ou seja, dos sentidos para a construção das práticas sociais que o orientam.

O enredo, como o texto de uma peça teatral, é o que orienta as práticas e construções de sentido que envolvem um desfile. É o que dá sequência à história e apresenta o conceito, o olhar que a escola adota ao falar de determinado tema. Soares e Loguercio (2017) chamam a atenção para o fato de que

A forma de desfile sequencial com encadeamento das ideias, como em uma “aula”, é um requisito também solicitado pela Avenida...instigando nossa expectativa de que algo... possa ser aprendido nesse local, por meio dos argumentos e dos métodos ali utilizados para divulgação daquilo que propõe cada agremiação. (Soares e Loguercio, 2017, p 164)

Tem-se então que o trabalho do intelectual, dentro dos moldes aqui propostos, tem no desenvolvimento do quesito enredo seu maior campo de atuação. É esse o espaço onde o carnavalesco pode atuar desenvolvendo ideias e teorias que servirão como o fio condutor que orientará toda a produção da escola por aquele período. A primazia do quesito enredo marca não só uma nova era na história das escolas mas, também, a consolidação da especialização como fator fundamental para o desenvolvimento da cadeia produtiva dos desfiles. O carnavalesco/ intelectual atua na observação de questões pertinentes ao seu tempo, aproximando-se da figura dos pensadores clássicos da Grécia Antiga ao mesmo tempo em que, como um trabalhador da era moderna, precisa conjugar as obrigações e tarefas pertinentes ao seu ofício/trabalho.

2.8 A primazia do enredo

A concepção do enredo, ou seja, a escolha do tema e seu desenvolvimento, como visto, é de responsabilidade dos carnavalescos ou da comissão de carnaval. No caso de ser desenvolvido por um carnavalesco, a forma como o constrói e as questões que eleger como fundamentais para o desenvolvimento do mesmo fazem parte do trabalho do especialista e intelectual. Como vimos, enquanto o intelectual tradicional vincula-se a determinado grupo, corporação ou instituição e atua de forma a representar os interesses deste, o intelectual orgânico, para Gramsci, se mantém vinculado a sua classe social de origem ou a assimilada. É no campo ideológico que estes travam disputas, tendo a manutenção da hegemonia e a disputa pelo poder como

objetivos de sua atuação no campo ideológico. É possível observar essa atuação na construção dos enredos dos desfiles das escolas de samba?

Para Faria (2013) a trajetória dos desfiles deve ser trabalhada conectada à história, de forma a formar um diálogo constante que permita entender os conflitos apresentados na avenida. Pelo espaço que ocupam na mídia e alcance dos mesmos, os desfiles se constituem como manifestações culturais que “tornaram possível revelar para o grande público, exemplos de resistência, ousadia e criatividade” (Faria, 2013, p 1). Ao representar ou questionar símbolos e valores consolidados na memória nacional, ainda segundo Farias, “o Salgueiro “revolucionou” a ideologia e a estética dos enredos abrindo novo campo de discussões acerca da História brasileira e sua interpretação” (Faria, 2013, p 2). Esse movimento, iniciado pela escola nos anos 60 e tendo da figura de Fernando Pamplona seu precursor , levaram a uma nova forma de compreender os desfiles que podem refletir e repensar questões pertinentes a sociedade.

Os desfiles como meio de expressão de uma forma de compreender o mundo e a sociedade são uma contribuição do trabalho do intelectual para o campo da cultura popular. Mesmo enquadrados na forma de produção capitalista e sob pressão por patrocínio e resultados, há espaço para o trabalho autoral de criação e para o desenvolvimento de pesquisas. Foi no final da década de 60 que o próprio carnaval se transformou em objeto de estudos acadêmicos, com o lançamento, em 1969, do livro de Hiram Araújo, intitulado “Escolas de samba em desfile, vida e sorte”, seguidos da publicação de Sérgio Cabral, em 1974, “As Escolas de Samba - o que, quem, onde, como, quando e porque “ e o livro Escola de Samba, Árvore que Esqueceu a Raiz de Candeia e Isnard Araújo (1978). Até então, os intelectuais que trabalhavam na festa , no geral, traziam os estudos acadêmicos para as escolas, em forma de enredos, mas não tinham transformado as escolas e desfiles em objeto de pesquisa científica.

Um dos primeiros e mais significativos trabalhos feitos à época – e que ainda hoje é importante referência para as pesquisas sobre o tema- é o “estudo de comunidade” de Maria Júlia Goldwasser, intitulado “ O palácio do samba”, de 1975. Sob a orientação de Gilberto Velho (1945- 2012), a aluna de mestrado da UFRJ acompanhou, ao longo de um ano, componentes, comunidade e diretoria da escola de samba Mangueira, mostrando a relação do desenvolvimento de sua estrutura

organizacional e a construção de sua nova sede, cujo nome é o título do livro. Sobre as escolas, a autora coloca que

Um escola de samba existe para além do desfile como agência social enraizada no cotidiano, e esse seu aspecto é tanto mais consistente quanto mais consolidada é a sua formação... caracteriza-se como uma agencia mediadora em face da sociedade global..valendo pela abertura que desvenda para as áreas do sistema social entre as quais exerce o seu papel transitivo. (Goldawasser, 1975, p 11)

As escolas passam a ser objetos de pesquisa e observação e chamam atenção da intelectualidade que passa a atuar não apenas na produção dos desfiles mas na busca por compreender o papel dessas instituições no campo da cultura popular. Os primeiros estudos se debruçam sobre a historiografia das instituições, seu funcionamento interno, estruturas e afins. Mostram a passagem de grupos organizados para brincar o carnaval, de modo temporário, para agremiações permanentes, organizadas e estruturadas que tem nos desfiles o seu auge (Goldwasser, 1975) mas que passam a funcionar ao longo de todo o ano, tornando-se referência em suas comunidades.

Esse período marca também o ápice do movimento de organização e estruturação das escolas, o que acarreta uma visível diminuição do grau de flexibilização permitido no desenvolvimento do trabalho. Os enredos, antes ponto de referência, com a função de unificar o conjunto e orientar a construção do samba, passam a ser o fio condutor de todo o trabalho, atingindo todas as áreas dos desfiles. Sua escolha reflete a importância do papel do carnavalesco na estrutura das escolas.

2.9 A supervalorização do enredo: o espaço do intelectual

No “Manual do Julgador para o carnaval 2022” da LIESA , disponibilizado no site da instituição e que tem a finalidade de orientar os trabalhos dos jurados dos desfiles do Grupo Especial, na página 6, consta a entrega do chamado “Livro Abre-Alas”. Esse livro carrega as informações principais dos desfiles de cada agremiação, sendo elas:

- nome da Agremiação;
- título do Enredo;

- ficha técnica de cada Quesito;
- construção narrativa e/ou descritiva do Enredo;
- roteiro do desfile (descrição seqüencial de Alas, Alegorias e outros elementos constituintes do Desfile);
- letra do Samba- Enredo; e também,
- outras informações que cada Agremiação julgar necessárias e imprescindíveis ao perfeito entendimento de seu respectivo desfile

Em seguida, na página 10 do mesmo manual, a LIESA lembra aos jurados que “o desempenho de uma Escola de Samba em desfile é o resultado real de sua competência artística, técnica e administrativa”. Ao explicar a forma com a qual os jurados devem avaliar o quesito enredo, o manual coloca que este é

a criação e a apresentação artística de um tema ou conceito. Enredo, em Desfile de Escola de Samba, é o conteúdo da narrativa construída sobre um tema, um conceito ou uma história que é apresentada de forma sequencial, por meio de representações iconográficas como elementos cenográficos (alegorias e adereços) e figurinos (fantasias). (Manual do julgador LIESA 2022)

O quesito enredo é um dos quesitos cuja avaliação é subdividida em duas categorias, sendo elas concepção (argumento, tema, desenvolvimento teórico, importância, clareza, competência , unidade lógica, coesão) e realização (adaptação / associação com o conceito, criatividade, compreensão, desenvolvimento de fantasias e alegorias, argumentação e carnavalização do tema). Cada uma dessas partes é avaliada com nota máxima de 5 (cinco) pontos, que se somam para chegar ao resultado final que a escola obteve. Cabe aqui chamar atenção para o fato de que essas duas categorias existem numa situação de dependência de uma (realização) para com a outra (concepção). Deste modo, é possível afirmar que a concepção de um enredo, ou seja, a construção de seu argumento e a pesquisa e desenvolvimento teórico do tema é a base principal da construção do mesmo e vai refletir na criação dos demais setores e no julgamento dos demais quesitos. Como exemplo , o quesito “ alegorias e fantasias” é avaliado, em parte , pelo significado e função que representam dentro do enredo, mostrando a influencia do mesmo na avaliação dos desfiles.

Para uma ideia do peso que o quesito enredo tomou ao longo dos últimos anos, no Manual de Julgador de 2007¹⁶, também disponível no site da LIESA, o quesito enredo era definido somente como “ a criação artística de um tema ou conceito”, devendo ser avaliado pelo argumento ou tema (ideia básica da escola) e desenvolvimento geral do tema proposto. Não havia subdivisão dessas notas, ou seja, diferenciação entre concepção e realização. O quesito era avaliado pelo que a escola apresentava na avenida, o que sabemos ser fruto de um trabalho coletivo, organizado e estruturado nos moldes de produção capitalista.

A subdivisão do quesito, no entanto, aumentou a responsabilidade do carnavalesco perante as escolas, uma vez que metade da nota vem diretamente da avaliação do processo de concepção/ criação do enredo. Assim, o trabalho de pesquisa, desenvolvimento, formulação teórica e argumentação do tema, que cabe ao carnavalesco, é responsável não só pelo desenvolvimento das demais áreas que englobam a produção de um desfile mas também avaliada de forma direta pelos jurados. Em uma disputa acirrada, onde uma diferença de décimos define o vencedor e penaliza uma agremiação à descer para a Série Ouro (segunda divisão das escolas de samba cariocas), o carnavalesco centraliza não só os trabalhos no barracão mas também a responsabilidade por grande parte do resultado que a escola obtém ao final do julgamento.

Sobre essa questão, Moreira (2020) coloca que

Na última década, analistas e críticos dos desfiles de escola de samba do Rio de Janeiro na imprensa e na academia, consideram que as construções e exposições de enredos e boas narrativas tem sido elementos fundamentais e diferenciadores na disputa. A preocupação com a relevância do tema, a clareza da sua apresentação e a conexão destes com a realidade política, econômica, social e cultural de quem vive e assiste a festa, tem despertado mais empatia e torcida entre os espectadores. Um bom e claro enredo pode gerar um bom samba, pode facilitar a compreensão e participação do público. A participação de acadêmicos no meio carnavalesco tem crescido cada vez mais. (Moreira, 2020, p 21).

O autor chama atenção para o aumento da participação de acadêmicos na criação e desenvolvimento do enredo dentro das escolas de samba. Mostra que tanto a

16 <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2007/manual-do-julgador.pdf>

academia quanto esses grêmios recreativos tem, em comum, origem da ideia de uma escola, ou seja, um espaço para o aprendizado, construção de conhecimento, reflexão e transmissão de saberes (pensar que o termo “escola de samba” surgiu da proximidade de uma escola normal no bairro do Estácio). Identificando as escolas de samba como manifestações originárias de costumes e práticas de determinado grupo social, coloca as mesmas como produtos culturais que, em busca de continuidade e sobrevivência, atravessam tensões entre interesses diversos. Constituem-se na convivência e disputa entre a intelectualidade, os sambistas, as comunidades, os políticos e os órgãos de turismo. Nesse sentido, reforça o que Ferreira (2012) aponta ser o carnaval: um espaço de diálogo que, através da construção de narrativas carnavalizadas, tenta oferecer uma explicação ou intensificar a compreensão sobre a sociedade que nos cerca.

É dentro desse contexto que cresce, nas escolas de samba, a participação dos intelectuais. Nas décadas de 20 e 30 eles atuavam “de fora para dentro”, possibilitando que essas instituições se organizassem de forma a representar os interesses do Estado pela unificação nacional tendo o carnaval como pano de fundo. Os anos 60 foram marcados por uma forte aproximação entre escolas e a academia, que trouxe os especialistas em teatro, arte e pintura para dentro das escolas e, com eles, uma série de enredos que tinham a brasilidade como tema- mas sem o ufanismo que marcou as décadas anteriores e seriam obrigatoriedade nos desfiles da época da ditadura. Neste período, o aparecimento de um grupo de carnavalescos, crias do Grupo do Salgueiro que se espalharam pelas mais variadas escolas, iniciaria um período de carnavais assinados, onde a figura do carnavalesco começa a se descolar de suas escolas de origem, demarcando também o período de profissionalização dos mesmos.

Os últimos vinte anos marcam uma nova era para esses acadêmicos que atuam no carnaval. Se até então desenvolviam na academia teses e projetos que, ocasionalmente, transferiam para os desfiles, hoje encontram maior espaço dentro das escolas tanto pelos processos de profissionalização e centralização dos trabalhos quanto pela supervalorização do enredo nos desfiles . A concepção do enredo – que, como visto, passou inclusive a ser critério de julgamento – é o espaço onde esse especialista/intelectual opera de forma a formular questões e trazer informações que julga pertinentes, através dos temas que decide apresentar na avenida.

O encontro entre escolas e a EBA, na década de 60, marca um período de contribuição desses acadêmicos para com os trabalhos da escola. Atuando de forma direta com os profissionais do barracão, precisavam negociar e dialogar com o “chão de fábrica”. A situação do negro no Brasil é o tema que serve de pano de fundo para esse período, em que os desfiles apresentam uma reflexão sobre heróis como Zumbi, dando as figuras populares um protagonismo antes reservados aos que a história oficial apresenta como mártires. Esse período é uma época de reformulação de conceitos e ideias, onde, com o auxílio desses acadêmicos, as escolas buscam percorrer “um caminho de volta” às suas origens e histórias.

Como produto cultural, as escolas, em constante movimento, se direcionam para um diálogo com a sociedade, reconstruindo significados e práticas partindo do contexto temporal em que se encontram. O enredo é uma narrativa onde essa escola comunica algo que julga importante. Neste sentido, o significado de enredo e narrativa se aproximam pois ambos precisam atender aos critérios de clareza, eficiência, comunicação e compreensão. O enredo é a forma desenvolvida pelo carnavalesco para narrar um tema e, neste processo, há tensões que envolvem a escolha do que se deseja mostrar e, também, o que é ignorado. Construir um enredo é, portanto, um processo seletivo.

É da Literatura que vem o termo enredo, que designa a trama de uma narrativa. O enredo é a sequência dos fatos narrados e compõe um dos elementos (os outros são tempo, narrador, espaço, discurso e personagens) da narrativa. É o lugar onde a história se desenvolve e, em seu núcleo, possui um elemento de tensão, conflito, que é fundamental para manter o interesse do espectador. A centralidade do enredo nos desfiles das escolas mostra também o caráter transdisciplinar dos mesmos, pois sua construção envolve diversas áreas do conhecimento humano, como engenharia, história etc. Ao se analisar as narrativas criadas a partir do desenvolvimento dos enredos, percebe-se que, majoritariamente, a escola assume a posição de narrador, um sujeito capaz de contar uma história para aquele público que ocupa o espaço da Sapucaí ou acompanha pela televisão.

O processo de desenvolvimento de um enredo se aproxima da ideia de construção de uma narrativa literária. Terra (2022) ao escrever sobre o enredo do G.R.E.S Acadêmicos do Grande Rio naquele ano, coloca que “a proposta, como

explicaram os autores do enredo, era discutir no sambódromo o tema da intolerância religiosa e racismo religioso. Segundo os carnavalescos, Gabriel Haddad e Leonardo Bora, o enredo...pretendeu desconstruir a imagem atribuída a Exu pelos cristãos”¹⁷. Aqui fica claro o elemento de conflito que os carnavalescos escolheram, uma vez que o tema “ Exu” poderia ser trabalhado das mais diversas formas. A opção por trazer um olhar que trabalha o tema em paralelo a uma questão pertinente de nossa sociedade (o crescimento do racismo religioso e das mais diversas formas de ataque e opressão às religiões de matrizes africanas no país) mostra que os carnavalescos da escola estão alinhados com as questões sociais de nosso tempo.

Esse é, portanto, um dos fundamentos mais importantes na construção de um enredo: ter um conflito bem definido, pois é o elemento que vai definir e delimitar o foco da narrativa , sendo o eixo principal e fio condutor dessa criação. O conflito é o desafio lançado, sua resolução é o objetivo a ser atingido- e a obra, não necessariamente, apresenta uma solução para o mesmo. Cabe lembrar que o conflito é um dos elementos principais do teatro e literatura gregos, que usavam o termo *ágon* para denominar o ser mitológico responsável pela disputa, luta, competição- em especial nos debates e discussões entre os filósofos e pensadores daquele tempo (Terra, 2022).

O enredo que uma escola de samba apresenta na avenida é a narrativa que esta produz ao carnavalizar um tema. São “construções simbólicas de artistas, carnavalescos e/ou enredistas, servindo como sustentáculo de toda a apresentação artística da escola” (Moreira, 2020, p 36). Por isso precisa ser claro, bem desenvolvido através da sinopse apresentada e, de preferência, ter relação com temas que sejam caros à escola e sua comunidade. É esse o desafio do carnavalesco. É esse o espaço de atuação do intelectual.

2.10 Centralização e responsabilização

O processo que levou a supervalorização do quesito enredo está diretamente ligado ao modo de organização e produção adotados pelas escolas de samba. Como visto no capítulo um, o profissional carnavalesco é fruto de um processo de estruturação das escolas nos moldes da produção capitalista, incentivada pela

17 <https://www.agazeta.com.br/artigos/exu-na-sapucai-e-os-evangelicos-brasileiros-0422>

urbanização e industrialização da sociedade. Esse processo, que nas escolas se iniciou a partir dos anos 40 e teve seu ápice na década de 60, coroou a figura do gestor/gerente/especialista.

A substituição de uma produção comunitária e horizontal para um modo de produção verticalizado criou hierarquias e definiu as funções de cada trabalhador, atribuindo-lhe responsabilidades e pesos diferentes na cadeia produtiva. Dentro dessa esfera, o trabalho especializado, fruto do labor intelectual, é mais valorizado que o trabalho braçal, manual e mecânico. Forma-se aquilo que Nascimento e Bezerra (2015) mostram ser uma problemática: “a qualificação para o mundo do trabalho se confronta com a divisão intelectual do trabalho que permeia as relações de poder e exploração do homem” (Nascimento e Bezerra, 2015, p 1).

