

NILTON SILVA DOS SANTOS

"Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!":

Carnavalesco, individualidade e mediação cultural

Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia
do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ
Doutorado

Orientadora:
Prof^a Dr^a Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Rio de Janeiro
2006

Nilton Silva dos Santos

"Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!":

Carnavalesco, individualidade e mediação cultural

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural)

Aprovada por:

Presidente, Prof^a Dr^a Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Prof^a Dr^a Ilana Strozemberg (ECO/UFRJ)

Prof^a Dr^a Santuza Cambraia Naves (PUC/RJ)

Prof^a Dr^a Gláucia Krause Villas Boas

Prof^a Dr. Marco Antonio Gonçalves

Rio de Janeiro
2006

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.
166 p.
Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
Tese (Doutorado) – UFRJ/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Programa de Pós-
Graduação em Sociologia e Antropologia, 2006-03-15
1. Carnaval. 2. Antropologia Urbana. 3. Mediação Cultural. 4. Estilo Autoral.

A meus pais, Antonio e Lourdes
Ao meu irmão Ricardo (*in memoriam*)
A Wilca

Agradecimentos

Depois de um percurso do qual muitos participaram e de diferentes maneiras talvez este momento seja o mais gratificante e difícil. É hora de lembrar dos que estiveram juntos e dos que, infelizmente, não estão mais entre nós.

À minha orientadora, Maria Laura Cavalcanti, que ao longo destes anos soube conciliar as palavras de amiga e mestre, sempre com serenidade. Espero ter aprendido com seu exemplo. Sem ela este trabalho não seria. Obrigado!

Aos professores do PPGSA com os quais tive a oportunidade de dialogar, particularmente José Reginaldo Gonçalves.

Aos companheiros e amigos do Seminário avançado da Carioca, pelos alegres momentos e pelo compartilhar das angústias estudantis. Alexandre, Astréia, Beth, Cristina, Eliane Tania, Márcia e Ricardo. No Programa pudemos contar, ainda, com a amizade de Edileuza, Guacira, Luciana, Renatinha e Jeferson.

Aos professores Gilberto Velho e Manuel Delgado, interlocutores.

À Prof^ª Santuza Naves pela indicação do artigo de Sapir.

Aos companheiros de UCAM especialmente o Prof. Miguel Baldez.

Aos amigos de Curitiba sempre presentes. Zé Renato, Léa, Jurandir, Ozanan, Alexandre, Renato, Gustavo, Beto & Cris, Tetê, Berenice, Dione e Selma.

Aos amigos do Rio de Janeiro que acompanharam o campo e torceram comigo. Robert, Doroti, André Figueiredo, Emerson & Fabíola, Sandra, Maria Helena, Fernanda & Weber, Dinea, Fábio, Rosa, Daniela, Carla, Paula, Andrea, Paulo & Denise, Marcelo & Adriana, Mauro & Simone, Fernando & Dayse, Luis Affonso, Fábio, Madalena, André Porfiro, Danilo & Luciana, Gracia, José Maurício, Maria Lucia, Octavio & Tatiana, Ivo & Miriam, Gilson e Maércio. Fabinho, Carlos e Mário da "mítica República".

À Patrícia, Pepe, Ignacio, Sheila e Veronica, por la amistad.

Aos meus pais e irmãos pelo apoio de todas as horas.

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos concedida.

Agradeço aos meus informantes que se dispuseram a colaborar com minhas constantes perguntas. Maria Augusta foi fundamental neste processo.

Wilca é responsável por esta tese estar de pé. Sua atenção, carinho e amizade são um incentivo em todos os momentos. Seu amor é minha fonte vital.

RESUMO

"Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!": Carnavalesco, individualidade e mediação cultural

Nilton Silva dos Santos

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural).

Essa tese procura discutir de que maneira os carnavalescos se constituem em importantes mediadores culturais na cidade do Rio de Janeiro, transitando com maior ou menor desenvoltura por diferentes níveis sócio-culturais. Discutindo momentos e experiências históricas diferenciadas, buscamos identificar a trajetória de alguns destes atores sociais e de que maneira o estilo emerge como questão de fundo neste campo. Diante de uma crescente competitividade neste mundo artístico a possibilidade de individualizar-se como Artista está posta em risco.

Palavras-chave: carnavalesco, mediação cultural, estilo autoral.

Rio de Janeiro

2006

vi

ABSTRACT

"Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!": Carnavalesco, individualidade e mediação cultural

Nilton Silva dos Santos

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural).

This thesis intends to discuss how Carnival designers become important cultural mediators in the city of Rio de Janeiro, going through different sociocultural levels with greater or smaller easiness. Through the discussion of individual moments and historic experiences, we try to follow the path of some of these cultural actors and to find out how style emerges as a fundamental question in this area. In face of a growing competitiveness in this artistic world the possibility of their individualization as an Artist is put in danger.

Key-words: carnival designer, cultural mediation, author style.

Rio de Janeiro

2006

SUMÁRIO

Introdução	p. 1
Capítulo I – Como encontrar um (a) carnavalesco (a) na cidade do Rio de Janeiro	p. 4
Capítulo II – Os múltiplos saberes e fazeres na festa do Carnaval Carioca	p. 30
Capítulo III – O carnavalesco: entre a precariedade e a profissionalização	p. 55
Capítulo IV – Maria Augusta Rodrigues, uma mediadora no mundo da festa carnavalesca ou "Porque nada é por acaso"	p. 86
Conclusão – Estilo autoral e individualidade artística no Carnaval Carioca	p. 135
Anexo 1: Pauta de reunião realizada na LIESA em 18 de agosto de 2005.	p. 150
Anexo 2: Sinopse do enredo de 2004 do GRES Arranco do Engenho de Dentro em homenagem a Maria Augusta Rodrigues	p. 153
Bibliografia	p. 159

Introdução

A Antropologia nasce como ciência diante de um dilema básico, qual seja, alcançar os povos primitivos, os povos não pertencentes à civilização ocidental antes que eles desapareçam e carreguem consigo a própria iniciativa científica em seu nascedouro. Percebeu-se que o que caracterizava a antropologia não era propriamente o seu objeto, leia-se os povos "selvagens", mas sim uma perspectiva de investigação, um olhar que pode constituir-se no seu próprio método.

José Reginaldo Santos Gonçalves, em sua "Apresentação" ao livro de James Clifford, intitulado A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX (1999), destaca alguns elementos da perspectiva analítica daquele autor, na qual a etnografia se configuraria na "verdade como um campo articulado pelas tensões, ambigüidades e indeterminações próprias do sistema de relações do qual faz parte" (p. 10). Em outras palavras, o resultado da análise/escrita é parte da própria experiência de investigação/campo.

Os caminhos percorridos pela questão da objetividade nestes anos de antropologia foram realmente surpreendentes, de uma ciência em vias de extinção a uma reflexividade que alcançou a si mesma e a sua prática.

O espaço urbano tornou-se, assim, fonte de interrogação para os antropólogos que buscaram, como nos ensinou Roberto Da Matta (1974), transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico. Contudo, como problematiza Gilberto Velho (1978), em "Observando o familiar", é necessário, mesmo naquilo que nos é mais próximo e/ou conhecido, buscar a sua complexidade que se esconderia no *a priori* das certezas cotidianas.