A qualificação dos trabalhadores , portanto, é fundamental para organiza- los dentro da cadeia produtiva. Conforme mostra Ponce (2005), as classes superiores historicamente eram socialmente improdutivas e o trabalho intelectual estava ligado diretamente a ideia de nobreza. Porém os processos de industrialização levaram não só a uma nova forma de perceber o trabalho mas a influenciar a organização e estrutura do campo da educação. O conhecimento, antes visto como uma diferenciação social, passa a ser uma das bases da diferenciação econômica entre classes e indivíduos. A educação burguesa, ainda segundo Ponce (2005) passa a se voltar para o conceito de utilidade, ou seja, valorizando um tipo de conhecimento que tivesse aplicação na esfera de produção e negócios. Instruir-se passa a ser uma outra fonte de poder e riqueza.

Qualificar-se , portanto, passa a ser essencial para o campo do trabalho, o que leva, de forma direta, à exclusão de grande parte da população da possibilidade de um trabalho qualificado e valorizado nas sociedades capitalistas. Esse processo de exclusão, iniciado pela qualidade da oferta de ensino público, alto número de evasão escolar e dificuldade de ingresso no ensino superior , aprofunda as diferenças entre os que executam o trabalho manual e o intelectual. A avanço da tecnologia, por vezes, aprofunda essa divisão no mundo do trabalho, intensificando tanto a exploração do trabalhador quanto gerando a necessidade de se pensar e refletir sobre os processos produtivos, o que leva ao surgimento dos cargos de gerentes, diretores e afins, encarregados de reformular a produção e, por isso, mais valorizados dentro dos organogramas das empresas.

O barracão de uma escola de samba passa a reproduzir essa realidade: há o operariado (pintores, montadores, costureiras, ...) e os níveis superiores (diretores, contador, carnavalesco,..) e, quanto maior o nível de especialização , mais valorizado é o profissional e também o seu trabalho dentro dessa organização. Como instituições que atuam dentro do campo da cultura, as escolas de samba produzem um espetáculo (produto) ímpar que é regulado e normatizado de acordos com os interesses negociados e por vezes conflituosos que surgem entre instituições, ligas que as organizam, mídia, diretorias e afins. O carnavalesco é o profissional que atua neste meio, entre a criação artística, a produção e a mediação, não só de visões de mundo mas também dos interesses e necessidades dos demais agentes deste processo. Dessa forma, assume um cargo gerencial nesta estrutura, uma vez que está envolvido na criação e planejamento como também na apresentação e negociação com setores internos e externos à escola.

A competição cada vez mais acirrada entre as escolas valoriza esses profissionais que “fazem a diferença”. A sofisticação e aprimoramento dos desfiles leva a novas exigências, que obrigam a um trabalho cada vez mais especializado – o que , normalmente, leva a preferência por profissionais que tenham uma formação acadêmica sólida. Aqui vemos como o capital cultural, tal como apresenta Bourdieu, se transforma em elemento de diferenciação entre os membros de uma cadeia produtiva. Entende-se esse capital como mais um dos mecanismos que reproduzem as condições da sociedade capitalista, uma vez que condiciona a possibilidade de mobilidade social, tão cara às classes trabalhadoras, com o uso desse recurso de poder que diferencia os indivíduos pelos hábitos culturais e pelo acesso aos bens de um campo que não é o econômico.

Mas a especialização e a formação, ao hierarquizarem e localizarem o indivíduo no mundo social e no do trabalho, também inferem ao mesmo uma série de obrigações. Voltando ao universo das escolas de samba, uma análise sob a ótica da responsabilização, inerente aos cargos de especialização na cadeia produtiva, mostra que o trabalho do carnavalesco é responsável, de forma direta, por notas em pelo menos três quesitos: enredo, fantasias e alegorias. A complexidade no desenvolvimento do enredo e material de apoio (sinopse, livro abre-alas, ...) dos desfiles das escolas de samba do grupo especial tornam a festa cada vez mais profissional e organizada.

O desenvolvimento do enredo aproxima-se , cada vez mais, ao de um trabalho de pesquisa acadêmico, o que exige um certo grau de especialização e formação teórica. Essa reformulação da organização estrutural das escolas e sua influencia sobre a valorização da figura do carnavalesco e, em consequência, do quesito enredo, remetem ao processo de institucionalização e profissionalização que Weber (2005) apresenta em *A ciência como vocação*. Ao discutir sobre o valor do conhecimento e pesquisa, apresenta as competências que considera fundamentais para um cientista. Esse cientista (ou sábio ou especialista) deve atender a critérios que o levem a ser um tipo de “aristocrata espiritual”, ou seja, a vocação para a ciência, para a produção do conhecimento, envolve capacidades epistêmicas. A educação científica é, portanto, uma questão de elevação do espírito e a ciência moderna, também ela, foi se especializando de forma a dividir-se num número cada vez maior de sub-áreas. Porém, acentua o autor, o trabalho do cientista se baseia na paixão pelo que faz e pela dedicação constante e trabalho árduo.

Neste sentido, Weber (2005) ainda diferencia a ciência da arte, colocando que a ciência é o trabalho em progresso, em análise, que tende a ser superado por novas pesquisas e experimentos, enquanto a arte é uma obra finalizada, perene, eternizada. Se o artista espera que seu trabalho atravesse os tempos, permanecendo relevante, o cientista produz um conhecimento que , em algum momento, se tornará parte do passado. “ Ser cientificamente ultrapassado não é só o objetivo de todos nós, mas também a nossa finalidade” (Weber, 2005, p12). A humanidade passa pelo processo de intelectualização, onde o conhecimento se desenvolve a ponto de gerar produtos e tecnologias cada vez mais modernas, porém esse conhecimento é posse de poucas pessoas. É esse o valor do especialista. Ele difere-se pelo conhecimento, domínio da técnica e processo de aperfeiçoamento constante.

Como resultado desse aperfeiçoamento constante, novas teorias são desenvolvidas nos mais variados campos de produção do conhecimento. No campo da Economia, um conceito surgido na década de 80 tem ajudado a forma de pensar e organizar o setor produtivo. A chamada “ cadeia de valor”, método desenvolvido pelo economista Michael Porter (1947 -) para a organização dos processos de produção empresariais, mostra que as empresas podem aumentar seu valor através de dois caminhos: a liderança de custos (simplificação de processos e corte de custos) ou a

diferenciação competitiva (serviço exclusivo, de alto valor). Aqui, vale lembrar da indústria de luxo, analisada anteriormente. Nesta última etapa, o aumento da qualidade do que oferecido é essencial. Segundo Porter (1989) esse modelo é uma ferramenta que pode ser replicada em praticamente toda empresa e leva a uma melhor organização e otimização dos processos de produção. Seu livro ainda é uma importante referência nos cursos de administração, considerado um clássico para se pensar a concorrência entre as empresas. Como pensar a aplicação do método de Porter nas escolas de samba?

A diferenciação competitiva dentro dessas instituições se dá, sobretudo, numa melhor organização e valorização do “coração” do processo produtivo , ou seja, do setor de criação das escolas de samba. É a figura do especialista, como visto em Weber e Bourdieu, tomando sua forma e levando a uma diferenciação das escolas mesmo antes de apresentarem seu carnaval na avenida. A contratação de um carnavalesco “de ponta” torna-se necessária para aumentar as chances de vitória daquela agremiação. Cria-se uma corrida pelos profissionais mais gabaritados, refletindo a disputa que existe no mercado empresarial pelos profissionais mais capacitados e gabaritados.

Dentro dessa ótica, a formação e especialização são fatores que explicam a hierarquização dos processos de produção de um desfile e da própria escola de samba, assim como a supervalorização do carnavalesco. A “ diferenciação competitiva” se dá, antes de mais nada, no processo de construção dos enredos pois, como coloca Araújo (2010) “ os enredos do grupo especial passaram por um processo de sofisticação que trouxe novas exigências, só preenchidas por profissionais com formação adequada , frequentemente acadêmica” (Araújo, 2010, p 161). O carnavalesco é a figura que relacionará, através da escolha e desenvolvimento do enredo, a escola com a comunidade, sociedade e público. Dentro desse contexto, sua atuação transcende o setor de criação, sendo um agente que atua em diversos outros setores da instituição.

Diferenciar-se, portanto, passa a ser um elemento fundamental , tanto para as empresas quanto para as instituições culturais que se estabeleceram num ambiente de competição , ainda que também de festividades. Essas disputas, conforme colocam Barbieri, Gonçalves e Menezes (2022) , são elementos importantes do campo onde essas instituições convivem e coexistem. A disputa torna-se um elemento agregador, uma “guerra artística” onde a rivalidade é organizada e celebrada. Isso mostra que o campo da cultura popular não é apenas um campo de reprodução de dominação mas

um espaço autônomo , ou seja, capaz de construir sistemas próprios de representações que o diferenciam dos demais campos.

A diferenciação competitiva se estabelece, portanto, na capacidade que as escolas de samba desenvolvem de organizar e apresentar um desfile. E a escolha do enredo é fundamental para possibilitar uma construção discursiva e plástica que seja inovadora e possibilite que a escola seja competitiva. Aqui é importante colocar que a concepção de enredo é, por si só, uma diferenciação que já demonstra a qualidade do especialista, ou seja, do carnavalesco. O tema é o assunto em sua forma geral enquanto o enredo é a delimitação deste, ou seja, a escolha por trabalhar um determinado subtema, através de critérios literários e plástico- visuais, cabe ao profissional que desenvolve a criação do mesmo.

É onde o trabalho do carnavalesco / especialista se dá de forma plena, pois é o processo de argumentação a base de construção de um enredo. É fruto de um projeto de pesquisa intenso, de revisão bibliográfica, viagens (a depender das condições financeiras de cada agremiação), entrevistas e observação. O argumento de um enredo contém sua justificativa- a defesa de sua relevância cultural, um dos itens obrigatórios segundo a LIESA- e apresentação de seu histórico, ou seja, a explicação de como o tema será trabalhado. De certo modo, como mostram os trabalhos de Araújo (2010) e Barbieri, Gonçalves e Menezes (2022), o enredo é uma espécie de capital simbólico das escolas de samba do grupo especial que as diferenciam e hierarquizam. As escolas possuem certas temáticas que lhes são caras- um exemplo é o Salgueiro, cujos enredos geralmente envolvem a exaltação de figuras importantes para a história dos negros no país. Ambos os trabalhos também chamam a atenção para a complexidade sociológica dos mesmos e do seu caráter pedagógico, pelo diálogo estabelecido entre as diversas instâncias da sociedade.

2.11 – O processo de carnavalização

Esse processo pedagógico e o diálogo que o carnavalesco constrói através do desfile não é uma representação direta do real. É possível afirmar que o trabalho do carnavalesco passa pela sua capacidade de carnavalizar o tema por ele proposto. Miranda (1997) coloca que o caráter lúdico- festivo de determinadas práticas constitui-se como símbolo, festa e jogo. Ao intelectual, segundo o autor, cabe dar conta dessa

expressividade popular contida na festa carnavalesca entendendo a mesma a partir de uma concepção carnavalizada do mundo e da vida. Não são poucos os profissionais que entendem os desfiles como uma prática festiva, desconhecendo seu caráter simbólico e o espaço de tensões e conflitos (jogo) que o permeiam. Um dos pilares básicos da carnavalização é a inversão, conceitos trabalhados por Batkin (1993) e DaMatta (1997). A lógica do carnaval é, portanto, a lógica do avesso, ou seja, adota a linguagem da paródia, do deboche e da sátira. Cabe ao intelectual saber construir seu enredo/ discurso neste campo. O desfile, portanto, não é a reprodução da realidade social nem o espelho dela- é, ao contrário, sua carnavalização, onde a possibilidade de inversão domina sua construção e idealização. O autor coloca que

O caráter constitutivo mais forte da carnavalização da vida e do mundo, com maior pertinência para a “identidade cultural” brasileira, refere-se ao mundo das transgressões e das interversões. Instaurando uma visão não rotinizada do mundo e da vida, a festa do congraçamento pagão, do “mundo às avessas” significa liberação, inversão de hierarquias, papéis, regras, valores etc. Rito do rebaixamento, inverte-se o “alto” e o “baixo” (Miranda, 1997, p 134).

O quesito enredo é também um fator de diferenciação entre as escolas de grande, médio e pequeno porte. Em estudo sobre os enredos apresentados pelas escolas do grupo de acesso, Araújo (2010) mostra como se estabelece uma divisão entre temas de acordo com a condição financeira da instituição. Assim, explica o autor, os enredos de temática afro são recorrentes na maioria dessas escolas não apenas pela ligação com as origens da festa mas pela facilidade de desenvolver o mesmo usando materiais mais baratos e de reaproveitamento. Ao contrário, as “escolas ricas” podem desenvolver enredos que falem sobre realezas ou modernidades, como feitos por Rosa Magalhães e Renato Lage, que necessitam de brilho, ouro, prata e artefatos tecnológicos cujo custo é alto para essas instituições.

Um exemplo da capacidade de carnavalizar um tema é o trabalho desenvolvido pelo carnavalesco Jack Vasconcelos para o G.R.E.S Acadêmicos do Tuiuti em 2018. Ele cria um enredo cuja sinopse apresenta a escravidão como uma “velha companheira da caminhada da Humanidade”, mostrando o papel da mesma para a construção dos grandes impérios enquanto questiona os ideais de superioridade divina e,

posteriormente, racial e bélica que permitiram a existência da escravidão. Afirma ele no enredo que a alienação de grande parte das populações justificou e legitimou a discriminação, permitindo sua existência nos dias atuais. O enredo mostra ainda que mesmo homens de pele clara e olhos azuis foram escravizados, assim como chefes negros vendiam sua própria gente para fazer fortuna.

Como exemplo na proximidade com o campo da Literatura na formulação dos enredos, visto anteriormente, o carnavalesco faz uso de uma alteração num simples elemento linguístico que muda todo o sentido do texto: o título do enredo vem, como consta na sinopse, porque “uma voz na varanda do Paço ecoou: Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão!” (Vasconcelos, 2018). No entanto, para seu enredo, o carnavalesco substituiu o ponto de exclamação para o de interrogação. A certeza da extinção da escravidão, em 1888, dá lugar ao questionamento que a escola apresenta na avenida, cento e trinta anos depois.

Outra importante marca do campo textual é percebida quando, na sinopse apresentada, o enredo coloca a escravidão protagonizando a narrativa, com um narrador observador marcado pelo uso dos verbos, no pretérito perfeito ou imperfeito, na 3ª pessoa do singular (“sobrevivia”, “caiu”). Já na parte final do texto optou-se pelo uso da 3ª pessoa do plural, com verbos no presente do indicativo (“negligenciamos”, “preservamos”). Neste momento, o narrador passa a ser sujeito, assim como o leitor, ambos protagonistas responsáveis pela manutenção desta forma de opressão, seja através do consumo, que sabe-se ser importante fator para distinção social em nossa sociedade, seja através da naturalização da desigualdade social. Assim, no emprego de elementos textuais, a escola mostra pré-disposição para despertar a consciência da sociedade atual para sua responsabilidade com essas estruturas.

Não é só a questão histórica que envolve o enredo, através dele o carnavalesco dialoga com a sociedade enquanto mostra ser um intelectual que está conectado com os embates e conflitos de seu tempo. Em 2017, o governo de Michel Temer aprova uma reforma trabalhista que garante maior segurança jurídica aos empregadores enquanto flexibiliza o direito dos trabalhadores, legalizando o trabalho intermitente, a terceirização e uma série de outras medidas que precarizam o trabalho (Arouca, 2018). Para o carnavalesco, o trabalhador moderno vive um “cativeiro social onde ainda é possível ouvir o estalar de seu açoite pelos campos e metrópoles”, colocando todos “

no mesmo temeroso Tumbeiro, modernizando carteiras de trabalho em reformadas cartas de alforria” (Vasconcelos, 2018).

De todas as fortes e impactantes imagens que o desfile produziu, a que talvez tenha gerado mais embate foi a fantasia do “ vampiro neoliberal”, destaque que veio na última alegoria, “ Navio Tumbeiro” e foi representado pelo professor de História e assistente do carnavalesco, Leo Moraes. O uso da faixa presidencial , segundo Leo Moraes em entrevista ao G1, é o símbolo “ de um sistema que assola o povo”. A fantasia foi tema de debate ao longo de toda a semana, percebida como uma metáfora ao próprio presidente. Vice- campeã, a escola voltou para a avenida no sábado seguinte com o destaque sem a faixa presidencial e muitas foram as críticas ao que foi entendido como censura. Não houve posicionamento oficial da escola sobre o mesmo.

O desfile criado por Jack Vasconcelos é um exemplo de como a prática intelectual , de observar e refletir o mundo e a sociedade, se constitui na construção de um desfile. O desenvolvimento do enredo teve como base as obras de Joaquim Nabuco (O Abolicionista), Jaime Pinsky (A escravidão no Brasil), Pierre Verger (Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos) e outros. Tanto na pesquisa historiográfica quanto na parte criativa, o que se viu na avenida foi a capacidade desse profissional de conjugar diversos campos do saber para carnavalizar um tema como a escravidão e suas consequências. Como coloca Cavalcanti (1995), o carnaval oferece uma imensa variedade de temas e de abordagens que propiciam diferentes visões de mundo. Um desfile é, portanto, uma possibilidade de reflexão sobre aspectos importantes para a sociedade.



Foto: Fernanda Rouvenat/G1

A conjugação dos recursos literários necessários (a alteração da pontuação que muda o simbologismo e significado da frase) e lúdicos/ criativos (a ala dos fantoches é um outro exemplo), coordenando-os com uma questão social cujo debate permeava a sociedade naquele tempo (a reforma trabalhista) mostra como o trabalho do carnavalesco passa por diversos campos do saber. E esse processo inclui , como visto anteriormente, o critério de seleção.

Neste ponto, abre-se espaço para traçar um paralelo com o desfile do G.R.E.S Mangueira de 2016, de autoria de Leandro Vieira, que trazia a vida de uma personalidade (a cantora Maria Bethânia) como tema. Em diversas entrevistas, o carnavalesco pontua que escolheu um aspecto da vida da cantora (a religiosidade) para orientar o desenvolvimento do enredo. Como visto, o critério de seleção é primordial para o desenvolvimento de um enredo e é através dele que se aprofunda no tema de forma a criar um enredo que atenda aos critérios exigidos pela LIESA, um tema inédito, criativo e relevante. Esse aspecto é importante pois dele vem inúmeros elementos surpresa, ou seja, possibilidades de contar uma história de um ângulo inédito, que consiga captar a atenção do público e comunidade.

A capacidade de “carnavalizar o real” é um dos atributos que tornam Leandro Vieira uma figura importante para se entender as relações entre intelectuais e desfiles no período recente da história dos mesmos. Em 2017, o então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, pastor da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) iniciou uma batalha contra as escolas de samba e o carnaval, cortando a verba dos desfiles com a justificativa de que a prefeitura não teria como arcar com esse custo. Criando uma fratura entre a sociedade e as agremiações e o mundo do carnaval, o prefeito se tornou peça principal para a construção do enredo que Leandro Vieira criou para o desfile do ano de 2018 : “ Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco”.¹⁸

Neste enredo, o carnavalesco não apenas faz uma crítica ao discurso do então prefeito, que buscava diminuir a importância e o história do carnaval para a cidade, como também faz uma crítica ao modelo atual dos desfiles. Em entrevista, o carnavalesco coloca que “o "divórcio" entre a sociedade carioca e as agremiações tornou-se público em função dos acontecimentos recentes. O desfile ... para 2018 joga o carnaval e o modelo dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro no ventilador”.¹⁹ Desta forma, o profissional demonstra ver os desfiles como uma forma de dialogar com a sociedade, levantando questões que julga serem importantes e alimentando um debate que ultrapassa as fronteiras do carnaval. Um debate crítico que tem o próprio carnaval , as escolas e os desfiles como objeto – lembrando o enredo criado por Pamplona em 1981, que já apontava para o perigo das “Super Escolas de Samba S.A”.

Transformar a realidade em carnaval ou carnavalizar o real é uma característica de Leandro Vieira que, nas entrevistas analisadas, mostra-se preocupada em ser rotulado como um carnavalesco de enredos críticos. Ao mesmo tempo, sobre o desfile de 2018, coloca que

O enredo que proponho agora é um enredo eminentemente crítico. Não apenas ao Bispo que asfixia manifestações plurais nas quais o carnaval e os desfiles assumem destaque e ganham exposição na mídia, mas também ao distanciamento das Escolas e do desfile da sociedade como um todo. É o modelo atual de Escola de Samba "jogado no ventilador". É uma possibilidade do discurso das Escolas de Samba voltar a se alinhar com a

18 <https://sinopsedosamba.com.br/sinopse-do-enredo-da-mangueira-2018-com-dinheiro-ou-sem-dinheiro-eu-brinco/>

19 <https://galeriadosamba.com.br/noticias/com-dinheiro-ou-sem-dinheiro-eu-brinco-e-o-titulo-do-enredo-da-mangueira-para-o-carnaval-2018/15291/>

atualidade e levantar questões culturais, mesmo que para isso ela tenha que "colocar o dedo" em suas próprias feridas²⁰

Essa leitura crítica sobre o que chama de “feridas” das escolas de samba mostra que o profissional tem a preocupação e o compromisso não apenas com a luta por uma boa colocação para a escola mas também de construir uma obra e uma trajetória que leve à uma reflexão e revitalização dessas instituições. Esses, no entanto, são objetivos que nem sempre se consegue abarcar num mesmo desfile, muitas vezes existindo a necessidade de ceder , estando o profissional numa corda bamba entre seus desejos e visão de mundo e as necessidades da escola em que atua. Os desfiles de 2018 (“Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco”) e 2019 (“ Histórias para ninar gente grande”) são duas amostras de enredos críticos que o carnavalesco produziu e cujos temas geraram intenso debate na sociedade- no entanto, a vitória no carnaval de 2019 veio com um trabalho que aliou um forte discurso com a elaboração de alegorias e fantasias que causaram forte impacto visual, conquistando nota máxima dos jurados. Foi um exemplo de perfeita conjugação entre enredo e o aspecto visual do desfile. E o aspecto visual é fundamental para o processo de carnavalização.

O processo de carnavalização se vislumbra principalmente na concepção das fantasias e alegorias. Para Almeida e Oliveira (2020), a criação e elaboração de uma fantasia é um processo particular de design, que os autores chamam de “ designer temático”. As fantasias são elementos que “servem para dar forma à história contada, desenvolvida , pormenorizada na sinopse e cantada no samba-enredo. Elas devem ter coerência com o tema, desde a concepção até sua realização, e harmonia com o conjunto plástico -visual da escola” (Almeida e Oliveira, 2020,p 55). Como produto, ela tem uma função e desempenho esperado dentro do desfile e são avaliados pelos jurados sobre os seguintes aspectos, conforme o Manual do Julgador de 2022 :

CONCEPÇÃO: (valor do sub- quesito: de 4,5 a 5,0 pontos)

- a concepção e a adequação das Fantasias ao Enredo as quais devem cumprir a função de representar as diversas partes do conteúdo desse Enredo;
- a capacidade de serem criativas, mas devendo possuir significado dentro do Enredo;

²⁰ <https://galeriadosamba.com.br/noticias/com-dinheiro-ou-sem-dinheiro-eu-brinco-e-o-titulo-do-enredo-da-mangueira-para-o-carnaval-2018/15291/>

REALIZAÇÃO: (valor do sub -questo: de 4,5 a 5,0 pontos)

- a impressão causada pelas formas e pelo entrosamento, utilização, exploração e distribuição de materiais e cores;
- os acabamentos e os cuidados na confecção das fantasias que deverão também possibilitar uma boa evolução dos componentes;
- a uniformidade de detalhes, dentro das mesmas Alas, Grupos e/ou Conjuntos (igualdade de calçados, meias, shorts, biquínis, soutiens, chapéus e outros complementos, quando ficar nítido esta proposta) (Manual do Julgador da Liesa 2022, página 47).

Os carnavalescos são, para Santos (2009) mediadores privilegiados que atuam entre mundos socioculturais distintos. O processo de criação de um desfile envolve o conceito de projeto, que para Bonfim (1998) é “a atividade onde informações de natureza abstrata serão transformadas em algo concreto – a forma. A esta atividade pertencem três tarefas principais: a organização de informações, a geração de conceitos e a apresentação de resultados” (Bonfim, 1998, p 162). O trabalho do carnavalesco, portanto, atravessa várias áreas do conhecimento, que posteriormente precisam ser selecionados, organizados, traduzidos e interpretados. Soma-se a isso a forma com a qual esse profissional se relaciona com o aspecto lúdico do trabalho. É o espaço onde se dá a geração de conceitos, ou seja, no caso do carnavalesco, a transformação do real pela sua visão de mundo. É a linguagem particular com que desenvolve a capacidade de ir além da realidade, que lhe possibilita carnavalizar, ou seja, reinterpretar e recriar os fatos através de um olhar artístico, criativo, lúdico e intelectualizado.

Essa recriação de real através do lúdico, da arte e da inversão, compõem o processo de carnavalização do mundo. Uma escola não se coloca na avenida como um projeto pedagógico que busca esclarecer, contar ou narrar um dado fato histórico ou uma biografia. Seu desfile é a apresentação, estruturada e organizada, de uma forma carnavalizada de ver o mundo. Não cabe ali a representação do real pois o carnaval é um lugar de disputas de visões de mundo- um sistema de conhecimento com métodos e estruturas muito particulares. Para entende -lo, é preciso observar como se dá seu processo de construção e é através da análise da obra de Leandro Vieira que este trabalho buscar entender essa complexidade.

Capítulo 3- O intelectual e a cultura popular: uma análise da obra de Leandro Vieira

3.1 O intelectual e sua visão de mundo

No capítulo anterior, viu-se como os processos de especialização, centralização e profissionalização, intensificados a partir dos anos 60, influenciaram as formas de organização das escolas de samba e, posteriormente, criaram novas dinâmicas na produção dos desfiles. Entre elas, a supervalorização do enredo e da figura dos carnavalescos na concepção dos mesmos. Desde a chegada de Pamplona e da “Turma do Salgueiro”, esses profissionais tem uma influência cada vez maior no desenvolvimento da festa enquanto espetáculo, ocupando um lugar de destaque na hierarquia dessas instituições.

Se equilibrando entre os desejos das escolas e a necessidade de atender a uma série de quesitos, os carnavalescos atuam na articulação entre expectativa (da comunidade), possibilidade (o que a instituição tem condições financeiras para fazer) e obrigatoriedade (critérios LIESA). Mas há um outro fator que os caracteriza: a forma com a qual entendem o seu papel e o do significado dos desfiles dentro do campo da cultura popular. E é neste quesito que podem se construir como personalidades capazes de traduzir o mundo, transformando os desfiles em uma ferramenta capaz de reverberar por outros espaços para além da Passarela do Samba.

Como visto anteriormente, trazer para a avenida a história política e social brasileira sendo contada através do ponto de vista do explorado é uma característica marcante de Fernando Pamplona e do Salgueiro para história do carnaval carioca. Lopes e Simas (2015, p 55), em análise do verbete sobre o carnavalesco em seu “Dicionário Social do Samba”, apresentam a união de Pamplona e Salgueiro como “o grande marco da participação de artistas de outro universo nas escolas” para, em seguida, pontuar que este, através da “grande revolução estética” que promoveu com seus desfiles, tipifica, nas palavras dos autores, a figura do carnavalesco. Assume um papel para além do carnaval, ou, como coloca Oliveira (2018), o crescimento dos desfiles e seu reconhecimento pelo meio acadêmico devem muito ao professor que percebeu como os desfiles estavam se afastando de suas origens negras e, através de seu olhar e conhecimento acadêmico, recolocou o negro como protagonista da festa, contribuindo para a mudança do foco de narrativa dos desfiles.

Essa visão dos desfiles como uma possibilidade de apresentar novos olhares sobre a história do país e seu povo acabou por influenciar tantos outros profissionais que passaram a trabalhar no carnaval. Entre os que se colocam como admiradores do legado de Fernando Pamplona, Leandro Vieira vem se destacando pelo trabalho apresentado desde seu primeiro campeonato, em 2016, pela Mangueira. Destaca-se, também, pelo seu olhar crítico e reflexivo sobre o próprio carnaval e sobre as escolas, o que representam e o lugar que ocupam na sociedade. Em entrevista para o podcast do Prêmio Pipa²¹, para o qual foi indicado em 2021 (criado em 2010, é considerado o mais importante prêmio de artes visuais do país), Leandro reafirma que as propostas e narrativas de Fernando Pamplona são a maior influência de seu trabalho, colocando que o carnavalesco tinha consciência do que deveria ser o discurso das escolas de samba. Foi Pamplona, segundo Leandro Vieira, que percebeu o equívoco que existia nas narrativas das escolas de samba, que exaltavam personalidades da história oficial enquanto desconheciam os heróis e personalidades negras que melhor representariam as lutas e demandas das comunidades dos morros cariocas.

Na mesma entrevista, Leandro Vieira segue apresentando sua visão e reflexão sobre o carnaval e os desfiles. Sendo o primeiro artista indicado ao prêmio que trabalha com carnaval, ele entende o mesmo como uma manifestação artística que junta linguagens e saberes de diferentes áreas, sendo os desfiles uma proposta que congrega esses diferentes saberes. Assim, pela análise da entrevista, percebe-se que a apresentação de uma escola de samba pode vir a ser uma proposta narrativa estética e discursiva que compreende novas formas de pensar a sociedade e os próprios desfiles. É a oportunidade de produzir propostas que se relacionem com seu tempo, através da produção de material iconográfico que dialogue com as questões sociais mais urgentes. E coloca que é neste diálogo ou quando ocorre esse diálogo, que transcende a esfera dos desfiles, que estes podem ser entendidos como uma criação de arte contemporânea.

O crítico de arte Affonso Romano de Sant'Anna (2017) aponta que a arte, na Modernidade, se tornou a única manifestação humana cuja especialização não era mais necessários e aponta que os manifestos que dominaram as primeiras décadas do século XX inauguram o que se convencionou chamar de “arte conceitual”. Isso ocorre pois as obras agora vinham acompanhadas de peças teóricas e discursivas que serviam de

21 <https://www.premiopipa.com/leandro-vieira>

complemento para as mesmas , privilegiando o pensamento, as intenções e o discurso do autor/artista (Sant’Anna, 2017). Tendo como base a retórica e a linguagem, o discurso sobre a obra tornou-se, então, tão ou mais importante que a obra em si. O desafio para o intelectual, segundo o autor, é produzir “em intersecção entre o sujeito e o seu tempo, o sujeito e o seu momento histórico” (Sant’Anna, 2017, p 74).

Nesta relação entre o autor e obra, Leandro Vieira (ainda na entrevista para o Prêmio Pipa) coloca que “ não são todos os carnavalescos que tem uma preocupação artística”. Salaria, no entanto, que há, no grupo de carnavalescos que atuam nas escolas, alguns que podem ser percebidos como produtores de arte contemporânea- e que as imagens que produzem para os desfiles reafirmam esses papéis como pensadores de seu tempo. Essa ideia de pensar e refletir sobre a sociedade de seu tempo se aproxima dos valores e posturas pelos quais os grupos dos intelectuais são reconhecidos, como visto no segundo capítulo deste trabalho. Neste sentido, salienta que tanto a sociedade brasileira quanto as instituições artísticas ainda precisam entender os desfiles e as próprias escolas como manifestações artísticas relevantes, inclusive no seu caráter político. E é na esfera política que busca, com seus desfiles, debater o Brasil através de imagens que perdurem para além da festa, contribuindo para a formação de memórias coletivas que ressignifiquem lugares, personagens e grupos sociais distintos e marginalizados, como negros, índios e mulheres.

Em entrevista para o programa Roda Viva, exibido em 28/02/2022 pela TV Cultura²² , questionado sobre a centralidade da figura do carnavalesco, coloca que “ as escolas de samba reproduzem os equívocos da sociedade brasileira” pois são instituições que espelham, em sua estrutura, as características sociais de seu tempo. Ao analisar a fala do carnavalesco percebe-se que é possível que esses “carnavalescos – intelectuais” , ao construírem enredos e narrativas que enfrentam esse projeto de “alienação” das massas dentro do próprio carnaval, atuem de forma contra - hegemônica, tornando os desfiles um lugar para a discussão de temas que perduram para além da festa. Aconteceria quando esse trabalho (desfile) fosse capaz de gerar debates dentro da festa e , através das imagens criadas, esses debates continuassem

22 <https://www.google.com/search?q=roda+viva+leandro+vieira&oq=roda+viva&aqs=chrome.2.69i57j46i433i512j35i39j46i512j0i512j46i175i199i512j0i512l3j46i175i199i512.5701j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

mesmo após os desfiles, criando um diálogo entre essas imagens e a sociedade, possibilitando discussões sobre temas que o carnavalesco julga pertinentes.

Sant'Anna (2017) coloca que a arte é, acima de tudo, uma ação simbólica. Existe na criação de símbolos que existem pelos sentidos que transmitem. Como ação simbólica, a arte não tem a capacidade de subverter ou mudar as estruturas sociais mas é capaz de questioná-las, gerando debate e reflexão sobre as mesmas. Essas novas formas de expressão que surgem na modernidade, de forma rápida, se constituem como uma série de manifestações simbólicas e sociais que ainda não foram compreendidas como uma forma de arte. Neste sentido, o autor aponta a necessidade de que os estudos das artes sejam cada vez mais interdisciplinares, usando a Sociologia, Antropologia e outras áreas do conhecimento humano para renovar esses enfoques teóricos que não dão conta do cenário artístico pós-moderno. E, por isso, a dificuldade de se entender determinados campos como espaços de produção artística relevante.

O lugar do intelectual dentro do campo da cultura popular, portanto, passa também pela valorização dessa cultura como espaço para reflexão e reconstrução de novas formas de representação. Seu trabalho destoa da ideia de que a cultura popular seria uma representação permanente, incapaz de promover mudanças, questionamentos, de produzir novidades, novas formas de representação e afins. O modo como a cultura popular é entendida é reflexo e produto de um contexto e das questões que surgem a partir dele. Analisar as relações de poder, hegemonia e as ideologias existentes entre cultura e a constituição de identidade de um povo é o caminho, segundo Gramsci (2004) para entender a importância da mesma. E entender o papel do intelectual que atua neste campo.

Apoiando-se em Gramsci (1891-1937), Moraes (2016) coloca que a hegemonia caracteriza-se pela liderança cultural e ideológica de uma classe sobre as outras, mostrando como o imaginário social é moldado, colonizado e influenciado, com ênfase especial no papel da mídia nessa formação. O autor coloca que é fundamental entender o que (Moraes, 2016, p. 54) chama de “jogos de consenso e dissenso que atravessam e condicionam a produção simbólica nos meios de comunicação, interferindo na conformação do imaginário social”.

O autor discorre sobre a formação das ideologias e sua naturalização, mostrando que as mesmas não são fruto de um processo espontâneo e sim da disputa pelo poder,

pressupondo que a dominação não depende apenas da superioridade econômica. É essencial a conquista da liderança político - ideológica e, portanto, a formação de um consenso no campo cultural. A construção de maniqueísmos ideológicos, favorece a formação da autoridade cultural. A formação da autoridade pressupõe que determinados indivíduos têm mais e melhores condições de analisar a realidade ou fatos específicos da vida social, política e econômica, originando o que hoje se conhece por “especialistas”. Seja pela atuação profissional ou pela qualificação acadêmica (principalmente naquilo que Bourdieu chama de capital institucionalizado, que difere um indivíduo dos demais, dando-lhe maior prestígio dentro da sociedade) há a formação de um senso comum que vai construindo e naturalizando a dominação cultural existente.

É em relação ao senso comum que o intelectual atua no carnaval e constrói sua obra, entendendo a festa para além do espetáculo. O carnaval como arte, como prática discursiva (uma vez que, como vimos, a arte moderna associa de forma direta obra e discurso) se constrói pelas mãos dos profissionais que entendem os enredos e os desfiles como uma manifestação artística e cultural de grande alcance e relevância. Desta forma, enxergam esses espaços não apenas como campo para a construção de desfiles que conjuguem as aspirações de escolas, comunidades e julgamento mas, também, que refletem suas próprias inquietações sobre o mundo. O carnaval, como coloca Jesus (2020) se transforma no espelho do tempo onde se localiza, tendo reproduzido, na avenida, questões importantes para a sociedade.