Durante nossa investigação sobre o mundo artístico dos carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro, tivemos de enfrentar muitas vezes essa armadilha da falta de distância/objetivação no momento de compreender nosso objeto/interlocutor. Afinal de contas, todos nós conhecemos o carnaval da cidade do Rio de Janeiro, não é verdade? E sabemos também quem são os carnavalescos? E onde encontrá-los, pois não? As respostas a essas e outras questões por nós tantas vezes naturalizadas podem ser surpreendentes.

Maria Augusta Rodrigues constituiu-se, durante a pesquisa, em nossa informante privilegiada com todas as (des) vantagens que uma pessoa intelectualizada, pertencente às camadas médias urbanas, que possui uma auto-construção de si bastante definida pode acarretar. Estamos diante de uma interlocutora capaz de subverter nossas convicções mais arraigadas...

De qualquer maneira, Maria Augusta franqueou nosso acesso a importantes sítios de investigação, deu-nos dicas sobre pessoas e eventos, alguns deles como participante e protagonista. Em certa medida, este trabalho é perpassado por esse diálogo entre o antropólogo e a informante que precisou ser controlado, desnaturalizado, relativizado (BECKER:1993).

No primeiro capítulo, apresentamos nossa chegada ao campo de investigação. O capítulo "Como encontrar um (a) carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro" descortina as dificuldades experimentadas pelo pesquisador para abordar de maneira correta seus primeiros interlocutores. Apresentamos as primeiras situações nas quais nos deparamos com o carnavalesco de carne e osso.

O primeiro que apresentamos é Alexandre Louzada que, ao longo destes anos de trabalho de campo, possibilitou algumas conversas importantes sobre suas concepções de trabalho, autoria e de como lidar com sua profissão.

O segundo caso envolve nossa tentativa de aproximação da Beija-Flor de Nilópolis, por meio de uma conversa com Xhangai, membro da comissão de carnaval daquela escola de samba. Trata-se de uma experiência difícil que, posteriormente, conseguimos contornar. O terceiro caso se aproxima do segundo pelo insucesso na efetivação do primeiro encontro.

Finalmente, apresentamos no quarto caso nossa primeira interação com Maria Augusta e como o trabalho antropológico, por vezes, pode contar com felizes coincidências. A empatia estabelecida garantiu o desenvolvimento e o aprofundamento da pesquisa junto à carnavalesca.

Nosso segundo capítulo, "Os múltiplos saberes e fazeres na festa do Carnaval Carioca", procura apresentar a emergência de um gosto pelo saber técnico e a emergência de mediadores culturais ao longo de três momentos escolhidos: o primeiro destaca uma figura ligada às forças do Império e sua aventura na confecção de carros alegóricos para as núpcias reais; o segundo apresenta as comissões carnavalescas dos anos 1950 a 1970 do século XX e o surgimento de atores sociais que ainda hoje militam no mundo artístico do carnaval e, finalmente, apresentamos Laíla, atualmente Diretor de

carnaval na Beija-Flor de Nilópolis, para perguntarmos se se trata de um caso de anticarnavalesco.

No terceiro capítulo, "O carnavalesco: entre a precariedade e a profissionalização", intentamos por intermédio de uma discussão que parte dos aspectos teórico-conceituais, pensando desde as experiências dos chamados "grupos secundários" em Émile Durkheim (1995), a noção de "carreira" na tradição do interacionismo simbólico (HUGHES:1971), para discutir contemporaneamente em que posição se encontraria o carnavalesco como profissional e se faz sentido utilizarmos desses termos para pensá-lo.

Apresentamos, ainda, alguns relatos colhidos durante o campo para percebermos como a cultura burocrática não conseguiu ultrapassar, totalmente, as práticas pessoalizadas e clientelistas na sociedade brasileira (DA MATTA:1980; MARTINS:1999). Em certa medida, podemos perceber, portanto, que o dinheiro não se transformou no mundo artístico dos carnavalescos em mediador exclusivo das relações sociais. Nesse capítulo debatemos, finalmente, a questão dos patrocínios e da compra de enredos no carnaval carioca.

No quarto capítulo, focado em Maria Augusta Rodrigues, pretendemos revelar o surgimento de uma mediadora cultural que é socializada, no mundo carnavalesco com o apoio de uma rede de relações sociais (CAVALCANTI:1994) significativa nesse contexto. Dessa rede participam indivíduos com experiências e origens sociais diversas que corroboram, de distintas formas, para a formação da aprendiz.

Finalmente, na conclusão, "Estilo autoral e individualidade artística no Carnaval Carioca", debateremos as condições de configuração de assinaturas visualmente distinguíveis, bem como a emergência de individualidades no ambiente altamente volátil no qual estão envolvidos os carnavalescos.

Com esse percurso, procuraremos entender as motivações, interesses, paixões, etc. (SIMMEL:1983) que fazem com que essas pessoas desenvolvam uma racionalidade especializada (WEBER:1986; SIMMEL:1998) e trabalhem numa arte efêmera que, como disse um dos nossos personagens, "é feita para ser destruída".

Capítulo I - Como encontrar um (a) carnavalesco (a) na cidade do Rio de Janeiro

Encontrar um(a) carnavalesco(a) na cidade do Rio de Janeiro pode ser uma operação bastante prosaica, óbvia mesmo. E é! Invariavelmente eles se encontram nos barracões¹ de suas respectivas agremiações carnavalescas trabalhando nas idéias que irão apresentar na avenida Marquês de Sapucaí, no período carnavalesco. Mas não deixa de ser surpreendente como as tarefas necessárias para se abordar um desses personagens sociais podem ser complexas, surpreendentes e, por vezes, arriscadas.

Alguns episódios vividos no trabalho de campo apontam para estratégias de abordagem e aproximação do objeto aqui tratado, tentativas e enganos, em síntese, que podem ser ilustrativos de como não há um único e exclusivo procedimento de aproximação de seu alvo de pesquisa, dos interlocutores com os quais se pretende dialogar (BECKER:1997).

Selecionamos quatro acontecimentos vivenciados no início dos, aproximadamente, três anos de investigação junto ao mundo do samba carioca e que transcorreram em espaços sociais diversos e envolvendo diferentes carnavalescos. São histórias vivenciadas entre o final do ano de 2002 e o início de 2003.

Três dessas ocorrências se deram nos barracões de escolas de samba do Grupo Especial, na Portela, de Oswaldo Cruz, e Porto da Pedra, de São Gonçalo, com Alexandre Louzada, na Beija-Flor de Nilópolis, com o carnavalesco Xhangai e na Acadêmicos da Grande Rio, de Duque de Caxias, com Joãozinho Trinta.

O último evento passa-se no apartamento de uma conhecida carnavalesca, Maria Augusta Rodrigues, atualmente atuando como comentarista de carnaval na Rede Globo de Televisão e “consultora” informal de algumas escolas de samba e carnavalescos.

¹ Os barracões são, usualmente, espaços amplos onde são confeccionadas alegorias, adereços e, em alguns casos, fantasias com que a escola de samba apresenta-se na chamada Passarela do Samba, a Avenida Marquês de Sapucaí. Geralmente são ocupados antigos armazéns de carga na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro, antigos depósitos, galpões ou mesmo algum viaduto que possibilite teto para a proteção dos materiais com que se confeccionam carros e fantasias. Este é o caso, por exemplo, do GRES Acadêmicos do Tuiuti, cuja sede se situa embaixo da Linha Vermelha, no bairro de São Cristóvão. A prefeitura da cidade do Rio de Janeiro construiu a chamada Cidade do Samba, que conta com quatorze barracões para as escolas de samba do Grupo Especial.