A análise da obra de Leandro Vieira para a afirmação do carnaval como meio de produção de arte e discurso é o próximo passo na busca por compreender o papel do intelectual na construção do carnaval como espaço de debate para diferentes visões de mundo.

3.2 Leandro Vieira : o sujeito e o discurso em construção

No primeiro capítulo deste trabalho, parte da vida e obra de Leandro Vieira foi apresentada, de forma a contextualizar a sua figura e justificar sua escolha como objeto de análise da atuação do intelectual no campo da cultura popular. Alguns elementos biográficos são retomados neste capítulo, com a finalidade de localizar sua figura dentro do contexto social onde sua história se insere. Nascido no ano de 1983, numa

família de classe média baixa no subúrbio do Rio de Janeiro, ao longo de diversas entrevistas o carnavalesco falou de sua vivência suburbana e suas primeiras experiências com o carnaval, nas ruas do bairro de Cavalcante. Seu primeiro contato com a festa foi como brincante – gostava de brincar o carnaval de rua e dos blocos e não tinha nenhuma aproximação com o carnaval das escolas de samba- que define como um “carnaval institucionalizado” (Vieira, Concennitas, 2020).

Ao longo do período de dois anos, no curso de construção desta pesquisa, foram analisadas entrevistas para veículos de mídia impressa ou televisionada, assim como foram assistidos os documentários produzidos tendo como base o trabalho desenvolvido na Mangueira. Esses, intitulados “Fevereiroiros” e “O próximo samba”, feitos ainda em 2016, em seu primeiro desfile para uma escola do grupo especial, mostram como o carnavalesco, para usar um termo natural nas escolas, “chegou chegando”. A atenção que seu trabalho despertou, desde o início, deu uma rápida e rara visibilidade ao profissional, que passou a ser convocado para opinar sobre diversos assuntos em diferentes contextos ao longo dos últimos anos. No carnaval do Rio, rapidamente, Leandro Vieira foi de estreado para referência.

Para entender a relevância do trabalho de Leandro Vieira no meio do carnaval²³ e da arte, observa-se que a Revista Concinnitas²⁴, publicação quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG-ARTES) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) dedicou ao carnavalesco um extenso dossiê na edição de maio de 2020. São mais de cem páginas onde pesquisadores e docentes do programa e de outras instituições se debruçam sobre a obra de Leandro Vieira (que até então tinha 4 carnavais pelo grupo especial e duas vitórias), analisando-a sobre diferentes aspectos. Esse é um material de grande valor para análise de sua obra. Ao longo do ano de 2016 os técnicos e especialistas do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) acompanharam o desenvolvimento do enredo e construção do desfile a ser apresentado em 2017, intitulado “Só com a ajuda do Santo”. Ao falar da religiosidade do povo brasileiro, Leandro Vieira descortina a série de expressões culturais ligadas à devoção tão característica ao imaginário popular. Organizado por Maria Rosa Correia,

23 O acesso para grande parte dessas entrevistas e matérias pode ser encontrado no site do Prêmio Pipa (ver o clipping em www.premiopipa.com/leandro-vieira).

24 <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/51045>

o dossiê, visa reconhecer e valorizar as matrizes africanas da sociedade brasileira (Correia, 2017).

O material produzido pelo IPHAN é um registro precioso do processo que envolve a produção dos desfiles. Cada etapa da produção é analisada e catalogada, sendo o mesmo um importante documento para a preservação histórica dessa manifestação cultural. O enredo é analisado por especialistas em preservação cultural como um importante objeto para compreensão da forma com a qual a diversidade religiosa brasileira reverberou em tantas expressões culturais ao longo dos tempos. Sobre o desfile e seu significado, Leandro Vieira coloca que

É bem verdade que o campo religioso brasileiro é dominado pela matriz do cristianismo e, sem a menor sombra de dúvidas, foi a fé cristã quem deu contorno mais permanente à identidade religiosa no Brasil... Em meio a esta marginalidade, o povo deu corpo a sua experiência espiritual no código da cultura popular, reagindo mais pela lógica do inconsciente e do emocional, do que do racional e do doutrinário. Elaborou-se, assim, uma rica simbologia que não significa a decadência do cristianismo oficial, mas uma forma diferente, popular e sincrética de expressar o essencial da mensagem cristã. Ou seja, dentro de manifestações cristãs majoritárias, ao se lançar luz em rico e intrincado mosaico que caracteriza a religiosidade brasileira, foram encontradas marcas de diversidade e pluralidade que correspondem a contingências históricas e a conjunturas sociais e culturais das mais diversas origens ... Foram as camadas mais humildes da população brasileira - negros e indígenas majoritariamente - que construíram uma das mais importantes criações culturais feitas no país: o cristianismo popular. Por isso, há leveza, humor, sentido de festa em todas as manifestações religiosas populares (Vieira em IPHAN, 2017)

A análise de Leandro Vieira sobre o enredo que criou para 2017 mostra a forma pela qual o carnavalesco entende o papel do enredo de um desfile como uma forma de expressão de ideias e valores que vão para além da festa. Em pesquisa sobre as manifestações artísticas que existem no carnaval, Isaac Montes (2016) coloca que o enredo permite a criação de um arco narrativo e dramático que estabelece um sistema de sentidos e leva a uma hierarquização dos meios cênicos. Neste processo, “o formato dos desfiles negocia antagonismos de forças e expressões que representam...

temporalidades distintas e, com isso, instauram paradoxos (pelo menos aparentes)” (Montes, 2016, p 10). O trabalho de Leandro Vieira transita em diferentes espaços, trazendo parte dessas tensões políticas para as suas criações – em especial, o desejo de reconhecimento e visibilidade para os grupos mais vulneráveis.

É na subversão da ordem estabelecida que Leandro Vieira aparentemente localiza seus enredos. Leandro afirma, na entrevista para o Prêmio Pipa, que sua opção por mostrar que os desfiles não são apenas festa se faz ao, através deles, levantar debates políticos através de alegorias produzidas com a intenção de gerar estranhamento e, com isso, reflexão. Por isso, coloca ele, num espaço entendido como lugar de festa e alegria ele faz passar pela avenida um Cristo menino, negro, favelado, com o corpo coberto de balas (carnaval 2020). É a arte construída com a proposta do desconforto. Essa preocupação com o discurso, com a pesquisa e a permanência de suas alegorias pode ser explicada pela forma com a qual o carnavalesco entrou neste mundo. Formado em Pintura pela EBA, o primeiro contato de Leandro com as escolas foi no setor de pesquisa, para o embasamento teórico dos enredos- só depois passou a colorir os croquis e, por dez anos, atuou na produção de desenhos e figurinos, nos bastidores.

Para a Concinnitas (2020), Leandro coloca a dificuldade, no início de sua carreira, em se ver como carnavalesco. Para ele, mesmo após ter assumido a posição de carnavalesco oficial da Caprichosos de Pilares, em 2014, ele se via como um “artista que fazia carnaval”, nas palavras do mesmo. E foi essa percepção de ser um artista que, naquele momento, estava atuando na concepção de um desfile de escola de samba que o levou a aprofundar seus estudos e buscar um embasamento teórico que, para ele, é próprio da atividade artística (pensar nos manifestos típicos da arte moderna e aproximação entre obra e discurso, visto no item anterior). Buscando fugir do que considera um esvaziamento de sentido promovido pela proeminência da parte estética dos desfiles, busca trabalhar, a cada desfile, o seu conceito sobre carnaval. Sua visão sobre a festa envolve, entre outras coisas, combater o que chama de “carnaval da estética, da opulência”. Neste sentido, mostra que, ao deixar de utilizar recursos artísticos comuns e caros ao carnaval “rico” e espetacular, como a iluminação de LED, por exemplo, marca uma posição contrária ao que chama de construção estética do carnaval contemporâneo (Concinnitas, 2020, p 16).

Na mesma entrevista, mostra uma inquietude que é fruto de uma tensão pertinente ao seu ofício: diz não saber se definir como artista ou carnavalesco. Essa dificuldade vem de sua percepção sobre o esvaziamento do carnaval, do distanciamento dos desfiles do conteúdo, privilegiando o fator estético e decorativo. Quando fala das fantasias que desenha, coloca que produz “arte para vestir”, usando a obra de Hélio Oiticica (1937- 1980) como referência . Neste sentido, invoca o significado e simbolismo da bandeira, dentro de uma escola de samba, para colocar que as fantasias também são bandeiras, que os componentes vestem e, quando o fazem, tornam a arte uma experiência coletiva, ao mesmo tempo em que se tornam, eles mesmos, parte dessa obra.

Sua formação, o acesso ao ensino superior, como vimos no primeiro capítulo , já o diferencia dentro do barracão e o capacita a ocupar o cargo de carnavalesco. Entre os carnavalescos, no entanto, sua graduação no curso de Pintura da EBA , colabora para que entenda os desfiles como um quadro vivo. Em três entrevistas²⁵ coloca que seu interesse pela produção de discursos e debates vem de sua vontade de trazer, para o carnaval, a dimensão do conceito , pois busca atingir o simbólico. Através da produção e questionamento dos símbolos, recria novas formas de expressões artísticas que se tornam , pelo processo de artificação, obras de arte contemporâneas.

É necessário entender, no entanto, que seu posicionamento com relação aos desfiles não é um consenso nem dentro nem fora da comunidade do samba. Ao longo de 18 meses essa pesquisa acompanhou dois grupos do aplicativo Whatsapp , num total de mais de 100 participantes que teciam, diariamente, comentários sobre os bastidores dos desfiles e das escolas. Ao longo deste tempo ficou clara a diferenciação entre a figura do carnavalesco e a do artista/intelectual de acordo com o grupo acompanhado. No grupo que intitulado “ Política e samba”, de participantes em sua maioria progressistas, o trabalho de Leandro Vieira é quase sempre elogiado pelos componentes, por sua atuação política e pelas discussões que promove neste campo. No grupo maior, intitulado “ Ti-ti-ti do samba”, no entanto, percebe-se que há um número expressivo de participantes que são críticos a essa postura de “sacrificar” o aspecto plástico- visual em nome de um conceito e discurso que, para o carnavalesco, são parte essencial de seu trabalho. Neste grupo, fica claro um dos limites ao trabalho

25 Concinnitas /2020, Pipa/2020, podcast Pipa2020

do intelectual na construção dos desfiles: a grande maioria dos torcedores e sambistas entendem que um bom desfile é aquele construído “ com um olho no barracão e outro no manual de julgamento”, ou seja, que atendam ao máximo o que se convencionou como um padrão estabelecido pelas notas dos jurados da LIESA. Desta forma , espera-se uma entrada impactante, carros abre-alas gigantescos, luxo, tecnologia e um forte impacto plástico- visual- enfim, tudo aquilo que o carnavalesco diz combater e questionar na construção de seus desfiles.

“Por hora, não sou mais o desfile de sempre. Não sou mais a Escola que fui. Rasguei a minha fantasia. Deixo nua a verdade daquilo que sou: Sou um bloco de sujo que desfila sem governo e que as mãos não podem botar cabresto”.²⁶ No trecho da sinopse do desfile de 2018, o carnavalesco mostra um pouco de sua visão sobre as escolas de samba e o caminho que busca trilhar, de retorno à simplicidade e da centralidade da festa em si, sem tantas normas e regimentos a serem atendidos. Buscando um desfile mais espontâneo, abre mão de alguns artifícios considerados “fundamentais” para se obter boas colocações , o que gera crítica por parte dos que entendem que os desfiles devem ser construídos com a finalidade de agradar júri e espectadores. Percebe-se que não há um consenso em torno da figura de Leandro Vieira e que há certa dificuldade de entender sua obra que é construída para além da própria festa e do próprio espaço dos desfiles. Há, portanto, a necessidade de entender como se dá o encontro de suas obras, feitas para os desfiles, nesses espaços de exposição institucionalizada.

3.3 O processo de artificação: da Sapucaí para o museu

A relação entre as formas culturais e as mudanças sociais é objeto de estudo da socióloga francesa Roberta Shapiro , professora do Instituto de Antropologia Interdisciplinar do Contemporâneo (LAHIC-IIAC), em Paris. O processo de transformação de um objeto em obra de arte , ou, como coloca, da não -arte em arte, foi cunhado pela mesma como processo de artificação. Em suas palavras, esse é um processo de transfiguração, que implica não apenas em mudanças simbólicas mas concretas, físicas, influenciando formas de cooperação e organização (Shapiro, 2007, p 1). A arte, neste sentido, não é apenas aquilo que é reconhecido e definido por

26 <https://sinopsedosamba.com.br/sinopse-do-enredo-da-mangueira-2018-com-dinheiro-ou-sem-dinheiro-eu-brinco/>

determinadas instituições, que servem como balizadores neste meio, mas também aquilo que resulta de processos sociais que marcam seu tempo.

Seu pressuposto mais básico, segundo a autora, é a crença no valor superior da arte- e a valorização de um grupo de processos materiais e imateriais que deslocam a fronteira entre arte e não-arte, alargando esse espaço simbólico de forma a permitir a inserção de mundos sociais até então apartados da mesma. Como visto anteriormente, a modernidade é marcada pela negação de um cânone único e valorização de manifestos e discursos, além do questionamento da arte institucionalizada e oficializada pelas instituições. Há o questionamento do poder absoluto das instituições (museus, academia, galerias, institutos, ..) em definir o que é ou não arte, enquanto surgem outras instâncias de regulação e de produção de conhecimento. O artista, portanto, não é apenas aquele que é reconhecido pela academia como tal, pois a artificação, necessariamente, passa pelo engajamento de outros grupos, como jornalistas, público, júris de prêmios, colecionadores.. Estes também passam a definir o que é ou não arte.

Esse reconhecimento e a inclusão de novas formas de expressão artística como arte (como o grafite, por exemplo) ,segundo a autora, tem seu início nos anos 60, quando se pensou a arte como atividade, não apenas como objeto. A percepção de que indivíduos são dotados de autenticidade e , portanto, diferenciam-se dos demais também em suas formas de se expressar, que ganha força conforme os efeitos da globalização se fazem notar, acentua o entendimento da arte como a possibilidade de expressão dessa individualidade- seja em espaços públicos, seja em outros lugares para além de museus e institutos. Esse processo gera a tensão, sempre presente quando se expande as fronteiras do mundo da arte, uma vez que a delimitação desse espaço é alvo de disputas entre o establishment já reconhecido e institucionalizado como reguladores e difusores de arte e as novas entidades que buscam , para si, esse papel ao difundir novas formas de manifestação artística.

Com relação ao carnaval, Porfiro (2017) coloca que sua arte está na riqueza e variedade de elementos que se encontram, frutos de saberes que envolvem outras áreas artísticas, como literatura, dramaturgia, música, artes plásticas e visuais, atuação e afins. Baseado em Shapiro (2007), entende o carnaval como fruto das mudanças sociais que ocorreram ao longo das décadas (trabalhadas no primeiro capítulo). Em especial, coloca que a modernidade trouxe “ a separação entre o corpo e a mente, dando

prevalência na hierarquia de saberes ao intelecto” (Porfiro, 2017, p 5). No entanto, coloca que a arte do carnaval se diferencia pela importância e valorização das aptidões físicas, do corpo, da dança. O autor aponta que a organização e racionalização que Fernando Pamplona trouxe para os desfiles, através de um sequenciamento lógico , levou à uma mudança na forma com a qual se desenvolveu como arco narrativo.

Apontam Fernandes e Forachi (1982) que o processo de racionalização se desenvolveu em paralelo ao da secularização da cultura e, com relação à esta, é marcado pelo domínio da técnica e da expressão intelectual. Tendo como efeitos do processo de racionalização, há a multiplicidade de perspectivas e necessidade do indivíduo de validar seu pensamento diante da sociedade. Neste sentido, o conhecimento teórico e científico é supervalorizado e o conhecimento se torna uma forma de controlar os aspectos irracionais da vida social. Essa reorganização facilitou a compreensão e entendimento dos desfiles como expressão artística autêntica. A artificação aqui se dá pela exaltação pública de uma nova forma de expressão artística e cultural, pela via da democracia cultural (conceito antropológico que entende a arte como expressão de grupos providos de autenticidade artística e situados na sociedade).

Neste sentido, é necessário compreender como o campo da cultura se expande de modo que uma série de objetos e atividades passam a ser vistos como arte. Dentre tantas possibilidades, Shapiro (2007) coloca que uma das principais causas do processo de artificação é a valorização do discurso. É o discurso que possibilita a compreensão de um novo sentido de arte e cultura, mais democrático. Outra causa dessa expansão dos limites, segundo a autora, são as mudanças que ocorreram no mundo do trabalho, analisadas no segundo capítulo desta pesquisa. A terceirização, a busca por constante inovação e engajamento e a valorização dos saberes abstratos formaram uma sociedade onde as fronteiras de arte se deslocam constantemente, pois é uma sociedade marcada pela indeterminação.

As mudanças no mundo do trabalho e as novas exigências da sociedade capitalista contemporânea levam ao enfraquecimento de instituições tradicionais, como família, trabalho e o sistema de crenças, desmobilizando as identidades tradicionais. A arte, assim, se torna instrumento para a restauração e o fortalecimento de identidades individuais que, posteriormente, se agrupam por uma rede de interesses em comum que formam comunidades. Estas não se ligam mais por critérios emocionais, vínculos e

sociabilidades de afeto mas pelo reconhecimento mútuo de interesses e afinidades (Shapiro, 2007).

Essas interações cotidianas, segundo Shapiro e Heinich (2017) , são fundamentais para o processo de artificação. Junto das atividades institucionais , desenvolvimento de técnicas e valorização do significado, surge aquilo que a época contemporânea define como arte. Esse sistema moderno privilegia a ação e o discurso, pelo meio do qual surge a arte em si. O processo não se baseia exclusivamente nas percepções acadêmicas de arte nem privilegia uma exclusiva forma de perceber o mundo. Discurso e prática, tanto no nível erudito quanto no popular, encontram espaço para seu desenvolvimento quando, historicamente, apenas o primeiro (erudito) era legitimado.

A artificação é, portanto, um processo de mudança prática e simbólica no campo das artes. É resultado de transformações concretas que atribuem significado, reconhecimento e legitimação. É fruto, sobretudo, do desejo do reconhecimento para certas práticas culturais e artísticas que escapam do olhar das instituições legitimadoras de arte. Esse processo é percebido em instâncias reguladoras do patrimônio cultural, como é o caso do IPHAN, como mostra o desenvolvimento do projeto com a Manguiera e Leandro Vieira.

Um dos diretores do instituto, Roberto Stanchi, atual Coordenador Geral de Licenciamento, em entrevista para esse trabalho explica que há dois modelos para o reconhecimento de uma atividade ou objeto como patrimônio cultural. O primeiro é através do Conselho Cultural, que, nas palavras do diretor “se reúne e seleciona a partir de pareceres técnicos o que vai se tornar patrimônio cultural brasileiro”. É o que os técnicos do IPHAN chamam de “reconhecimento por atribuição de valor”, que passa pelo Conselho Consultivo do IPHAN. Esse conselho, segundo o diretor, tem a função de examinar, debater e decidir as questões relacionadas ao tombamento de bens, reconhecimento de patrimônio artístico e afins. Formado por diretores de museus históricos (4) , membros da sociedade civil (10) e do diretor do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) e criado em 1937, a partir de 2012, por conta da portaria número 92, passou a contar com representantes de outros órgãos e especialistas de outras áreas. O outro modelo citado vale apenas para a Arqueologia e é um

reconhecimento compulsório pois, segundo o diretor, todo bem arqueológico é automaticamente um patrimônio da União.

Esse processo de reconhecimento por atribuição de valor, adotado pelo IPHAN para validação de elementos e práticas que podem vir a constituir o patrimônio cultural do país envolve o conceito de legitimação. O processo de artificação, atenta Shapiro e Heinich (2017) não deve ser confundido com o de legitimação. As autoras explicam que a artificação é um processo anterior à legitimação. A legitimidade vem após a não-arte ser transformada em arte- e a artificação resulta em legitimação daquele objeto como arte. Artificação, portanto, é um processo que tem na materialidade sua base. A legitimação, para Weber (1999), diferencia e empodera um ator social dentro do seu meio, pois o autoriza a atuar em determinado campo, constituindo-se como um elemento de dominação, diretamente ligado ao conceito de autoridade.

A artificação (Shapiro e Heinich, 2017) é um processo que envolve diferentes etapas, sendo elas:

- Deslocamento (deslocar a produção do seu contexto)
- Renomeação (criadores de imagens viram artistas, por exemplo)
- Recategorização
- Mudança institucional e organizacional
- Patrocínio
- Consolidação Jurídica (propriedade intelectual, censura,...)
- Redefinição do tempo
- Individualização do Trabalho (atividade que era coletiva torna-se individual)
- Disseminação
- Intellectualização (reforço discursivo)

Dentre os processos que levam a percepção de um objeto como arte, a intelectualização é uma etapa importante, pois é fenômeno de constituição de autoridade, conforme visto em Weber (1999). Apontam as autoras (Shapiro e Heinich, 2017) que o discurso crítico tem se desenvolvido nos mais diversos espaços e que

A evolução do artesanato até a arte implica profissionalização, intelectualização e uma tendência de autorização, isto é, a individualização da produção. Entende-se que os objetos expressam a intenção pessoal, são nominais e originais e a assinatura de seu produtor

aparece como um marcador sintético desses mecanismos
(Heinich e Shapiro, 2017, p 19)

A intelectualização, portanto, é um processo ligado à profissionalização e especialização, estudados no capítulo anterior. A centralidade no indivíduo leva ao que Miranda (2016) aponta ser a transformação de outsiders (os que atuam fora do circuito hegemônico) em atores sociais consagrados e reconhecidos no meio artístico. E, dentre esses, há os que constroem diálogos com as instâncias legitimadoras. Seus trabalhos, ainda segundo Miranda (2016), que inicialmente ocupam espaços até então marginalizados, como ruas, praças e parques, geralmente lugares públicos, chegam aos museus e institutos, demonstrando a superação da barreira entre arte e não-arte, consolidando o processo de artificação.

Affonso Romano de Santa'Anna (2017) chama atenção para o fato de que “todas as atividades artísticas partem do princípio de que o indivíduo que as pratica detém um saber, uma técnica” (Sant'Anna, 2017, p 3). Neste sentido, coloca que o critério de competência é fundamental para a categorização de um sujeito como artista pois o “que começa como competência atinge a artisticidade” (Sant'Anna, 2017, p 6). Na artificação o domínio de um saber específico é o que dá legitimidade ao indivíduo pois seu valor, em seu campo de atuação, vem de sua especificidade. Em texto que analisa os impactos da arte durante o período de pandemia, Sabrina Sant'Anna (2021) coloca que a arte tem ocupado o centro da disputa simbólica, com artistas e movimentos interessados em se aproximar e retomar o caráter político da mesma. Neste sentido, a cultura se torna espaço para a construção de discursos contra-hegemônicos e o sucesso desses discursos é medido, principalmente, pela construção de imagens que circulam e dão visibilidade a esse discurso.

A construção dessas imagens/discursos é algo recorrente nos carnavais de Leandro Vieira para a Mangueira, desde 2016. E o incômodo de se situar entre a fronteira da arte e da não arte é algo presente na grande maioria das entrevistas realizadas nos anos iniciais de sua trajetória da Mangueira. Para a revista Concinnitas, questionado sobre a relação que construiu entre arte e carnaval, coloca que “a coisa mais importante que deve ser dita é que nunca, em momento algum, eu pensei em ser carnavalesco. Eu sempre quis produzir arte. Esta arte ...mais institucional” (Concinnitas, 2020, p21). Segue colocando que, durante sua formação, passou a ter

interesse na pintura contemporânea e nas instalações e que hoje, cada vez mais, compreende que o carnavalesco é um artista. Em novembro de 2021, em entrevista para o jornal O Dia, analisando a arte no carnaval, coloca que "os artistas estão produzindo obras que são o reflexo do tempo. A arte vai bem, porque existe uma série de pessoas aparecendo e traçando gritos e desejos do tempo em que a gente vive. Olhando para o carnaval, a produção intelectual e artística vai muito bem" (O DIA, 2021).

Nota-se, ao analisar essas entrevistas, que o carnavalesco, ao longo destes anos, passou por uma trajetória muito particular que alterou seu entendimento sobre seu papel. Inicialmente visto por ele como um ofício que envolvia habilidades técnicas e criativas para determinado fim (a disputa dos grupos especial e de acesso) , passa a compreender o mesmo , ao longo dos anos, dentro da lógica da arte .E como visto nesta etapa, esse processo de transformação de não arte em arte é algo profundamente ligado ao discurso e ao processo de intelectualização que envolve a artificação .

Cabe ressaltar aqui que , ao longo da análise dessas entrevistas, a palavra “artista” é empregada pelo carnavalesco com um sentido muito similar ao de intelectual. Na diferenciação entre o papel do carnavalesco e o do artista, o que Leandro Vieira transmite é que entende o segundo como um pensador, um mediador capaz de colocar, em seu trabalho, questões sociais e políticas que diferencia o mesmo – ou seja, um intelectual, segundo as proposições de Gramsci e Mannheim. No entanto , percebe-se que esse é um paradoxo que deve ser esclarecido, uma vez que a análise do papel do intelectual na cultura popular é o sentido deste trabalho.

Em estudo em que analisa essa dualidade no escritor Mário de Andrade, Pinheiro (2013) coloca que essa “confusão” no uso e sentido desses termos pode ser esclarecida na observação do predomínio do aspecto estético sobre o ideológico – ou vice-versa. O intelectual é aquele que coloca “sua liberdade e capacidade de reflexão a serviço da sociedade. Consequentemente, impregnará seu discurso de um forte tom ideológico, visto que a escolha de valores é, por natureza, ideológica” (Pinheiro, 2013, p 4). Ao analisar as teorias de Mario de Andrade sobre artistas e intelectuais, o autor mostra que, para este, o artista era o indivíduo que tem o domínio da técnica e dos materiais que, somados ao seu estilo pessoal, dão origem ao que se chama de obra de arte. O engajamento deste se dá pela obra em si. Já o intelectual, para o escritor, é um

indivíduo revoltado e revolucionário, que busca refletir sobre as questões do mundo. Sobre esse paradoxo, Martins (2016), chama atenção para o fato de que

É impossível dissociar a obra do artista, portanto a obra carrega em si toda carga intelectual, emocional e da vivência daquele que a produz. Ao percebermos as mudanças de características das obras de arte, podemos notar que os artistas que a fizeram também viveram essas alterações e inovações. O artista é um trabalhador que procura a todo tempo lidar com suas inquietudes, através disso e da técnica que possui, cria a obra de arte que carrega a mensagem dele para o mundo (Martins, 2016, p 3)

Esse paradoxo se encontra em Leandro Vieira, que adota constantemente os dois termos atribuindo-lhes um significado muito próximo, causando certa confusão quando se busca definir esses papéis em sua trajetória . Ao longo dos anos, seu trabalho tem sido analisado pela crítica como um carnaval de forte conotação política e carregado de um discurso de engajamento com as causas sociais mais urgentes. Leandro nega esse rótulo mas, ao mesmo tempo, na mesma entrevista para o jornal O DIA (2021) diz que

Política é um pensamento. Você pode ser político, sem ser partidário. Meus enredos, embora as pessoas fiquem tecendo pensamento sobre o que faço, refletem um pensamento. Partidário, jamais. (ODIA, 2021)

Neste sentido, Leandro Vieira se aproxima da concepção de Fernando Pamplona , que entendia os desfiles como um manifestação cultural legítima que deveria representar e dialogar, constantemente, com a comunidade e as questões sociais de seu tempo. Nas palavras de Pamplona

A temática negra começou não só por ser temática negra. No carnaval era só navio negreiro, Castro Alves e Princesa Isabel. (...) Foi uma época em que eu estava convencido, e ainda estou, de que em toda ação a gente precisa ser político para sair dessa merda em que a gente está. (...) O [enredo sobre] Palmares foi muito mais por ser uma reação contra a escravidão, pela liberdade, do que por ser negro. (Sousa,2000)

O trabalho de Leandro Vieira na escola Mangueira é construído de forma a dar espaço para as questões que julga pertinentes. “ É ilusão achar que o carnaval é um mundo dos sonhos, carnaval é vida real. A realidade nua e crua” (O DIA, 2021), coloca em entrevista. Assim, seu trabalho evoca questões sociais urgentes e já produziu algumas imagens que incentivaram a discussão sobre temas como machismo , racismo e intolerância religiosa, entre outros. Essas imagens são importantes, também, para posicionar esse especialista dentro de seu campo de atuação, reforçando a ideia de que o carnavalesco posiciona-se como um intelectual orgânico, que atua refletindo e buscando dar visibilidade para essas questões através da mediação simbólica entre o mundo das ideias e o mundo dos desfiles, entre aquilo que lhe é caro e particular e o que é universal. Portanto, entender a forma na qual, na prática, imagem e discurso se encontram em seus desfiles e reverberam para além deste espaço/ tempo, constituindo-se como objetos de arte, é parte importante para compreensão de seu papel neste universo.

3.4 Imagem como prática discursiva

O G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira apresentou, em 2019, o enredo “Histórias para ninar gente grande”, com o qual a agremiação conquistou o campeonato. O carnavalesco Leandro Vieira apresenta o enredo como “um olhar possível sobre a história do Brasil”. Através da investigação das “páginas ausentes” da história do país a escola faz um questionamento sobre como a História oficial (escrita pelos vencedores e poderosos) registra apenas os que a estes serviram. Figuras desconhecidas dos livros são apresentadas como os heróis nacionais silenciados e apagados, atuantes na luta pela liberdade e independência do povo. Em especial, o enredo fala da importância dos índios e negros para a construção do país, sua identidade e, principalmente, da constituição da soberania e da independência do Brasil.

Aqui, nota-se a aproximação entre o trabalho de Leandro e o de Pamplona-lembrando que em diversas entrevistas o carnavalesco do Salgueiro é apontado por Leandro como sua inspiração. A proposta narrativa de Pamplona, de aproximar , nos desfiles, as personalidades negras a serem homenageadas das comunidades das escolas é fonte de inspiração para esse trabalho. Na sinopse, Leandro (Vieira, 2019)

afirma que “a predominância das versões históricas mais bem-sucedidas está associada à consagração de versões elitizadas, no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional”. Bourdieu (1989) , ao falar sobre poder, coloca que, no campo cultural, este diz respeito à disputa pela legitimidade, autoridade e domínio dos signos, interpretações e sentidos. Esse domínio requer, ainda segundo o autor, que na produção desses bens simbólicos que permeiam o espaço social, autor e obra (sujeito e discurso) sejam compreendidos em sua participação no campo intelectual – ou processo interacional/discursivo, segundo Fairclough (2001). O sistema de relações sociais determina o criador (sujeito) e sua obra (discurso). Esta, no entanto, torna-se um ato de comunicação não só influenciada pelas relações sociais em sentido amplo, mas também pela posição que o sujeito deste discurso ocupa no campo intelectual, que é o contexto social específico em que instituições e agentes estabelecem uma relação de força em que hora se agregam, hora se opõem.

Portanto é fundamental observar que o carnavalesco, ao apresentar este enredo, atua na produção de um contra- discurso que questiona o discurso hegemônico vigente, ocupando uma posição particular dentro do campo cultural que engloba os desfiles de escolas de samba. Aproxima-se, assim, do que historicamente se reconhece como sujeito intelectual: aquele que se opõe à todas as instâncias, econômicas, políticas ou religiosas, que pretendem legislar e definir, culturalmente, o discurso, submetendo-o aos interesses do poder dominante, conforme definição de Lima (2010).

Aqui é importante a investigação de como esse discurso é constituído da união de diversos modos discursivos, e, para tanto, é necessário compreender a imagem como discurso. A Teoria da Multimodalidade, de Kress (1940-) apresenta o fundamento teórico que orienta a interpretação do desfile de carnaval como um discurso, uma prática social que ora reproduz a realidade, ora trata de questioná-la. O pesquisador defende que o discurso se constrói não somente baseado nos signos atrelados às palavras (elementos textuais) mas, também, aos elementos ligados à imagem. Ao colocar a importância da imagem na construção de representações sociais o autor abre uma brecha que possibilita novas formas de investigações e produções de discursos. Trajano (2012) , ao analisar a visão de Kress coloca que

Nessa perspectiva, o discurso se refere não apenas à linguagem verbal , mas também à outros modos semióticos , como as imagens; mostrando

como áreas importantes da vida social têm-se centrado na mídia, tornando-se autoconscientes em relação à linguagem que utilizam na construção da sua representação social (Trajano, 2012, p 1)

É, portanto, baseado na abordagem multidimensional ou Teoria da Multimodalidade de Kress que se formam as estruturas que permitem reconhecer os desfiles aqui analisados como um discurso em sua totalidade. Na perspectiva multimodal a linguagem é sempre um modo abrigado entre um conjunto multimodal de modos. As imagens fazem parte das estruturas visuais, tão capazes quanto as estruturas linguísticas de produzir significados. Este (o significado) é passível de ser criado tanto pelo emprego de diferentes classes de palavras e estruturas semióticas (linguagem) quanto pelos diferentes usos de cores e estruturas de composição (comunicação visual). Assim, na Multimodalidade, a comunicação e a representação vão além do uso da língua, possibilitando a tradução daquilo que esta não alcança. Essa representação se deve à multiplicidade de modos e meios de se gerar o discurso, considerando, sempre, que todos esses modos tem potencial para influir, igualmente, na construção do significado. No entanto, cada um destes modos possui uma finalidade diferente, acabando por realizar diferentes papéis de comunicação ou representação.

Dentro desta perspectiva é possível afirmar um desfile como um discurso composto por diferentes modos comunicacionais que, em conjunto, dão voz e representatividade a um sujeito social, atuando como uma prática discursiva. Assim, não se pode separar um desses modos de representação (como a letra do samba) dos demais (ritmo, harmonia, alegorias, fantasias e afins). São os usos sociais, culturais e históricos que definem e moldam esses modos à fim de realizar funções sociais. Dentre elas, as questões que envolvem a forma como esse sujeito se posiciona diante da hegemonia, as ideologias que escondem ou escancaram, a forma como atua (crítica ou conservadora). Isso permite e possibilita a análise do carnaval como um discurso social.

Por fim, na confirmação do desfile como um discurso passível de análise, a Teoria da Multimodalidade afirma que todos os atos comunicacionais são constituídos do e por meio do social. Assim a interação entre esses modos é, também ela, uma parte da produção de significado, ou seja, não se restringe apenas a dimensão da análise linguística mas é, além de uma prática discursiva, uma prática social. Dentro desta perspectiva Fairclough (2001) afirma que o mundo é formado pela atribuição de sentido

que os atores sociais lhe impõem. Desta forma, o discurso é, então, a forma de ação do sujeito, a prática que, produzida por esse sujeito, reverbera para o meio social onde se localiza. Mendes (2019, p. 180) coloca que não é o estudo das estruturas linguísticas que importa mas, na análise dessas relações metadiscursivas, considerar as influências que essas relações trazem para o sujeito em sua prática discursiva.

A imagem abaixo, do carnaval de 2019 da Mangueira, foi escolhida para análise desta forma de produzir significado a partir das imagens criadas e apresentadas pela escola, em suas mais diversas formas (fantasias, alegorias, adereços e afins).



Foto: Leandro Milton/ SRzd

Na apresentação do enredo (Vieira, 2018), Leandro Vieira coloca que a ocupação da Amazônia data de 11 mil anos mas apenas os 519 anos pós-“descobrimto” são reconhecidos pela História oficial. Jordão e Mendonça (2016, p. 162) afirmam que “as representações que vão se sedimentando na cultura há séculos reforçam a ideia de que a cultura tem relação com mecanismos de manutenção ou conquista de poder na sociedade”. Esses processos de representação simbólicos são

reforçados e naturalizados por meio de representações estereotipadas e pejorativas, nos mais diversos meios de produção de significados.

Um dos mais importantes componentes de uma escola de samba é o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Vindos de uma tradição dos blocos e ranchos de rua, onde se tentava “roubar” o estandarte do concorrente, cabia ao homem, o mestre-sala, girar em torno da porta-estandarte, protegendo-o dos ataques dos demais grupos. Essa “luta” teve em sua origem os passos da capoeira e, posteriormente, adotou o bailado de outras tradições culturais africanas. Em estudo sobre a origem dessa instituição dentro da escola e do desfile, Rodrigues (2012, p. 6) afirma que o casal “estabelece uma relação com a comunidade, até mesmo como um meio de comunicação”. É no imenso simbolismo de representar sua comunidade através do pavilhão, que apresentam e defendem, que consiste a importância do casal para a escola de samba. Para Gonçalves (2010), o casal é responsável por representar, diplomaticamente, a escola em diversos momentos e por manter práticas e atitudes que representam a própria instituição em seus relacionamentos com as demais.