Tais pequenas histórias “são boas para pensar”, objetivamente, as relações que travamos e fomos construindo ao longo da pesquisa sobre o/a carnavalesco(a), na medida em que descortinam surpresas, desconhecimentos e descobertas do pesquisador sobre um universo social aparentemente bastante “conhecido” por todos nós. Não se trata, obviamente, de um deslocamento radical para algum ponto distante no Oceano Pacífico, nas Ilhas Trobriand, como fez Bronislaw Malinowski, em busca do “outro” em estado “puro”, com pouco ou nenhum contato com a civilização.

Apresentamos aqui um trabalho que foi desenvolvido no espaço da cidade do Rio de Janeiro, uma das maiores metrópoles do Brasil, ou seja, pesquisa feita num espaço social constituído por “civilizados” urbanitas. Por vezes, a recomendação de Roberto da Matta (1978) de “transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico”², pode ser algo bastante difícil de se alcançar, tendo em vista a naturalização do olhar cotidiano sobre situações e sujeitos sociais (SIMMEL:1976; GOFFMAN:1985).

Em outras palavras, vou lançar mão destes quatro casos que transcorreram durante o trabalho de campo, portanto, para exemplificar aquilo que pretendo apresentar como sendo minha aproximação do universo do(a) carnavalesco(a) e seu *métier* profissional, mundo artístico (BECKER:1977) do qual fomos nos aproximando aos poucos.

Sobretudo os apresentamos como paradigmáticos de momentos diversos da pesquisa de campo e que demonstram, em linhas gerais, a entrada no universo das escolas de samba e a descoberta de um tipo social afeito ao gosto por uma racionalidade especializada (WEBER:1986; SIMMEL:1998). Assim foi nosso *approach*, por vezes tateante e titubeante, no trato com aqueles que procuramos pesquisar.

² Ver, nesse sentido, as considerações, feitas por Gilberto Velho, que procuram matizar as noções de familiar e exótico no artigo “Observando o familiar”. Para Velho, seria “possível transcender, em determinados momentos, as limitações de origem do antropólogo e chegar a ver o familiar não necessariamente como exótico mas como uma realidade bem mais complexa do que aquela representada pelos mapas e códigos básicos nacionais e de classe através dos quais fomos socializados. O processo de estranhar o *familiar* torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos e situações (p. 131; 1987).”

*

Caso I: Alexandre Louzada nos barracões da Portela e Unidos do Porto da Pedra

Uma das nossas primeiras iniciativas para nos acercar dos(das) carnavalescos(as) que militam no carnaval da cidade do Rio de Janeiro foi telefonar para Maria Augusta Rodrigues, por indicação de nossa orientadora, para uma conversa inicial sobre o universo das escolas de samba.

Sem dúvida nenhuma, Maria Augusta transformou-se em nossa informante privilegiada (FOOTE-WHYTE:1973), sendo de grande valia para acedermos a importantes espaços sociais de pesquisa. Entretanto, nossos primeiros contatos telefônicos foram frustrados. Invariavelmente era atendido por sua secretária eletrônica ou, ainda, por seu secretário, Xangozinho, mas os recados ali deixados não tinham retorno³.

Diante dessa dificuldade inicial, resolvemos contatar, pessoalmente, os barracões das escolas de samba do chamado Grupo Especial, composto atualmente por quatorze escolas no total. Nos contatos telefônicos estabelecidos, percebemos algumas particularidades que diferenciavam a forma de lidar com o público externo por parte das escolas de samba, de suas assessorias de comunicação e de seus carnavalescos.

Algumas escolas solicitavam que se agendasse com a assessoria de imprensa uma entrevista com o carnavalesco; noutras era o próprio carnavalesco quem decidia com quem e quando era possível falar e em outras, finalmente, a impossibilidade de se realizar entrevistas naquela época do ano era total e irremediável.

Posteriormente percebemos que a época do ano em que estava propondo as entrevistas, os meses de janeiro e fevereiro, acumulava a maior carga de trabalho e tensão nas tarefas desenvolvidas para “pôr o carnaval na rua”. Os dois meses que antecedem o grande momento da escola de samba, qual seja, o do desfile na Marquês de Sapucaí, convertem-se em uma época de inúmeras interdições e restrições para aqueles que não são da escola ou mesmo para aqueles que estão envolvidos diretamente no

³ Posteriormente descobrimos que Maria Augusta Rodrigues estava visitando, diariamente, barracões e escolas de samba para preparar-se para os comentários que faria na transmissão televisiva naquele carnaval.

trabalho dos barracões. Inúmeros segredos e detalhes, sobretudo dos carros alegóricos e das fantasias de algumas alas e/ou destaques, são ultimados nesses meses.

A jornalista Mônica Bergamo, do jornal *Folha de São Paulo*⁴, apresenta as regras de conduta admitidas e as proibições observadas nos barracões das escolas de samba Imperatriz Leopoldinense, Estação Primeira de Mangueira, Beija-Flor de Nilópolis e Portela. As recomendações arroladas pela articulista podem abranger desde o uso ou não de telefones celulares ou a presença de mulheres de short, à interdição de fumo e conversas no local de trabalho. De acordo com a repórter, o “medo de espiões de outras escolas é geral - todos zelam para manter o "impacto" de seus carros na avenida; o trabalho é árduo, mas feito com prazer, devoção até”.

O primeiro contato com o carnavalesco Alexandre Louzada, então responsável pelo carnaval do GRES Portela, foi intermediado pela assessora de imprensa da escola à época. Ela agendou uma conversa com Louzada e ficou de, posteriormente, ligar ou mandar uma mensagem eletrônica pela internet para confirmar o encontro. Na véspera do dia combinado, ela me ligou cancelando o encontro e propondo uma “outra época” para a realização da entrevista.

Diante de nossa insistência e da explicação de que “não tomaria muito tempo do carnavalesco”, a assessora agendou nova data para aproximadamente dez dias depois. Ficou acertado que ela ligaria na véspera, como da primeira ocasião, para confirmar o encontro.

Nessa segunda oportunidade, não aguardamos seu contato telefônico e ligamos para o barracão da escola de samba no Centro da cidade do Rio de Janeiro, na Zona Portuária, para confirmar o agendamento.

Inicialmente, ela não se recordava do compromisso assumido e nem havia conversado com Louzada, questionando-o, então, sobre a conveniência de minha visita ao barracão. Perguntamos se não seria necessário que ela conversasse com o carnavalesco para confirmar o encontro e ela afirmou que eu poderia ir “sem problema algum”, no horário de 15 horas.

Era uma tarde de verão em janeiro, a temperatura rondava os trinta e cinco graus, o sol brilhava forte num céu sem qualquer nuvem e suávamos muitíssimo, a camisa estava molhada pelo suor, o que só aumentava o desconforto. Apesar de ter errado a entrada da rua que dava acesso ao número 779, fundos, da Avenida Rodrigues

⁴ No caderno "Ilustrada" do dia 18 de janeiro de 2004.

Alves, onde se situava o barracão da Portela, chegamos pouco antes do horário combinado e aguardamos pelo primeiro encontro que se efetivava em nossa pesquisa.