Ao caracterizar o casal encarregado de defender o pavilhão como indígenas, Leandro Vieira contribui para a compreensão dos questionamentos que levanta neste enredo. As pinturas corporais, o cocar usado por ambos, penas e desenhos remetem aos costumes e tradições indígenas. A imagem constitui uma das formações meta-discursivas mais impactantes do carnaval de 2019: indígenas colocados no mais alto e importante espaço de uma escola, representados por negros que, por sua vez, também representam, através do pavilhão que carregam e das cores de suas fantasias, toda a escola e sua comunidade. Para entender essa representação, é preciso entender os códigos específicos deste campo, uma vez que o casal de mestre-sala e porta-bandeira é composto por indivíduos ligados às escolas, que participam ao longo de todo o ano de suas atividades e tornam-se referências nestes espaços. O uso das cores da escola para marcar essa “tribo” é um elemento importante no discurso que o carnavalesco propõe.

Confirma-se assim aquilo que Hall denomina como “duplo movimento da cultura popular”, um processo dialético em que ora se dá a resistência, ora se dá a opressão. A produção cultural popular torna-se o terreno onde as transformações sociais se constituem e o Carnaval se diferencia por inverter as categorias simbólicas de

produção de valor e hierarquia. Com isso, se transforma num espaço para a apresentação do discurso que este sujeito (carnavalesco) produz e representa. Ao desnudar os processos de dominação simbólicos e criticar a universalização de uma visão de mundo particular, oriunda dos interesses distintos aos da população que as escolas representam e que formam suas comunidades, Leandro Vieira gera um debate sobre essas questões. Ao colocar indígenas e negros em lugar de destaque, ocupando as principais frentes e espaços dos seus desfiles, atua na produção de uma crítica cultural que tem por objetivo questionar as hierarquias e confrontar a hegemonia.

Ponto importante para a análise é entender o papel da memória na construção do discurso. Souza (2019, p. 4), em pesquisa que analisa as relações entre carnaval, memória e discurso, coloca que “para a análise do discurso a memória discursiva-memória social- é pensada como um espaço móvel de divisões ... , deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização. Espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra- discursos”. Segue colocando que, na ordem do discurso, a função da memória é dar viabilidade ao acontecimento histórico, uma vez que é no processo de construção do discurso que se constitui a matéria que dá forma à memória social. É sobre esse imaginário, memorizado e naturalizado, que atua o discurso, construindo uma rede de sentidos. Aqui, surgem dois pontos cruciais para o entendimento desta prática discursiva: o que há de implícito e o papel do passado como mediador de reformulações que o tornarão presentes no discurso vigente.

O trabalho de Leandro Vieira explora o desfile enquanto um operador discursivo, lugar onde se concretizam e se materializam os discursos. Abre-se assim, na relação com a memória, uma relação de re - significação que atua, inclusive, sobre o passado. Ao questiona - lo, busca entender sua influência na constituição do presente. Sobre isso, Souza (2019) coloca que

A resignificação da história se dá, no caso, a partir da inserção do carnavalesco no discurso social, o qual sob o domínio da fantasia, insurreição, do ritual de inversão instaura uma reação de conflito, de disjunção e subverte a memória, mantendo um jogo de tensão entre um certo grau de esvaziamento de sentidos, ditos na forma do apagamento e da inversão e um processo de deslizamentos de sentidos, num curso incessante de reconfiguração da memória. Enfim, se explicita o papel

da memória como lugar de desdobramentos...polêmicas e contra- discursos. Ou de subversão. (Souza ,2019, p 8)

Através da memória alegórica, da construção de imagens, samba, ritmo e afins, o processo de subversão constitui –se, partindo da memória social para a memória histórica, promovendo, nos desfiles, um efeito de produção de sentido e realidade. Souza (2019) afirma que para a construção de um novo sentido é essencial criticar ou apagar o sentido anterior, aquele que impera. Assim, torna-se um movimento de insurreição que cria, para si mesmo, seus próprios heróis. É este movimento de ruptura que justifica a reação e identificação popular que o desfile causou.

Neste jogo, a memória alegórica rompe com uma formação discursiva dominante, seja na constatação de que a escravidão nunca foi realmente extinta no país ou na luta pela inclusão de heróis apagados e silenciados, que operam os discursos aqui analisados. De espaço de regularização a memória passa a mediar as relações entre discurso e imagem, reformulando a memória social, dando-lhe outra dimensão através da inclusão de uma nova narrativa. Ao romper com o que a memória oficial construiu, escondendo situações de opressão, silenciamento e apagamento, o carnavalesco intervém na constituição da memória social, exemplificando a atuação do intelectual no campo da cultura popular.

3.5 A bandeira artificada



Fonte: www.premiopipa.com.br

Em fevereiro de 2021 o MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) expôs a obra intitulada *Bandeira Brasileira*. A peça fez parte do desfile de 2019 da Estação Primeira de Mangueira. Criada por Leandro Vieira, ela fechou o desfile daquele ano e passou pela avenida pelas mãos de diversos ativistas sociais e políticos da cidade. Ainda tomados pelo horror do brutal assassinato da vereadora Marielle Franco (1979- 2018) , no ano anterior, a bandeira se tornou, rapidamente, um símbolo que extrapolou o espaço do desfile. No texto do site que apresenta a exposição e obra, a curadoria do museu coloca que

Esta obra de arte foi feita para o Carnaval, e quando foi para a avenida foi para o lugar certo. Aqui a bandeira é apresentada de novo, desta vez para ser vista de frente, na parede do museu. Torna-se assim uma obra para desfilar e observar, que traz sentido a seu novo contexto expositivo, questionando-o (MAM, 2021)

A exposição da bandeira revela o reconhecimento, por uma instância institucional de arte (museu) , de um objeto criado para um desfile de carnaval como obra de arte legitimada. Cabe notar que, ao contrário da exposição em parceria com o IPHAN sobre o enredo de 2017, cujo foco eram as representações da religiosidade brasileira, neste momento Leandro Vieira chega a um museu por uma obra específica que é apresentada, naquele espaço, como obra de arte. É um exemplo do processo de artificialização que, como visto anteriormente, desloca a produção de seu contexto inicial, localizando-a no tempo e na sociedade em que se insere. No texto desenvolvido pela curadoria da exposição, a presença da bandeira no museu, exposta como “obra para observar” e não mais como objeto de desfile, é também um questionamento ao próprio espaço como legitimador da arte.

O artista plástico Guilherme Vergara -um dos entrevistadores que participou da matéria com Leandro Vieira produzida para a UERJ (Concinnitas, 2020) - coloca que, com a bandeira, o trabalho de Leandro Vieira atinge o simbólico e, com isso, ele “ fez algo que todo o campo da arte deseja” (Vergara, Concinnitas, 2020, p 30) , pois a arte só existe quando engloba jogo, festa e símbolo. Neste ponto da entrevista, Leandro Vieira coloca que considera o desfile que produziu em 2019 como seu melhor trabalho até então. E faz uma observação que remete à diferenciação proposta por Mário de Andrade sobre o artista e o intelectual: “sei que no campo estético está longe de ser o

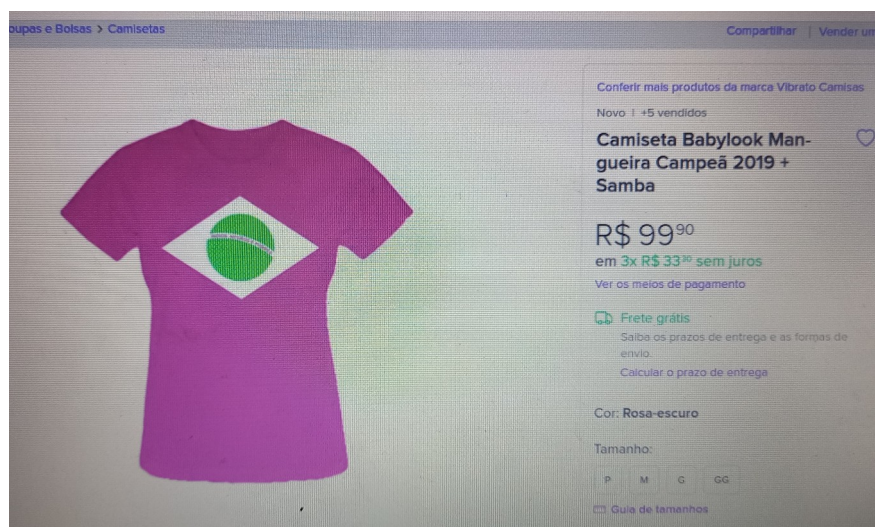
meu melhor carnaval, porém no campo da arte, do que eu quero produzir como arte, esse é o melhor de todos” (Concinnitas, 2020, p 30).



Fonte: Fabio Souza- MAM

Esse sacrifício do lado estético, da beleza e do luxo que se espera para um desfile de carnaval em prol “da arte” e a coerência entre discurso e estética (o desfile trouxe monumentos pichados, livros ensanguentados, uma pequena Marielle na Comissão de Frente, entre outros) é fruto de uma escolha por priorizar a dimensão do conceito. Com isto, Leandro Vieira busca se distanciar do carnaval espetáculo que critica e privilegia o processo, não o resultado. Esse posicionamento, que ele diz ser contra-hegemônico, também está presente no enredo de 2020, onde apresenta um Cristo periférico em diversas facetas: mulher, negro, jovem, ... No caso do desfile apresentado em 2019, o impacto de seu trabalho pode ser medido pela forma como ainda reverbera tanto em manifestações políticas quanto na transformação da bandeira em produto, seja em camisetas, bonés e afins. O carnavalesco coloca que a bandeira foi algo que “jogou para o mundo” (Concinnitas, 2020, p 31) com a intenção de

ressignificar esse símbolo. O objeto de arte tornou-se também objeto de consumo , como podemos ver abaixo.



Fonte: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1189399646-camiseta-babylook-mangueira>
Acesso em 12/01/2023.



Fonte: <https://lista.mercadolivre.com.br/bandeira-mangueira-carnaval> Acesso em 12/01/2023

Pereira (2021) , ao analisar as alegorias criadas por Leandro Vieira para o desfile de 2020 , coloca que “ carnavalescos como Pamplona, Joãozinho Trinta e Leandro Vieira investem nos desfiles como um lugar de resistência, veiculação de novos discursos e memórias. Produzem complexas pedagogias sociais que “borram” a História oficial” (Pereira, 2021, p 4). A autora segue colocando que o carnaval se consolida como um espaço onde se produz ideias sobre o Brasil, sendo uma opção aos registros formais, ao registro escrito, que ainda é a base de organização da memória

social e política. Pontua que a realidade é , cada vez mais, produzida e reproduzida pelas imagens, o que reforça a conexão entre o processo de criação e o contexto social em que o criador está inserido. Neste sentido, coloca que o carnaval pode ser um agente produtor de conceitos e teorias sociais e não apenas reproduzi-las. E, na formulação de novos conceitos para a interpretação da história do país, localiza o trabalho de Leandro Vieira.

Ao fazer do carnaval o objeto e meio de seu trabalho e suas reflexões, Leandro Vieira se aproxima da concepção de intelectual , atuando na mediação entre a cultura popular e o mundo, o espaço social onde este se insere. O processo que promove , de racionalização da produção carnavalesca, torna-se importante para a reconfiguração desses espaços. A atenção que dá ao processo de criação , que tornou público através de uma hashtag intitulada #bastidoresdacriação²⁷, onde apresenta as fantasias e seus significados dentro do enredo, mostra sua intenção de valorizar o processo teórico que envolve a produção dos desfiles. Mostra também sua vontade de que os desfiles sejam entendidos para além da estética, pelo significado de cada uma de suas partes.

Cabe aqui colocar que , nas entrevistas analisadas, Leandro Vieira usa o termo “estética” como um contraponto à arte, como algo que valoriza o aspecto plástico, privilegiando a forma , imagem e materiais- e não seu significado dentro de determinado contexto. Neste sentido, a entrevista para o site de arte Select²⁸ ajuda a esclarecer este ponto. Nela, o carnavalesco diz que

O Carnaval é mais do que a festa. Mesmo não ocorrendo aquilo que a televisão transmite, a gente pode continuar conversando e gerando conteúdo. É muito complexo e envolve uma série de processos e intelectualidades que não podem estar condicionados exclusivamente à realização do desfile. Fazer Carnaval na pandemia é seguir como estamos fazendo aqui: debatendo a pertinência e os saberes do Carnaval, levando essa visualidade para outros lugares possíveis e seguindo com a pauta em outros contextos e com o debate para além da festividade. (Vieira, Select, 2021)

Essa reorganização leva a disputas simbólicas e conflitos pela legitimidade dentro desses espaços. Pereira (2021) chama atenção para o fato de que a linguagem festiva do carnaval , aliada à sua capacidade narrativa, é capaz de mobilizar

27 https://www.facebook.com/GRESEPMangueira/photos/bastidores-da-cria%C3%A7%C3%A3o-do-nosso-carnavalesco-genial-_leandrovieirarj-/2721019804626794/?locale=ar_AR

28 <https://select.art.br/leandro-vieira-os-saberes-do-corpo-no-museu>

politicamente mesmo distintos grupos sociais. Surgem conflitos e tensões, tanto na dimensão interna quanto externa. Às pressões já inerentes ao trabalho do carnavalesco se somam outras, que envolvem questionamentos sobre suas reflexões e até ao uso que faz do carnaval como espaço de debate. Ao posicionar-se diante das questões políticas e sociais de seu tempo, questionando até mesmo a estrutura dos desfiles, gera reações que são fruto das tensões presentes no seu trabalho.

Parte desse discurso transformado em imagens será mostrado nas próximas páginas, com a apresentação de quatro imagens consideradas simbólicas para a historiografia do carnaval e criadas por Leandro Vieira nos últimos anos. Elas são uma amostra da capacidade do carnavalesco e da preciosidade do intelectual que, na construção de um desfile, acaba por criar símbolos e imagens que se perpetuam para além da festa, constituindo-se como importantes marcos da produção carnavalesca e artística contemporânea.



Tripé alegórico “ Santo e Orixá”, do carnaval de 2020, censurado pela Arquidiocese do Rio Fonte: plano.news.com.br



Alegoria intitulada “Cristo negro”, representando os jovens negros periféricos, de 2020 - Foto de Alexandre Cassiano



Evelyn Bastos, rainha da Mangueira, representando a versão feminina de Cristo no carnaval de 2020 — Foto: Marcos Serra Lima/G1



Squel Jorgea, representando uma iaô (filha de santo já iniciada) no desfile de 2016 Fonte: Kelly Cassenes

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho realizado pelo carnavalesco Leandro Vieira no período em que esteve à frente dos desfiles do G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira, de 2016 a 2022, chamou atenção pela forma e conteúdo que apresentou na avenida. Invertendo a lógica do luxo e espetacularização que marcam a festa, construiu desfiles optando por resgatar o protagonismo dos foliões, da instituição e das tradições que (supostamente) envolvem uma escola de samba, valorizando seus componentes e chamando atenção para os saberes que estão envolvidos na construção do mesmo. Conquistou espaço considerável na mídia ao repetir um feito até então inédito de Joãozinho Trinta – ser campeão em seu ano de estreia como carnavalesco no grupo especial. Em 2019, construiu um desfile que, na busca por resgatar as personagens apagadas da história oficial do país, reverbera até os dias atuais, levantando discussões importantes para a sociedade. Esse desfile é um exemplo do que o carnavalesco diz buscar com seu trabalho: perceber o carnaval para além da festa, espaço para a construção de discursos e de discussões que sejam relevantes para a sociedade e representativos dessas comunidades e instituições.

Essa busca para que o carnaval e os desfiles das escolas de samba sejam reconhecidos como uma manifestação artística e cultural que transcende o tempo e a esfera carnavalesca, capaz de expressar e traduzir as questões mais relevantes de seu tempo, é uma constante em sua obra. Questionando o pensamento eurocêntrico que reduz o conhecimento como algo acadêmico e literário apenas²⁹, aponta o que chama de preconceito estrutural – reforçado pelas instituições balizadoras de arte – que percebem o carnaval como uma “arte menor”. “Eu acabo sendo um artista que milita por esse reconhecimento e tento apresentar propostas que coloquem meu trabalho como carnavalesco no universo da arte contemporânea”, diz ele em entrevista para um site de arte (Selectart, 2021).

Essa militância em busca do reconhecimento institucional e formal do carnaval como espaço produtor de arte e o uso que faz dos desfiles para estabelecer um diálogo com o mundo social onde se insere é essencial para que se compreenda o papel do carnavalesco como especialista e intelectual. Para tanto, é necessário entender a figura

²⁹<https://select.art.br/leandro-vieira-os-saberes-do-corpo-no-museu>

do carnavalesco, sua origem, o espaço que ocupa e as obrigações impostas pelo seu trabalho. É preciso esclarecer a forma com a qual os processos inerentes ao desenvolvimento do capitalismo moderno contribuíram para a reorganização da estrutura das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, implicaram em novas formas de organização de trabalho. Neste sentido, o aparecimento da figura do carnavalesco é compreendido como o ápice do processo de profissionalização destas escolas, ao mesmo tempo que marca a aproximação com instâncias legitimadoras, como a EBA. Essa aproximação, feita de forma circunstancial nos anos 60, se reforça ao longo das décadas seguintes, quando os processos de pesquisa e o embasamento teórico dos enredos passa a ter grande relevância no desenvolvimento dos mesmos.

A valorização do quesito enredo e, conseqüentemente, da figura do carnavalesco no processo de produção dos desfiles tem em suas raízes os processos de especialização e centralização, próprios da estrutura capitalista moderna. As escolas de samba, como o estudo de sua história comprova, são instituições fundadas na modernidade e funcionam de forma orgânica, sendo afetadas pelas mudanças na estrutura social, política e econômica do meio que as cercam. Neste sentido, a organização de sua estrutura interna, atendendo aos desejos de se firmarem como instituições culturais relevantes conjugada à necessidade de se equilibrarem financeiramente, garantindo sua existência, é fator fundamental para o crescimento das mesmas.