O barracão do GRES Portela era bastante parecido com o de muitas outras escolas de samba que tinham os seus naquela região Portuária, bastante deteriorada e decadente. Tratava-se de um antigo armazém desativado, cujo pé direito era de aproximadamente oito metros de altura, pintado nas cores azul e branco, com estrelas desenhadas, nas quais havia a indicação dos anos em que a escola fora campeã do carnaval, e se situava numa rua onde um antigo trilho de trem abandonado ainda dava sinal de uma época de intensa atividade e circulação.

Ao entrar no barracão, solicitamos ao funcionário da recepção que gostaríamos de falar com o carnavalesco da escola, pois havia sido acertada uma entrevista com a assessoria de imprensa. Ele disse que nos dirigíssemos até a secretaria da escola. Lá encontramos a secretária Eliane, na sua mesa de trabalho, e um homem de boné, trajando roupas despojadas e calçando sandálias de couro, entre recostado e deitado, num pequeno sofá ao lado, assistindo a um programa de televisão. Esse homem parecia estar de passagem ou descansando preguiçosamente depois do almoço...

Apresentamo-nos a Eliane, informando-a de que havia combinado com a assessora Simone uma conversa com o carnavalesco da escola. Para minha surpresa, Eliane apontou para o homem recostado no sofá e disse-nos, então, que se tratava do carnavalesco da Portela, Alexandre Louzada. Diferentemente dos outros contatos que buscamos realizar com outros carnavalescos, frustrados pela “agenda apertada” desses profissionais, encontrava o primeiro entrevistado de nossa pesquisa bastante tranqüilo e, aparentemente, despreocupado com a finalização do seu carnaval.

Aquela tranqüilidade do carnavalesco nos fez recordar uma afirmativa de Simone, assessora de imprensa da escola, feita pelo telefone quando conversamos da primeira vez, de que “o carnaval da Portela está pronto”! A atitude algo *blasé* de Louzada, no sentido atribuído por Simmel, surpreendia-nos. Contrastava enormemente com a tensão que havíamos presenciado no barracão do GRES Beija-Flor de Nilópolis, onde fomos desencorajados, tanto pela assessora da escola da Baixada Fluminense, quanto pelo carnavalesco Xhangai⁵, a realizar uma entrevista “naquela época do ano”, quando a correria era grande e Laíla, diretor de carnaval da escola, não ia querer ninguém estranho circulando pelo barracão.

⁵ Encontramos outras formas de grafar o nome desse membro da comissão de carnaval da Beija-Flor como, por exemplo, Shangai ou Xangai.

Por sugestão do carnavalesco, rumamos para a sala da presidência da Portela, local onde, segundo Louzada, poderíamos realizar a entrevista de forma mais reservada e tranqüila. O espaço da sala era menor que o da recepção, com uma mesa e cadeira como as de escritório, sofá e poltrona com uma forração que imitava a pele de uma zebra e uma pequena estante que ostentava alguns troféus da agremiação. O único luxo do espaço era o ar condicionado que amenizava o calor da tarde.

Explicamos nossa presença ali e a intenção do nosso trabalho de pesquisa. Louzada afirmou desconhecer o fato de nossa origem universitária e imaginava que eu pertencesse à algum periódico carioca. Estava atendendo-nos, pois, na sua opinião, “aquilo também fazia parte do trabalho do carnavalesco”. Durante nossa conversa, segredou-nos ter sido Simone sua ex-assessora de imprensa e que, naquela ocasião, estavam brigados e pouco se falavam. “Na verdade”, afirmou-me, “eu nem sabia que você viria aqui hoje”. Apesar desse contratempo, insistiu que aquele era o “trabalho do carnavalesco” e aceitou conversar comigo.

Quando mencionamos o comentário de Simone, de que o “carnaval da escola estava pronto”, Louzada ponderou que na verdade ele estava “esperando o dinheiro ser liberado” pelo presidente da escola⁶. Contou-nos das dificuldades que estava tendo com o presidente da agremiação, Carlinhos Maracanã, sobre a concepção do enredo “Ontem, Hoje, Sempre Cinelândia - O Samba Entra em Cena na Broadway Brasileira”.

Para Maracanã, patrono da agremiação, o foco deveria recair no *glamour* e nos dancings da *belle époque* carioca sem fazer menção às questões da repressão política e aos comícios pela redemocratização⁷. Na concepção imaginada por Louzada, era impossível tratar do tema Cinelândia sem mencionar passagens sombrias vividas pela sociedade brasileira e que tiveram, naquele cenário, importantes momentos de contestação.

O enredo sobre a Cinelândia fora o quinto numa lista proposta pelo carnavalesco à diretoria da escola de samba. O primeiro enredo proposto para avaliação da diretoria da escola era uma homenagem ao cantor e compositor Paulinho da Viola (1942), figura reconhecidamente vinculada à história da escola e padrinho da Velha Guarda da Portela. A diretoria recusou a idéia, pois não queria “dar força à oposição” a

⁶ O presidente do GRES Portela, em janeiro de 2002, época em que entrevistamos Alexandre Louzada, era o banqueiro do jogo do bicho Carlinhos Maracanã.

⁷ Durante o trabalho de campo, soubemos que alguns carros da escola tiveram de ser serrados, por fazerem alusão aos períodos de exceção política, determinação emitida pela presidência da Portela. Depois desse desfile, Louzada transferiu-se para a escola de samba Porto da Pedra, de São Gonçalo/RJ.

Carlinhos Maracanã na escola de Oswaldo Cruz. O segundo enredo que fora rejeitado também homenageava outro cantor popular nascido no Rio de Janeiro, Zé Kéti (1921–1999), conhecido por composições que cantam os morros da cidade e por sua militância cultural de contestação ao Golpe de 1964, em espetáculos como o Opinião⁸.

Diante desse quadro de dificuldades enfrentadas, questionamo-lo sobre a permanência do carnavalesco numa escola de samba, se a decisão sobre ficar ou sair de uma escola era de responsabilidade do carnavalesco. Louzada afirmou ser esta uma decisão da diretoria da escola de samba. Citou, como exemplo ilustrativo, sua passagem pelo GRES Estação Primeira de Mangueira.

Apesar de ter vencido o carnaval de 1998, junto com a Beija-Flor de Nilópolis, com o enredo “Chico Buarque da Mangueira”, e de ter realizado mais dois carnavais com boa repercussão, em 1999 e 2000, foi substituído na direção do carnaval da escola “sem motivo” nenhum. “Foi uma decisão da escola que optou por outro profissional”, asseverou Louzada, com tranquilidade⁹.

Não havia, na afirmativa de Louzada, qualquer sinal de ressentimento pelo afastamento do carnaval da Estação Primeira, senão uma percepção de que adiara, talvez *sine die*, alguns outros enredos que gostaria de desenvolver na agremiação verde e rosa. Transparecia em sua posição, de certa indiferença quanto à sua “dispensa” da Mangueira, uma percepção de que o mundo das escolas de samba, das contratações e demissões dos carnavalescos funcionaria assim mesmo.

Pudemos confirmar nossa impressão, meses depois, em feijoada realizada na quadra do GRES União da Ilha do Governador, quando vários ex-carnavalescos da escola azul, vermelha e branca, entre eles Chico Spinosa, Max Lopes, Maria Augusta Rodrigues, Milton Cunha e Alexandre Louzada, foram participar do lançamento de projeto sobre a memória da escola da Ilha.