Como instituições fundadas por indivíduos com menor poder aquisitivo e localizando-se em comunidades mais afastadas do centro da cidade, historicamente eram mais frágeis diante das mudanças impelidas pelo capitalismo moderno. No entanto, com o aval de diretores e componentes, ao longo dos anos, foram assimilando formas de gestão e administração, expandindo sua comunidade para além das fronteiras físicas desses territórios e usando suas quadras e festas, ao longo do ano, para gerar renda e lucro para suas atividades artísticas e sociais. Devem, portanto, ser pesquisadas através dos processos de hierarquização, especialização e centralização, próprios à divisão do trabalho contemporânea.

Dentre esses processos, a centralização e especialização reformulam hierarquias e categorizam a função de cada indivíduo na cadeia de produção tendo

como base de diferenciação seu saber ou o capital cultural legitimado (Bourdieu, 1989). No mundo das escolas de samba, essa transformação se dá pela valorização do quesito enredo e do profissional responsável por seu desenvolvimento: o carnavalesco. Nessa direção, os critérios estéticos prevalecem , com maior ênfase no trabalho do carnavalesco Joãozinho Trinta, que marca o início das “super escolas de samba S.A”. Na última década, no entanto, percebe-se uma movimentação dentro deste campo, no sentido de construção de enredos com forte conotação política e engajamento ideológico. É neste espaço que carnavalesco Leandro Vieira se destaca.

O desfile de uma escola de samba , para Leandro Vieira, não é apenas espaço para manifestação artística que privilegia a estética através do luxo, grandiosidade e beleza. É também campo para reflexão sobre as questões sociais que o cercam e instigam. Ao priorizar o lado discursivo dos desfiles, submetendo os demais critérios e a construção de fantasias e alegorias ao modo com que pensa o próprio carnaval, ultrapassa as barreiras que envolvem o trabalho do especialista. Desta forma, atua como um intelectual que entende o campo da cultura popular, seu lugar de trabalho e objeto de observação, como campo de disputas simbólicas e ideológicas no qual se posiciona.

Essa condição, no entanto, só é possível pela centralidade que a função do carnavalesco assumiu após a reorganização da estrutura interna dessas instituições. A construção de enredos políticos e progressistas dentro de uma estrutura tradicional e conservadora é uma amostra da capacidade e influência desses profissionais em atuar no campo contra-hegemônico e travar outras disputas para além da que acontece todos os anos na Sapucaí. Aqui, o trabalho de Leandro Vieira se destaca pela sua capacidade de aliar conceito e discurso à construção de alegorias e outros elementos cênicos que, deslocados do espaço dos desfiles, continuam estimulando discussões para além do carnaval.

Para além da centralidade da figura do carnavalesco, outros dois processos são fundamentais para a conquista de outros espaços para além do carnaval: a carnavalização e a artificação. A carnavalização constitui a capacidade deste profissional de transformar e traduzir o tema e o enredo para as condições exigidas pelo carnaval. Não é a mera reprodução da realidade em fantasias e alegorias mas um processo de tradução complexo de uma ideia ou discurso dentro de critérios de

inovação, criatividade e pesquisa. Assim, torna-se possível construir imagens, seja através de fantasias ou alegorias, que perdurem para além da festa, uma vez que são construções simbólicas representativas de questões sociais urgentes que o carnavalesco trabalha. E é um fator de diferenciação dos profissionais que trabalham nesta esfera, promovendo certa valorização de uns nomes em relação a outros.

O outro processo, de artificação, consiste em alargar a compreensão do que é arte, abrindo espaço para que essas imagens e objetos, criados e pensados para um desfile de escola de samba, possam ser compreendidas como objetos artísticos relevantes. Ao colocar que as instituições formais de arte raramente concedem espaço ou apreciam os saberes e a produção artística produzidas para o carnaval, Leandro Vieira se aproxima da discussão proposta por Shapiro (2007), que aponta que o processo de artificação não é algo simbólico apenas. Ao contrário, a artificação se dá por modificações concretas, físicas- e a exposição da bandeira brasileira no MAM é uma amostra de como um objeto produzido para um desfile pode vir a ser reconhecido - até mesmo pelas instâncias reguladoras e balizadoras - como uma obra de arte contemporânea.

Um dado interessante observado na análise das entrevistas foi perceber que Leandro Vieira usa o termo “artista” com um sentido muito próximo ao que, na Sociologia do Conhecimento de Mannheim, se entende como intelectual. Para o carnavalesco, ele é um artista pois se conecta com as questões de seu tempo e se posiciona diante dos fatos que observa – e o faz através da construção de imagens e narrativas que buscam promover diálogos e reflexões sobre essas questões. A Sociologia do Conhecimento permite entender a vida intelectual e sua relação com as forças que existem em certo contexto. Para Mannheim (1950) o conhecimento é social e historicamente relativo, estando diretamente ligado às condições do ser social. Mais que isso, o autor (Mannheim, 1950) coloca que a perspectiva de se orientar no mundo, através do pensamento, expande a percepção do indivíduo para um contexto regional ou nacional que o torna capaz de perceber e se posicionar diante das questões que afetam sua geração e o meio social e histórico onde se insere. É este, segundo o autor, o caminho percorrido pelo intelectual.

Um hipótese para o uso do termo “artista” por Leandro Vieira pode ser a conotação que o termo “intelectual” tem na sociedade, denotando certa superioridade e

hierarquização, que Leandro Vieira mostra ter a preocupação de combater. A presente pesquisa busca fazer uso do termo dentro de uma concepção científica e objetiva, sem as conotações morais que o uso social da mesma envolve. Como esclareceu Gramsci (2000, p18) , todos os homens são intelectuais mas alguns exercem, na sociedade, a função de intelectual- e é a função do intelectual no sistema social do carnaval que se pretendeu pesquisar tendo como base a obra de Leandro Vieira.

As concepções de Mannheim e Gramsci mostram que o intelectual é uma figura profundamente ligada às questões de seu tempo (Mannheim, 1950,1982) e ao grupo social onde se insere - o de origem ou adotado (Gramsci, 2004). Ocupando um lugar fundamental nas lutas e disputas que se desenvolvem nos seus campos de atuação, é elemento fundamental para a construção de modos de pensamento e conhecimento que refletem os interesses desses grupos. O carnaval se estabeleceu como um sistema social que , mesmo dependendo de outros fatores, como o econômico, acadêmico, político , não se reduz a estes. Quando uma atividade social ganha tamanha relevância, se tornam relevantes as atividades teóricas que surgem da / sobre a mesma- a atividade intelectual neste sistema. O intelectual é uma categoria que se aplica a qualquer área da vida social pois toda área envolve o campo da prática e o do pensamento.

Desta forma, percebe-se que Leandro Vieira personifica e formula a aproximação entre arte e intelectualidade no carnaval. O carnaval, para além da festa, como coloca o carnavalesco, se constitui na vida social como uma área avançada e moderna, que absorve e debate as questões mais importantes do mundo moderno, como precarização do trabalho ou debates sobre a historiografia oficial. No Brasil, isso se vê com maior clareza pois esse carnaval moderno é uma invenção brasileira, um sistema que se reformula, que se moderniza ao longo das décadas e que continua mudando, desde o início dos anos 20, com o surgimento das primeiras escolas de samba.

Nota-se que os processos de organização das escolas, iniciado por Paulo da Portela ainda nos anos 20 e que se fortaleceram e intensificaram ao longo dos próximo quarenta anos, levaram , décadas depois, à preponderância do enredo e do processo de construção teórica que valoriza a figura do carnavalesco. O avanço do capitalismo, da urbanização e da industrialização estão ligados às mudanças que possibilitaram a

construção desse protagonismo. Desta forma, criam-se espaços para atuação de indivíduos cujos trabalhos invertem a lógica de submissão aos aspectos estéticos , priorizando o discurso e entendendo os desfiles como um espaço para reprodução de novas narrativas e visões de mundo. Atuam como mediadores culturais, localizados entre diversas demandas , exigências e expectativas. Cientes do poder emancipador da arte e da força enunciativa dos discursos , percebem o carnaval como espaço concreto para a promoção de novas ideologias , de festa e também de confronto e rupturas. É neste sentido que o trabalho de Leandro Vieira deve ser analisado- lembrando que parte importante do desenvolvimento do mesmo se deu pela continuidade, ao longo de seis anos, numa mesma escola- algo raro no mundo do carnaval. O trabalho em uma nova escola implica novas condições, limites, imposições e tensões que devem ser investigados para melhor compreensão de sua obra e os acordos necessários para continuar o processo de mediação que marca sua trajetória.

Referências Bibliográficas:

- AMADO, Diego Gomes. *Dois Tetos para Todos os Sambistas: O GRANES e o G.R.E.S. Quilombo*. Disponível em <https://acasatombada.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/22480/23344/080ff65e015e2351f136220194f9b82f.pdf>. Acesso em 20/01/2023
- AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. *O debate entre a cultura popular e a cultura erudita no carnaval carioca*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, V. 11, nº 2, pp. 67-89, nov. 2014.
- _____. *Escolas de samba como lugares de resistência*. Disponível em https://www.academia.edu/42001602/Escolas_de_samba_como_lugares_de_resistencia?email_work_card=view-paper. Acesso em 14/06/2022.
- ALDIR, Robson. *O carnaval do Rio pede socorro*. Disponível em <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/carnaval-rio-socorro> Acesso em 04/06/2022
- ALEXANDER, Jeffrey C. *Culture trauma, morality and solidarity: the social construction of “Holocaust” and other mass murders*. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0725513615625239>. Acesso em 02/11/2019.
- ALMEIDA, Claudio; OLIVEIRA, Madson. *O processo criativo na construção de uma fantasia carnavalesca: em busca de uma metodologia*. ModaPalavra, Florianópolis, V. 13, nº 28, pp. 48–73, abr./jun. 2020
- ARAÚJO, Debora Oyayomi. *Resenha: memórias da plantação*. ARTEFILOSOFIA, V. 15, nº 28, abril de 2020, pp. 226-232
- ARAÚJO, Eugênio. *Os temas-enredos das pequenas escolas de samba cariocas*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, V. 7, nº 2, pp. 149-164, nov. 2010.
- ARISTÓTELES. Política. São Paulo. Editora LaFonte, 2017
- AROUCA, José Carlos. *Reforma trabalhista do governo Temer. Inconstitucionalidade explícita e reação*. Disponível em <https://revistas.unifacs.br/index.php/redu/article/view/5235/3350>. Acesso em 17/01/2023
- AUGRAS, Monique. *A ordem na desordem: a regulamentação dos desfiles nas escolas de samba e a exigência de “motivos nacionais”*. Acesso em 12/07/2022. Disponível em http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/21/rbcs21_08.pdf
- BAPTISTA PEREIRA, Juliana. *Um Jesus no carnaval: considerações sobre política e religião no enredo da Mangueira em 2020*. 2021. 60p. Trabalho de Conclusão de

Curso (Licenciatura em Ciências Sociais). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

BAKHTIN, Mikhail. (1993) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo / Brasília, Hucitec.

BARBIERI, Renato José; GONÇALVES, Renata de Sá; NETO, Hugo Menezes. *O carnaval e a pesquisa universitária: Antropologia, Artes e Letras em diálogo*. Sociol. Antropol. | Rio de Janeiro, V.12.03: e210070, 2022

BEZERRA, Danilo Alves. *Os carnavais e sua trajetória de internacionalização (1946-1963)*. São Paulo. Paco Editorial, 2017.

BEZERRA, Luiz Ancelmo. *O mecenato do jogo do bicho e a ascensão da Beija-Flor no carnaval carioca*. Textos escolhidos de cultura e artes populares, Rio de Janeiro, V. 6, nº 1, pp. 139-150, 2009.

BLASS, Leila. *Trabalho no barracão, desfile na avenida: a dupla face do carnaval*. Oficina do CES, n 129. Coimbra, 1998.

_____ *Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval*. São Paulo: Editora Annablume, 2007

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____ *Reprodução social e reprodução cultural*. In: BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 295-336.

_____ *Coisas ditas; tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero - São Paulo : Brasiliense, 2004*

BUARQUE, Aurélio. *O dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Ed. Positivo, 2010.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna. Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAMPOS, Marcelo. *Leandro Vieira e o samba catártico nas manifestações políticas*. Concinnitas, V. 21, nº 37. Rio de Janeiro, 2020.

CANCLINI, Nestor García, 1998, *Culturas Híbridas*. São Paulo, EDUSP.

CANDEIA e Isnard. *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro, Lidador / SEEC, 1978.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Em torno do carnaval e da cultura popular*. Disponível em http://www.tecap.uerj.br/pdf/v72/maria_laura.pdf. Acesso em 25/02/2022.

_____. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 1995, 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

_____. *Os sentidos do espetáculo*. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ra/a/9gSVr7CXrHszF9HYwwfD4VC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 06/03/2022.

CIRESE, A. M. *Ensayos sobre las culturas subalternas*. Cuadernos de la Casa Chata, México, 1980.

CONCINNITAS. Entrevista com Leandro Vieira. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/51045/33818>. Acesso em 22/05/2022

CORREA, Rubens Arantes. *Os intelectuais: questões históricas e historiográficas – uma discussão teórica*. sÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA [33]; João Pessoa, jul./dez. 2015.

_____. *Os intelectuais e a escrita da história: as contribuições metodológicas de Jean-François Sirinelli*. ESCRITAS Vol. 8 nº 2 (2016). ISSN 2238-7188 pp. 265-278
COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia do Samba*. Rio de Janeiro. Editora Record: 1984

COSTA, Sérgio Henrique Barroca. *Carnaval: trabalho ou diversão? Atividade, gestão e bem-estar nas escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2011. UNB / PG-PSTO. Disponível em https://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/10009/1/2011_SergioHenriqueBarrocaCosta.pdf. Acesso em 14/01/2023.

CURY, Alessandro Soares. *Entre confetes e serpentinas: é a ciência pedindo passagem*. Tese (doutorado) UFRGS, 2016. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/141315>. Acesso em 4/10/2022.

DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. São Paulo: Editora Rocco, 1997.

DIAS, Michelle Silva, BARNABÉ, Luís Ernesto. O uso do Teatro Antigo em sala de aula: lucidade e conceitos históricos. Disponível em http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2016/2016_artigo_hist_uenp_michellesilvadias.pdf. Acesso em 21/12/2022

DURHAM, Eunice R. (1984). *Cultura e Ideologia*. Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro. vol. 27. nº 1.

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. *Escolas de samba: territórios e processos de identificação social*. Revista Pós Ciências Sociais, Vol. 6, nº 11, 2009.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília: Editora UNB, 2001.

FARIA, Guilherme José Motta. *As escolas de samba do Rio de Janeiro nos anos 60 e as narrativas sobre a história do negro na avenida*. FACES DA HISTÓRIA, Assis-SP, V. 3, nº 2, pp. 75-97, jul.-dez., 2016

_____. *As Transformações temáticas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e os debates sobre autenticidade versus modernidade (1960/2000)*. Rio Grande do Norte, 2013. disponível. http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364164855_ARQUIVO_Anpuh2013.pdf. Acesso em 02/01/2023

_____. *O G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba dos anos 60*. Disponível em <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/14688/Tese-guilherme-jose-motta-faria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 22/03/2022

FARIAS, Edson. *A afirmação de uma situação comunicativa: desfile de carnaval e tramas da cultura popular urbana carioca*. CADERNO CRH, Salvador, V. 26, 67, pp. 157-178, Jan./Abr. 2013

_____. *Paulo da Portela, um herói civilizador*. CADERNO CRH, Salvador, nº 30/31, pp. 177-238, jan./dez. 1999

FERNANDES, Erick Rodrigo, HÚNGARO, Edson Marcelo e ATHAYDE, Pedro Fernando. *Lazer, trabalho e sociedade: notas introdutórias do lazer como um direito social*. Disponível em <https://www.efdeportes.com/efd155/o-lazer-como-um-direito-social.htm>. Acesso em 21/12/2022.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. 172 p.:il. – (Memória carioca; V. 3).

FERREIRA, Felipe. *Escritos Carnavalescos*. Coleção Circuitos da Cultura Popular – Vol. 07. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FREIRE, Beatriz; YAMAMOTO, Juliana. *Entre brilhos e faisões: os ateliês de fantasias*. Disponível em <http://www.carnavalize.com/2020/11/giroancestral-entre-brilhos-e-faisoes.html>. Acesso em 15/01/2023.

GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba : estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira*. São Paulo. Editora Zahar, 1975.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Eu sou o samba: sobre lugares e pertencimento*. Soc. e Cult., Goiânia, V. 16, nº 1, pp. 107-117, jan./jun. 2013.

_____. *Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural*. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6883/6941>. Acesso em 23/06/2022

GUASCH, Anna Maria. *Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar*. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41368>. Acesso em 01/11/2019.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, edição e tradução Carlos Nelson Coutinho; 2004.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

_____; SANTOS FILHO, Raphael David dos. *Carnaval nos anos de 1940: as muitas fantasias de um Rio folião*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, V. 9, nº 1, pp. 7-19, mai. 2012.

_____. *Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

HAAG, Carlos. *Uma arte feita de tensões*. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/uma-arte-feita-de-tens%C3%B5es/>. Acesso em 03/03/2022.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARTMAN, Geoffrey. *The Philomena Project*. In: *Minor prophecies*. London: Harvard University Press, 1991.

HOBBSBAWN, E. , RANGER, T. *A invenção das tradições*. [Trad. Celina Cardim Calvacanti]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUYSSSEN, Andreas. *Passados presentes: mídia, política, amnésia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000.

JAMESON, Frederic. *Reificação e utopia na cultura de massa. Crítica Marxista*. São Paulo, n. 1, p. 125. 1994. Tradução: João Roberto Martins Filho.

JESUS, Ana Cristina. *Carnaval e a história que a história não conta: uma análise dos sambas de enredo*. Licere, Belo Horizonte, V. 23, nº 1, mar./2020

JESUS, Leonardo Augusto. *Modernidades carnavalescas - a redefinição da identidade visual das escolas de samba do Rio de Janeiro*. Bahia, 2021. Disponível em <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132266.pdf>. Acesso em 18/09/2022

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. 1ª edição. Rio de Janeiro; Editora Cobogó, 2019.