Questionados por um assistente da platéia sobre qual motivo os teria levado da União da Ilha, já que declaravam “amor à escola”, Max Lopes observou que “a vida do carnavalesco é como a de treinador de futebol. Uma hora você está bem num lugar, depois aparece uma proposta melhor e você parte buscando evoluir.” Na ocasião,

⁸ Ver, por exemplo, a biografia do cantor publicada na coleção Perfis do Rio. LOPES, Nei. Zé Kéti: o samba sem senhor. RJ. Relume Dumará/Prefeitura. 2000.

⁹ O então presidente da Mangueira, Elmo dos Santos, afirmou que manteria o carnavalesco Alexandre Louzada para o desfile de 1999, durante a festa da vitória na quadra da escola de samba, em 25 de fevereiro de 1998. Utilizando-se de uma metáfora futebolística disse, então, que “em time que ganha não se mexe”. Louzada realizou ainda pela Mangueira os enredos “O Século do Samba” (1999) e “Dom Obá II: Rei dos Esfarrapados, Príncipe do Povo” (2000).

Louzada concordou, afirmativamente, com a cabeça, enquanto Lopes explicava suas motivações profissionais, sem se utilizar do microfone para emitir sua opinião.

A questão do trânsito de certos atores sociais entre as diversas escolas de samba, de diretores de bateria a assististas, de intérpretes a carnavalescos, por exemplo, é uma constante nesse mundo artístico. A pesquisadora gaúcha Luciana Prass (2004), em seu trabalho com o GRES Bambas da Orgia, de Porto Alegre, também percebe essa constante circulação, de escola em escola, com relação a certos ritmistas e mestres de bateria que investigou¹⁰.

Na sala da presidência da Portela, sobre a mesa, observamos haver alguns livros e desenhos de fantasias nos quais Louzada estava trabalhando. Perguntamos se aqueles desenhos eram para o carnaval daquele ano e ele nos disse que já estava pesquisando outros temas para os próximos carnavais¹¹. Relembrou, então, a lista oferecida à diretoria da Portela dizendo que o carnavalesco sempre tem uma “surpresa na manga”, tem de estar pronto para oferecer opções de enredos.

Depois de aproximadamente quarenta minutos, avisaram-nos de que o presidente da escola havia chegado ao local. Com sua chegada, Louzada se propôs a apresentar-nos o barracão da escola, pois deveríamos deixar a sala que ocupávamos. No caminho, cruzamos por Carlinhos Maracanã, patrono da Portela, secundado por dois guarda-costas, e fomos, na ocasião, rapidamente apresentados ao presidente.

No barracão, Louzada nos apresentou ao seu assistente, de nome André, que o acompanhava há oito anos por diferentes escolas de samba. Na opinião do carnavalesco, as pessoas acabavam acompanhando-o, de escola em escola, por opção, por ser ele uma “pessoa simples”, sem se apresentar como “alguém distante”. Ele afirmou gostar de “estar próximo do trabalho de barracão” e de, com frequência, “sair para beber cerveja com o pessoal do pesado¹²”.

Louzada pediu ao seu assistente que nos apresentasse o barracão da Portela, pois, com a chegada do presidente da escola, ele teria de se ausentar para ultimar detalhes importantes sobre os carros alegóricos que aguardavam a liberação do dinheiro para serem concluídos.

¹⁰ Luciana Prass. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba; uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre, Ed. UFRGS. 2004.

¹¹ Um dos enredos arrolados por Louzada naquela tarde, sobre a comunicação ao longo da história da humanidade, concretizou-se no desfile de 2004, desta vez no GRES Porto da Pedra, com o nome “Sou Tigre, Sou Porto, Da Pedra à Internet - Mensageiro da História da Vida do Leva-e-Traz”.

¹² Os trabalhadores mencionados como sendo “o pessoal do pesado” são os que trabalham com carpintaria, ferragem e materiais abrasivos, como cola, resina, tinta, entre outros.

André se prontificou a me acompanhar pelo barracão, mostrando alguns carros alegóricos e, de maneira especial, a confecção da águia, símbolo da escola, que estava a cargo de um aderecista oriundo de Parintins. Nos fundos do barracão, fomos apresentados a um escultor, especialista em trabalhos com isopor, que era muito “fera”, também “importado de Parintins”. Nas palavras do assistente de Louzada, “ali no barracão da Portela eles haviam conseguido reunir pai e filho”, de uma mesma família de Parintins, que lá trabalham para Bois-Bumbás adversários¹³.

Para o assistente de carnaval da Portela, “aqueles caras eram ‘feras’ e tinham muito que nos ensinar” [aos profissionais do carnaval do Rio de Janeiro]. As técnicas de articulação e de movimentação dos carros alegóricos, desenvolvidas pelo “pessoal de Parintins”, chamam a atenção do público nas apresentações no Bumbódromo, na Amazônia, e alimentam a vinda desses técnicos, no período de carnaval, para várias escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro.

A admiração de André pelo trabalho do “pessoal de Parintins”, que aprendeu “na prática” a realizar carros alegóricos com efeitos de impacto, se coaduna com sua impressão de que “só se aprende a fazer carnaval aqui” [no barracão]. O barracão se apresentaria, portanto, como o melhor aprendizado para quem quer trabalhar com carnaval. “Essa é a verdadeira escola”, repetia André.

Não haveria, portanto, escola ou academia capaz de transmitir os “segredos” que só são apreendidos pela faina cotidiana, pelo esforço, pela insistente labuta de anos, pela experiência de passar por diferentes tarefas no barracão. “Acho que nós aprenderíamos mais indo à universidade do que os universitários que vêm para cá aprendem. Eles [os universitários] acabam desistindo rapidamente”.

A trajetória de André, que continua afirmando ser um “aprendiz de carnavalesco”, ao lado de Alexandre Louzada, agora no GRES Porto da Pedra, se constitui numa confirmação de sua perspectiva de formação¹⁴; ou seja, em outras palavras, de que somente na prática se pode alcançar o *status* de carnavalesco. No entanto, André não deixa de realizar alguns cursos de natureza profissionalizante, oferecidos pelo SENAC, por exemplo, que possam dotá-lo de aprimoramento em áreas nas quais se julga ainda deficiente, como em desenho de formas humanas.

¹³ Para uma apresentação da lógica conflituosa entre os Bois Caprichoso e Garantido, de Parintins, consultar o artigo de Maria Laura Cavalcanti, “O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa”; **In: História, Ciências, Saúde: Manguinhos**. v.1, nº 1 (jul.-out. 1994). RJ, Fundação Oswaldo Cruz/Casa de Oswaldo Cruz. 2000.

¹⁴ As afirmações de André apontam, em nossa opinião, para o gosto por uma racionalidade especializada (WEBER:1986; SIMMEL:1998) apreendida na prática de barracão de escola de samba.

Sua maior dificuldade para continuar a realizar estes cursos complementares ou, eventualmente, “entrar para as Belas Artes” ou fazer universidade, considerou ser conciliar os horários das aulas com os períodos de maior trabalho no barracão. “Aqui no trabalho de carnaval você não tem horário fixo. Deu cinco horas você vira as costas, bate o cartão e vai embora. Se tiver que virar a noite trabalhando, não voltar para casa e dormir no barracão você acaba fazendo”.

Esse desejo do assistente André, de se tornar um carnavalesco, apesar de todas as dificuldades de uma formação autodidata, já pode se realizar, segundo Alexandre Louzada. Em entrevista realizada no ano de 2004 com Louzada, na sala de criação do barracão do GRES Porto da Pedra, na sua opinião, André, que estava na sala durante a conversa, “é um carnavalesco, já está pronto para seguir o próprio caminho”.