Lapiérre, Anne. *Os critérios de científicidades dos métodos qualitativos*. IN *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Tradução de Ana Cristina Nasser. 3ª ed. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes – 2012

LEAL, João. *Da arte popular às culturas populares híbridas*. *Etnográfica Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*. Vol. 13 (2) | 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero; a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____.; ROUX, Elyette. *O luxo eterno; da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOPES, Carla Alves. *Administração em escolas de samba: os bastidores do sucesso no carnaval carioca*. SEGeT – Simpósio de Excelência em Gestão e Tecnologia. Disponível em https://www.aedb.br/seget/arquivos/artigos09/401_401-Administracao%20em%20escolas%20de%20samba%20-%20os%20bastidores%20do%20sucesso%20do%20Carnaval%20carioca.pdf. Acesso em 14/01/2023.

LUDERER, Cyntia Arantes. *Os limites a serem superados por um carnavalesco na construção de um espetáculo de uma escola de samba*. Disponível em http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05_IARA_Vol5_n2_Dossie.pdf. Acesso em 24/01/2022.

_____. *O processo de criação de um carnavalesco: limites, memórias e escolhas na construção de um mar tenebroso*. *Tessituras & criação*, nº 1, maio de 2011, pp. 67-78. LUGARINHO, Maria Clara Planel; MELLO, Diego Ferreira, *O Luxo Democrático: um estudo sobre o equilíbrio entre ampla demanda e exclusividade*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2005. Disponível em <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/886/1/Dmello.pdf>

MANNHEIM, Karl; FORACCHI, M; FERNANDES, Florestan (coord). *Karl Mannheim: sociologia*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Ideologia e utopia - introdução à sociologia do conhecimento*. Porto Alegre: Globo, 1950

MARGLIN, S. A. *Origem e funções do parcelamento das tarefas. Para que servem os padrões?* In: GORZ, A. (Org.) *Crítica da Divisão do Trabalho*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

MARTINS, Simone. *A transformação do papel do artista*. 2016. Disponível em <http://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-transformacao-do-papel-do-artista>. Acesso em 20/01/2023.

MÁSLOVA, T. *Trabalho e educação nos barracões das escolas de samba entre a conformação e a resistência*. Disponível em <https://www.anped.org.br/sites/default/files/gt09-2127-int.pdf>. Acesso em 14/01/2022. 2005

MENEZES, Renata de Castro. *Caos, crise e etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro*. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/hawo/article/view/63885/34907>. Acesso em 8/03/2022.

MICELI, Sérgio. *Formação do campo intelectual e da indústria cultural do Brasil Contemporâneo*. 2008. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/uma-arte-feita-de-tens%C3%B5es/>. Acesso em 2/03/2022

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. *Coletivos de arte: a artificação da criação coletiva nos anos 2000*. NAVA :: V. 1 :: nº 2, janeiro :: junho :: 2016, pp. 331-352

MIRANDA, Dilmar. *Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 9(2): 125-154, outubro de 1997. Tempo Social; Rev. Sociol.

MONTES, Isaac. *A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, V. 13, nº 2, pp. 33- 53, nov. 2016.

MORAES, Denis. *Crítica da mídia e hegemonia cultural*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

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

MOREIRA, João Gonzales. *“Só com a ajuda do santo”*. *O enredo como aliado para uma proposta de ensino intercultural de História*. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) - Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020

MUYLAERT, Camila Junqueira. *Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa*. Disponível em scielo.br/j/reeusp/a/NyXVhmXbg96xZNPWt9vQYct/?lang=pt&format=pdf. Acesso em 27/11/2021.

NASCIMENTO, Maria Luzirene; BEZERRA, Tania Serra Azul. *Trabalho manual versus trabalho intelectual: dualidade e historicidade na qualificação do trabalhador*. 2015. Disponível em https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2015/TRABALHO_EV045_MD1_SA1_ID4967_25082015083326.pdf. Acesso em 4/01/2023

NATAL, Vinícius. Enredo, "*Em rede*": trajetórias e cruzamentos de narrativas na escrita de um texto carnavalesco. *Arquivos Do CMD*, 7(2), 2020, pp. 175–193. <https://doi.org/10.26512/cmd.v8i2.31663>

_____. *Os caminhos da memória no batuque do carnaval carioca. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, V. 7, nº 2, pp. 207-215, nov. 2010.

_____. *A voz do sambista da academia*. Disponível em <https://www.pensamentosocialdosamba.com/post/a-voz-do-sambista-na-academia>. Acesso em 23/06/2022.

_____. *Memórias e culturas nas escolas de samba do Rio de Janeiro: dramas e esquecimentos*. Ed. Nova Terra, Rio de Janeiro, 2016.

_____. FERREIRA, Felipe. *Miguel Moura: Negritude, Pintura e Carnaval nas Artes Cariocas*. In: *Samba e Cidade*. Org: BARONE, Ana Cláudia Castilho; SILVA, Gleuson Pinheiro. SANTOS, Maria Gabriela Feitosa. Ed. Intermeios, São Paulo, SP, 2021. pp. 93-114.

OLIVEIRA, José Luiz. *A pequena história do carnaval carioca: das suas origens aos dias atuais*. *Revista Encontros – ANO 10 – nº 18 – 1º semestre 2012*

OLIVEIRA JUNIOR, Mauro Cordeiro. *Carnavalescos e as Escolas de Samba S.A.: produção simbólica, indústria cultural e mediação*. Disponível em <https://doi.org/10.34019/1981-2140.2017.17463>. 2017. Acesso em 14/06/2022.

Oliveira, R. C. de, Fortuna, D. R., & Gomes, R. F. (2020). *O papel do intelectual como mediador simbólico: Fernando Pamplona e os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro*. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, 2018, 15(2), 1-17.

PAVÃO, Fábio. *As escolas de samba e suas comunidades*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, V. 6, nº 1, pp.183-196, 2009.

_____. *Uma comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba*. Disponível em <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/018-fabiopavao>. Acesso em 12/04/2022.

PERRUSO, Marco Antonio. *Gramsci e Mannheim: conceitos clássicos sobre intelectuais*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF. V. 14, nº 2. Dezembro. 2019

PINHEIRO, Valter Cesar. *Um “paradoxo irrespirável” (ou o papel do artista e do intelectual segundo Mário de Andrade)*. *Anais do SILEL*. V. 3, nº 1. Uberlândia EDUFU, 2013.

PIRES, Denise Elvira. *Divisão social do trabalho*. 2009. Disponível em <http://www.sites.epsjv.fiocruz.br/dicionario/verbetes/divsoetra.html>. Acesso em 01/08/2022

PONCE, Aníbal. *Educação e luta de classes*. Tradução de José Severo de Camargo Pereira. 21ª ed. São Paulo: Cortez, 2005

PONTES, Heloisa. *Círculos de intelectuais e experiência social*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, V. 12, nº 34, pp.57-69, 1997.

PORFIRO, André Luiz. *Da artificação do desfile de samba à sala de aula como barracão do fazer: histórias e saberes do carnaval*. Disponível em https://www.academia.edu/34514949/Da_artifica%C3%A7%C3%A3o_do_desfile_das_escolas_de_samba_a_sala_de_aula_como_barrac%C3%A3o_do_fazer?email_work_card=title, 2017. Acesso em 30/08/2022.

PORTER, E Michael. *Vantagem Competitiva*. GEN Atlas; 1ª edição, 03/07/1989
Queiroz, Danielle. *A observação participante na pesquisa qualitativa*. R. Enferm. UERJ, Rio de Janeiro, 2007, abr/jun; 15(2):276-83

QUIJANO, Aníbal (2010). “*Colonialidade do poder e classificação social*”. In: _____. SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, pp.84-130.

RIBEIRO, Ana Paula Alves. *Samba são pés que passam fecundando o chão... Madureira, sociabilidade e conflito em um subúrbio musical*. Rio de Janeiro – UERJ, 2003. Dissertação: Mestrado em Ciências Sociais. UERJ

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3ª edição. São Paulo, Editora Globo, 2015.

SANT’ANNA, Sabrina Parracho. *Três atos sobre arte e pandemia*. In: Suplemento Pernambuco #187, Editora CEPE – Pernambuco, 1ª ED. (2021)

SANTA’ANNA, Affonso Romano de. *Artificação: problemas e soluções*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SANTOS, Nilton Silva dos. “*Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!*”: *carnavalesco, individualidade e mediação cultural*, Nilton Silva dos Santos; Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGSA. 2006. Disponível em <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/NiltonSilvadosSantos.pdf>. Acesso em 21/08/2022.

SARTRE, J. P. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo. Ática, 1994.

SEGAL, Charles. *O Ouvinte e o Espectador*. In: VERNANT, J.-P. (Dir.) *O homem Grego*. Lisboa: Editora Proença, 1994.

Sell, Carlos. *Introdução à Sociologia Política: Sociedade e Política na Segunda Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 216

SEMERARO, Giovanni. *Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade*. Cad. Cedes, Campinas, V. 26, nº 70, pp. 373-391, set./dez. 2006.

SHAPIRO, Roberta. *O que é artificialização? Sociedade e Estado*, Brasília, V. 22, nº 1, pp. 135-151, jan./abr. 2007

_____, HEINICH, Nathalie. *Quando há artificialização?* Revista Sociedade e Estado -V. 28, nº 1 - Janeiro/Abril 2013

SHILS, Edward. *The Intellectuals and the Powers - and Other Essays*. Chicago, The University of Chicago Press, 1972.

SILVA, Carlos Carvalho. “*Chapa Branca*” na Beija-Flor, o grande decênio na avenida em 1975. *Artes e Ensaios*, V. 26, nº 40. jul./dez. 2020. PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil

SIMAS, Luiz Antonio. *O desabafo sincopado da cidade: a Estação Primeira de Mangueira como uma instituição política*. Concinnitas, V. 21, nº 37. Rio de Janeiro, 2020.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. LusoSofiaPress, 2009.
SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. 1ª edição. São Paulo; Editora Unesp, 2012.

SIRINELLI, Jean François. “Os Intelectuais”. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003, pp. 231-269.

SOARES, Alessandro Cury; LOGUERCIO, Rochele de Quadros. *Do enredo à Passarela do Samba: a visibilidade da ciência no carnaval*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, V. 14, nº 2, mai. 2017.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Na vida, um Mendigo. Na Folia, um Rei!* (mimeo). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000. p. 7.

TAYLOR, Diana. *Arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas*. 1ª edição. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2013.

TERRA, Kenner. *Exu na Sapucaí e os evangélicos brasileiros*. 2022. Publicado em <https://www.agazeta.com.br/artigos/exu-na-sapucaí-e-os-evangelicos-brasileiros-0422>. Acesso em 02/02/2022

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Pierre Bourdieu: a teoria na prática*. RAP, Rio de Janeiro 40(1):27-55, Jan./Fev. 2006

TOTTI, Marcelo Augusto, Czajka, Rodrigo (organizadores). *Intelectuais, cultura e pensamento social no Brasil*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2021. 241 p. : il

VAN DIJK, Teun. *Discurso e Contexto, uma abordagem sociocognitiva*. 1ª edição. São Paulo: Contexto, 2012.

VAZ, Paulo. *Guerras culturais: conceito e trajetória*. Disponível em https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27791/15215. Acesso em 05/02/2022

VALENÇA, Másvola. *Trabalho e educação nos barracões das escolas de samba entre a conformação e a resistência*. Disponível em <https://www.anped.org.br/sites/default/files/gt09-2127-int.pdf>. Acesso em 14/01/2022. 2005

VALENÇA, Rachel. *Serra, Serrinha, Serrano: o império do samba*. São Paulo. Editora Record, 2017

VECCHI, Roberto. *O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 43, pp. 133-149, jun. 2014

VICTORIO, Larissa. *Carnaval e trabalho: um estudo de caso*. Dissertação de Mestrado para a Escola Nacional de Ciências Estatísticas do IBGE. 2010. Disponível em <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0180-larissadesouzaoliveiravictorio>. Acesso em 14/01/2023.

VIEIRA, Carlos Eduardo. “*Intelligentsia e intelectuais – sentidos, conceitos e possibilidades para a história intelectual*”. Revista Brasileira de História da Educação, nº 16, jan./abr. 2008, pp. 63-85

VIEIRA, L; SÁ, A; SALDANHA, C; ARAÚJO, I, FERREIRA, F; VERGARA, L, G. Entrevista com Leandro Vieira. Concinnitas, V. 21, nº 37, Rio de Janeiro, 2020.

VELHO, Gilberto (organizador). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro; Editora Zahar, 1977.

VISCARDI, Adriana Woichinev. *Carnaval: entre a contradição de classe e o produto midiático espetacular*. Estação Científica - Juiz de Fora, nº 09, pp. 1- 21, janeiro – junho / 2013

Links para entrevistas e matérias com Leandro Vieira:

<https://www.premiopipa.com/leandro-vieira/>

<https://cn1brasil.com.br/leandro-vieira/>

<https://www.carnavalesco.com.br/entrevistao-com-leandro-vieira-querer-ser-lebrado-como-o-carnavalesco-que-pensou-a-mangueira/>

<http://www.apoteose.com/carnaval-2016/estacao-primeira-de-mangueira/sinopse/>

<http://www.carnavalize.com/2017/01/carnavalizadores-de-primeira-leveza-e.html>

<https://www.carnavalesco.com.br/leandro-vieira-busca-em-enredo-da-imperatriz-mostrar-sua-versao-para-um-brasil-mais-delirante/>

<https://revistaquem.globo.com/Carnaval/camarotequem/noticia/2019/03/especial-camarote-quem-o-globo-homenagem-maria-bethania-rende-titulo-para-mangueira-em-2016.html>

<https://www.select.art.br/tag/leandro-vieira/>

<https://extra.globo.com/noticias/rio/leandro-vieira-carnavalesco-da-mangueira-conta-como-ficou-escola-apos-prisao-de-presidente-23387821.html>

<https://istoe.com.br/se-o-carnaval-e-arte-nao-pode-estar-a-servico-do-comercial/>

<https://dicionariompb.com.br/personalidade/leandro-vieira/>

<https://www.select.art.br/tag/leandro-vieira/>

<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=25670&sid=13#.YwQsA9LMLIU>

<https://www.carnavalesco.com.br/entrevistao-com-leandro-vieira-querer-ser-lebrado-como-o-carnavalesco-que-pensou-a-mangueira/>

<https://www.facebook.com/PortelaNoAr/posts/1324546994360203/>

<https://www.galeriadosamba.com.br/noticias/confira-a-sinopse-do-enredo-da-mangueira-para-o-carnaval-2016/13515/>

<https://www.premiopipa.com/podcast/>

<https://revistaquem.globo.com/Carnaval/camarotequem/noticia/2019/03/especial-camarote-quem-o-globo-homenagem-maria-bethania-rende-titulo-para-mangueira-em-2016.html>

<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1860545-carnaval-sem-dinheiro-pode-aumentar-fervor-diz-campeao-da-mangueira.shtml>

<http://revistaartebrasileira.com.br/em-exposicao-a-historia-do-samba-carioca-desde-o-seculo-xix-ate-os-dias-de-hoje-sera-contada-por-meio-de-obras-de-grandes-artistas-plasticos/>

<https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/o-brasil-tem-desprezo-por-sua-historia-diz-carnavalesco-da-mangueira-leandro-vieira.html>

<http://revistacaju.com.br/2019/02/20/eu-sou-a-anti-novidade/>
<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/02/no-rio-mangueira-aposta-em-carnaval-anticonservador.shtml>

MANUAL DO JULGADOR PARA O CARNAVAL 2022 LIESA:
<https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2022.pdf>

MANUAL DO JULGADOR PARA O CARNAVAL LIESA 2007:
<http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2007/manual-do-julgador.pdf>

Sinopses Desfiles:

2016- <https://www.galeriadosamba.com.br/noticias/confira-a-sinopse-do-enredo-da-mangueira-para-o-carnaval-2016/13515/>

2017- <https://radioarquibancada.com.br/2016/07/08/mangueira-divulga-sinopse/>

2018- <http://www.apoteose.com/carnaval-2018/estacao-primeira-de-mangueira/sinopse/>

2019 - <https://oppce.ufc.br/pt/confira-a-sinopse-da-mangueira-para-o-carnaval-2019-um-outro-olhar-para-a-historia-brasileira/>

2020- <http://www.apoteose.com/carnaval-2020/estacao-primeira-de-mangueira/>

2022- <https://sinopsedosamba.com.br/sinopse-do-enredo-da-mangueira-2022/>

Outros links:

<https://br.fashionnetwork.com/news/Chanel-comprou-com-toda-a-discricao-um-atelier-de-marroquinaria-em-charente-maritime,1357178.html#fashion-week-paris-men-ysl>

<https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-01-31/trabalho-temporario-no-carnaval-sustenta-costureiras-soldadores-artesaos-e-carpinteiros>

<https://www.ipea.gov.br/cartadeconjuntura/index.php/2022/09/retrato-dos-rendimentos-do-trabalho-resultados-da-pnad-continua-do-segundo-trimestre-de-2022/>

<https://fsindical.org.br/imprensa/em-8-anos-a-precarizacao-do-trabalho-aumentou-no-brasil#:~:text=O%20estudo%20tem%20como%20base,3%20milh%C3%B5es%20em%208%20anos.>

<https://www.ilisp.org/noticias/escola-de-samba-que-defendeu-clt-empregou-somente-3-trabalhadores-com-clt-em-2017/>

<https://www.srzd.com/carnaval/sao-clemente-comentaristas-analisam-desfile/>

<http://www.apoteose.com/carnaval-2018/paraiso-do-tuiuti/sinopse/>

<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=31&busca=&pagina=2>

<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/maria-augusta-rodrigues-maga-criadora-de-carnavais-inesqueciveis-15343428>

<https://revistaopera.com.br/2020/11/20/djalma-sabia-e-a-revolucao-negra-do-salgueiro/>

<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/salgueiro-1960-quilombos-dos-palmares-primeiro-capitulo-da-revolucao-7216527.html>

<https://www.adufrj.org.br/index.php/pt-br/noticias/arquivo/80-atual/2843-amor-por-duas-escolas-salgueiro-e-belas-artes>

<https://heloisatolipan.com.br/gente/leandro-vieira-carnavalesco-campeao-em-2016-temos-que-repensar-a-questao-do-enredo-e-criar-temas-que-pensem-o-brasil-um-carnaval-mais-critico>