A limitação de antes, quando André salientara a importância do curso no SENAC, para sanar as dificuldades que tinha em desenhar formas humanas, parecia estar solucionada. “Ele tinha dificuldades”, disse-nos Louzada, “em realizar desenhos de corpos humanos dando a eles proporções adultas. Não tinha jeito de fazê-lo acertar a proporção do corpo humano, ele era travado nessa parte. Parecia que seus desenhos eram todos de crianças ou adultos em miniatura. Agora ele já corrigiu este defeito”.

Neste caso em particular, podemos perceber, ainda, como o carnavalesco mais experiente funciona como um mestre para seu aprendiz. Depois de dez anos trabalhando ao lado de Louzada, como seu assistente, aprendendo todas as tarefas do ofício de carnavalesco, André tem, nas palavras de seu mestre, condições de “seguir seu próprio caminho” e “assumir uma escola de samba” por conta própria. A trajetória de formação do aprendiz de carnavalesco estaria completa, em outros termos.

Acabamos nossa visita ao barracão da Portela, acompanhados por André até a porta de saída, sem nos despedir de Alexandre Louzada, que não retornara até aquele momento de sua conversa com Carlinhos Maracanã. Quando estávamos do lado de fora do barracão, pudemos ver, pouco depois, a saída do patrono da escola de samba e de seus seguranças, que entraram num carro grande com vidros fumê.

Aquela tarde de janeiro continuava quente, longe do abrigo do sol propiciado pelo barracão da Portela.

Caso II: Xhangai no barracão da Beija-Flor de Nilópolis

Telefonamos para o barracão da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis e solicitamos à atendente uma conversa com Ubiratan Silva, integrante da comissão de carnaval da agremiação. Explicamos que estávamos realizando uma pesquisa sobre o carnaval do Rio de Janeiro e que gostaríamos, portanto, de “conversar com um dos carnavalescos da escola”.

De maneira muito educada, a telefonista informou-nos de que “a Beija-Flor não tinha um carnavalesco” responsável pela concepção de carnaval, mas possuía “uma comissão de carnaval” que definia coletivamente suas atribuições e tarefas.

Esse primeiro evento no qual fomos cordialmente corrigidos pela atendente sobre a forma de tratamento adequada para nominar os membros da comissão de carnaval da escola de Nilópolis aconteceu em outras oportunidades e com outras pessoas. Pudemos perceber, nos outros contatos telefônicos que realizamos, esse cuidado em não apontar este ou aquele indivíduo como sendo **o** carnavalesco da escola¹⁵.

Para nossa surpresa, a telefonista informou-nos, também, de que “o Bira não faz mais parte da comissão de carnaval e estava agora desempenhando outras funções na área de informática da escola”. Solicitamos que a ligação fosse transferida para Silva, apesar de sua mudança de atribuições na escola, pois desejava poder saber de sua experiência na área de carnaval e do trabalho coletivo numa comissão de carnavalescos.

Quando Ubiratan Silva nos atendeu, uma de suas primeiras iniciativas foi a de explicar que não fazia mais parte da comissão de carnaval da escola e que, portanto, não teria como contribuir para nossa pesquisa. Expusemos-lhe o argumento de que conhecer sua experiência na comissão seria de grande valia e ele solicitou-nos, então, que mandássemos uma mensagem eletrônica para o barracão da escola informando, em linhas gerais, sobre os objetivos da pesquisa.

No entanto, Silva não se dispunha a participar da entrevista. Alegava estar com muito trabalho e sem condições de atender-nos naquela época do ano, próxima do carnaval. Segundo ele, as tarefas na área de informática eram muito absorventes “perto do período do desfile” e ele tinha em suas mãos o “controle geral do barracão” –

¹⁵ No contato pessoal e em eventos públicos, presenciamos membros da escola, inclusive da comissão de carnaval, sendo identificados ou se identificando como “carnavalesco”.

compras de materiais e seus fluxos na confecção de fantasias, adereços e carros alegóricos, etc.

A impressão sobre a negativa de Ubiratan Silva em nos conceder algum tempo para a entrevista, à época, foi a de que se tratava antes de uma recusa em participar da pesquisa, uma maneira educada de se abster de relatar seu trabalho na comissão. Ainda não atinávamos para as questões de tempo envolvidas no trabalho carnavalesco e, por outro lado, falar sobre a forma de funcionamento da comissão de carnaval fazia parte dos segredos da escola. Meses depois, durante um ensaio técnico¹⁶ na quadra da Beija-Flor, em Nilópolis, Cid Carvalho, membro da comissão, nos disse: “ – Olha, eu posso te falar tudo menos como funciona a comissão de carnaval.”

Providenciamos a mensagem eletrônica, como nos foi solicitado, para o endereço do barracão da escola que seria, em seguida, repassada por Ubiratan para Laíla, responsável geral pelo carnaval da Beija-Flor, para podermos agendar uma entrevista. Nunca obtivemos resposta dos três e-mails enviados para Ubiratan. Chegamos a cobrá-lo por telefone e ele nos informou que havia repassado nossa mensagem para a assessora de imprensa da escola, Fernanda, que faria o contato solicitado.

Também não obtivemos resposta com a assessora de comunicação da escola que nos alertava para as limitações de tempo dos membros da comissão. “Estamos em cima do carnaval!”, afirmava. Diante das dificuldades que enfrentávamos por via telefônica, resolvemos partir para uma visita ao barracão da escola de Nilópolis.

Sem agendar previamente uma conversa e, apesar dos constantes alertas com respeito à exigüidade de tempo para a concessão de uma entrevista, rumamos para o barracão da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, situado então no Centro da cidade do Rio de Janeiro, na Zona Portuária.

O barracão da escola era uma construção de aproximadamente quinze metros de altura e, ao lado do portão de acesso, havia uma pintura que identificava a escola e saudava o patrono da escola, o bicheiro Aniz Abraão David, o Anísio.

Perguntamos na portaria do barracão por Fernanda e fomos encaminhados para a sala de comunicação. Aguardamos num corredor autorização para entrar na sala da

¹⁶ Os ensaios técnicos são eventos que ocorrem nas quadras das escolas de samba e que contam, quase que exclusivamente, com membros da agremiação carnavalesca. Nos carnavais de 2004 e 2005, foram organizados, também, ensaios técnicos na Avenida Marquês de Sapucaí, que obtiveram enorme sucesso de público. Um destes ensaios em quadra pode durar mais de três horas, quando os componentes cantam e dançam ao som da bateria da escola e de seu samba-enredo do ano.

assessora de imprensa. Sentado numa cadeira, havia um segurança, que, pelo volume que ostentava embaixo da camisa, estava armado. Tentamos interpelá-lo sobre o jogo da seleção brasileira de futebol, que transcorrerá naquela manhã, mas não recebemos qualquer manifestação em resposta. Ele só falou e se moveu quando foi solicitado por alguém do barracão.

Fomos autorizados a entrar na sala onde se encontrava a assessora de imprensa. Havia alguns materiais de escritório em sua mesa, um telefone e, ao fundo, uma outra mesa com telefone e uma porta que dá entrada para o interior do barracão. Algumas pessoas apareciam e desapareciam através dela.

Numa das paredes da sala, havia uma foto emoldurada do patrono da agremiação segurando um troféu de um dos últimos títulos da escola, ladeado por algumas outras pessoas que reconheci como sendo integrantes da comissão de carnaval, além do prefeito de Nilópolis e presidente da escola, Farid Abraão David.

Ao chegar à sala da assessora de comunicação, prontamente nos identificamos e ela afirmou que tentaria “chamar alguém” para nos atender. Enquanto esperávamos a disponibilidade de algum dos componentes da comissão para uma conversa, Fernanda, sutilmente, relatava alguns casos ocorridos nos últimos dias no barracão da escola. Todos eles davam conta de um clima bastante nervoso e agitado com os preparativos finais. Um rapaz ao telefone tentava resolver algum problema com relação ao pagamento de sua conta de celular.

Enquanto esperávamos um contato positivo, Cid Carvalho, um dos membros da comissão de carnaval, comunicou por interfone que não gostaria de falar. “Ele é tímido e não gosta de aparecer”, me disse Fernanda. Logo depois, apareceu um homem de aproximadamente 50 anos, de boné, com algumas guias de religiões afro-brasileiras à vista, por baixo da camiseta. Fernanda se dirigiu ao homem: “ - Xhangai, este rapaz está querendo entrevistar alguém da comissão e visitar o barracão”.

A fala de Fernanda não pareceu produzir qualquer sinal de reação em Xhangai, que passou a brincar com o jovem ao telefone. Dirigindo-se à assessora, disse que “visitas ao barracão só podem ser realizadas com a autorização do Laíla”. Fernanda afirmou conhecer a determinação e informou que “ontem o Laíla tocou uma equipe de televisão alemã e fechou o barracão até o desfile” [para visitantes].

Xhangai finalmente se dirigiu a nós, sem dispensar sua maneira jocosa, perguntando de quanto tempo necessitaríamos. Antes que respondêssemos, disse que “estar em barracão de escola de samba perto do carnaval é um perigo, fica todo mundo

nervoso, querendo matar um!”. “Olha aí nosso amigo com problemas com o celular”, apontou para o jovem que continuava tentando, em vão, resolver sua pendenga.

Dissemos-lhe que desejaríamos conversar por uns trinta ou quarenta minutos, além de visitar o barracão e, se possível, acompanhá-lo, ou a outro membro da comissão, nas suas tarefas cotidianas de barracão. Não sabemos dizer o que irritou Xhangai, mas sua atitude jocosa e um tanto debochada do início transmutou-se, radicalmente, de tom e intensidade.

Falando em voz alta e com trejeitos exagerados, incluindo gestos caricaturalmente afetados, como desmunhecar a mão, por exemplo, disse-nos com gravidade: “- Olha, eu sou um carnavalesco, aqui a gente tá trabalhando, tá fazendo arte! Aqui o negócio é sério! Não tem aquele negócio de bicharada, ulululul, entendeu?!”¹⁷.

Confesso que ficamos surpreendidos. O carnavalesco falava alto e gesticulava buscando a cumplicidade dos presentes na sala, como também, deixar-nos constrangidos, é nossa suposição.

Diante daquela fala, ficamos perplexos, sem compreender o que disséramos para desencadear aquela reação intempestiva. Entendemos, contudo, que nossa conversa estava encerrada e que teríamos de tentar outra estratégia se quiséssemos nos acercar da comissão de carnaval da Beija-Flor. Percebemos, na prática, que “estar em barracão de escola de samba perto do carnaval” pode ser “um perigo”, no entanto, não conseguia identificar os motivos da repentina mudança de humores.

Agradecemos a atenção e desculpamos-nos por qualquer coisa que pudesse ter feito de equivocado. Fernanda aconselhou-nos a procurar “o pessoal da comissão” depois que o carnaval acabasse. “- Olha, depois do carnaval você liga e a gente marca uma entrevista. Agora tá todo mundo numa correria e sem paciência.”

Sáímos da sala desorientados. Não esperávamos aquela reação e não conseguíamos avaliar nossa aproximação como desrespeitosa. No corredor do lado de fora, o segurança já não se encontrava. Encaminhamo-nos para a porta de saída e agradeci ao funcionário da recepção. A proximidade do meio-dia aumentava o calor da

¹⁷ Em 1998, primeiro ano da comissão de carnaval da Beija-Flor, durante entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, Vítor Santos, um dos integrantes da comissão, assinalou a questão da sexualidade como polêmica nos seguintes termos: “Todos diziam que éramos oito bichas, que iam nadar e morrer na praia, mas provamos o contrário”. A escola de Nilópolis dividiu o primeiro lugar com a Estação Primeira de Mangueira, naquele ano, com o enredo “O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu Anú”.

manhã. Na parede ao lado do portão de saída, podia-se ler: “ Alô, Anísio, quem te conhece sabe quem você é. A família Beija-Flor te ama!”¹⁸.

Alguns aspectos nesta história merecem destaque especial. Em primeiro lugar, nossa aparição repentina no barracão da escola pode ter causado alguma desestabilização na rotina de trabalhos dos membros da comissão. Nos contatos que realizamos com Ubiratan e Fernanda, nunca fomos convidados a tentar uma investida, um golpe de sorte. Pelo contrário, tentaram a dissuasão aconselhando-nos a deixar para uma outra oportunidade uma visita.

A presença de um estrangeiro, no sentido atribuído por Georg Simmel (1976), de um forasteiro, de alguém que não estaria identificado nem referenciado no mapa cognitivo da “família Beija-Flor”, ou seja, em outras palavras, um indivíduo que não compartilharia, necessariamente, dos mesmos valores de pertencimento (QUEIROZ: 1973) à comunidade imaginária formalizada pela escola de samba pode ser visto como uma potencial fonte de risco, perigo e contaminação (DOUGLAS:1976) nos dias que antecedem o desfile na Passarela do Samba.

A crença em seres místicos e sobrenaturais anima a compreensão de mundo (MAGGIE:1975; VELHO:1992) de parte dos integrantes da comissão de carnaval da Beija-Flor. É o caso, por exemplo, daquele carnavalesco que nos atendeu no barracão da escola, que utilizava algumas guias de seu santo de devoção. Ao longo do trabalho de campo, ouvi algumas histórias envolvendo “trabalhos de descarrego” em quadras de escolas de samba, magias, feitiços, patuás e oferendas, “pais de santo guiando seus filhos contra as forças do mal”, etc.

Nos ensaios técnicos da agremiação, semanalmente realizados em sua quadra em Nilópolis, Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, o Laíla, diretor geral de carnaval da escola, sempre realiza uma “oração” antes do início do ensaio, propriamente dito, segundo afirma, para “quebrar as pedreiras e abrir os caminhos” da agremiação. Pede também, de maneira sincrética, que os componentes da escola façam uma pirâmide com as mãos no alto de suas cabeças, “para energizar” e, por fim, solicita que “toda a família Beija-Flor”¹⁹ se abraçe e se cumprimente.

¹⁸ A reverência da escola de samba de Nilópolis ao seu patrono acontece com frequência e nas mais diversas ocasiões. No ano de 1998, por exemplo, depois de haver sido preso com outros contraventores do jogo do bicho, por decisão da juíza Denise Frossard, sua volta foi saudada pela porta-bandeira Selminha Sorriso nos seguintes termos: “A volta do tio Anísio deu muita força pra gente.” A inscrição saudando o patrono da escola continua na parede do barracão até hoje.

¹⁹ Expressão recorrentemente utilizada na escola de samba e nos seus materiais informativos.

Outro aspecto relevante a ser observado é o fato de a comissão de carnaval estar submetida à autoridade e supervisão de Laíla, como coordenador geral de carnaval da escola. Seu trânsito privilegiado com o patrono da escola (a quem chama de “amigo”, “verdadeiro irmão” e “pai”), sua influência e poder de decisão, como quando abrir e/ou fechar o barracão para a visitação pública, por exemplo, é inquestionável. A última palavra na administração do cotidiano do barracão passa por sua opinião e crivo.

Hegemonia exercida sobre a comissão com a anuência do patrono da escola, “seu” Anísio, que sustenta os sonhos dos carnavalescos e/ou da comissão de carnaval da escola, com o financiamento dos desfiles e que foi responsável, a partir da segunda metade dos anos 70, também, pelo alavancar da pequena escola da Baixada Fluminense (FREIXO & TAVARES: 2005), transformando-a numa das integrantes do grupo de elite do carnaval carioca e referencial para as demais escolas de samba desde então²⁰.

Dentro da tradição brasileira da patronagem (DA MATTA: 1979), no mundo do carnaval, as decisões são tomadas com o aval do mecenas (ZALUAR:1985; QUEIROZ: 1992; CAVALCANTI: 1994), como presenciei Laíla afirmar, num ensaio na quadra da escola: “eu comando o carnaval da escola, mas sou mandado pelo *seu* Anísio (presidente de honra da escola) e pelo *seu* Farid (presidente administrativo e prefeito de Nilópolis). Não, eu não me afasto um milímetro daquilo que eles me pedem. Procuro trazer minha comissão dentro daquilo que *seu* Anísio me pede. Eu não tiro nada da minha cabeça”.

A fala de Xhangai observando ser um “carnavalesco” que estaria “fazendo arte” a “sério” se contrapõe, no seu discurso, em linha geral, à figura afetada e afeminada, representada pela palavra “bicharada” e sublinhada por seus trejeitos caricatos. E esse personagem não-masculino é aludido como alguém que não estaria trabalhando, artisticamente, de maneira responsável. Em outras palavras, essa postura repudiada por meu interlocutor deve ser evitada, pois se constituiria em um pólo negativo, de perigo (DOUGLAS: 1976) para os objetivos da escola, não se coadunando, portanto, com uma representação desejável da arte e do artista²¹.

²⁰ Nos anos 76-77-78, a escola de Nilópolis foi tricampeã do carnaval do Rio de Janeiro, sob a batuta do carnavalesco Joãozinho Trinta, oriundo do GRES Acadêmicos do Salgueiro. Eis o marco cronológico do início da verticalização das alegorias dos desfiles carnavalescos.

²¹ Em recentes programas televisivos, especialmente no humorístico Casseta & Planeta e na novela de Aguinaldo Silva, Senhora do Destino (2004), ambos veiculados pela Rede Globo de Televisão, as figuras que representam carnavalescos, Carnavalesco Man e Ubiracy, respectivamente, são homossexuais ou sua condição homoerótica fica subliminarmente sugerida.

Não nos custa recordar, ainda, a insistente negativa, pela administração da escola de Nilópolis, em se utilizar da palavra carnavalesco para nominar qualquer um de seus membros da comissão de carnaval, desde o primeiro contato; na ênfase, sempre repetida, de que “na Beija-Flor não há carnavalesco”. No entanto, agora, eu estava diante de alguém que se apresentava como tal, um “artista” do carnaval, enfim.

Por outro lado, a nossa presença indefinida, imprecisa naquele ambiente de trabalho – repórter, estudioso, espião, etc. – e sem intermediários²² que pudessem abonar a seriedade de nossas intenções pode ter sido um dos motivos para a reação irada de nosso interlocutor naquela manhã. Ele desejava, sobretudo, ver-nos longe do barracão da Beija-Flor de Nilópolis!

Caso III: Joãozinho Trinta no barracão do GRES Acadêmicos do Grande Rio

No mesmo período, procuramos marcar uma entrevista com Joãozinho Trinta, então carnavalesco do GRES Acadêmicos do Grande Rio, escola baseada no município de Duque de Caxias. Depois de algumas tentativas frustradas, conseguimos marcar uma conversa preliminar com o assistente de Joãozinho na escola de samba, chamado Sandrinho.

O barracão da escola de Duque de Caxias estava situado na Zona Portuária do Rio de Janeiro, era ladeado pelos barracões das chamadas co-irmãs, Arranco do Engenho de Dentro e Estação Primeira de Mangueira. O barracão era amplo e tinha um pé direito bastante alto. Parte de um carro alegórico estava do lado de fora, ocupando o estacionamento, sendo preparado para o carnaval.

Chegamos à portaria do barracão, por volta de dez horas da manhã, e anunciamos que gostaríamos de falar com o carnavalesco assistente. Fomos conduzidos a uma sala com ar refrigerado onde estava Sandrinho, que nos pediu para sentar e aguardar “um pouquinho”, pois precisava conversar “rapidamente” com Joãozinho Trinta. Sentamos num sofá e observamos quando Sandrinho entrou por uma porta no quarto improvisado do carnavalesco. De onde estávamos, podíamos ver o carnavalesco

²² Posteriormente a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues nos apresentou a alguns membros da comissão de carnaval da escola nilopolitana. Esta apresentação nos garantiu, por exemplo, participar de votação para a escolha do samba de enredo com que a escola desfilou no ano de 2004.

Joãozinho sentado em sua cama, algumas camisas penduradas num prego na parede branca e uma pequena mesa com uma cadeira.

A sala em que estávamos aguardando por Sandrinho tinha uma grande mesa central e uma menor no canto da sala, onde ficava um telefone. Numa das paredes, havia afixada uma folha com agenda de atividades públicas do carnavalesco. Uma servente entrou na sala e nos interpelou sobre quem estávamos esperando. Informamos que havíamos marcado uma conversa com Sandrinho, que naquele momento estava em reunião. Ela disse para que ficássemos tranquilos e nos perguntou se aceitávamos um copo de água. Agradecemos a gentileza e continuamos esperando.

Algum tempo depois, entrou um homem na sala. Tratava-se do sócio de Joãozinho Trinta em alguns “negócios”. Perguntou à servente pelo carnavalesco e foi informado de que ele estava reunido com o assistente Sandrinho. Perguntou também a ela sobre o que nós “estávamos fazendo ali”. Ela então lhe informou que aguardávamos pelo término da conversa de Sandrinho para uma entrevista.

Finda a conversa, Sandrinho saiu do quarto de Joãozinho e, dirigindo-se a nós, pediu que lhe esperasse mais um pouco, pois iria “tomar um café rápido”. Continuamos aguardando na sala refrigerada, onde, além da servente que varria e tirava o pó dos móveis e o sócio do carnavalesco, veio juntar-se o próprio Joãozinho Trinta.

Aquele momento para nós se apresentava como quase a realização de um sonho. Apesar dos passos trôpegos e incertos em decorrência de um acidente vascular cerebral (AVC), estávamos diante do “maior” carnavalesco em atividade no carnaval carioca. Era certo que não iríamos entrevistá-lo para a pesquisa, mas era uma honra poder ver de perto o “gênio”.

Aprendemos a admirar o trabalho do carnavalesco maranhense nos desfiles a que assistíamos pela televisão, ainda em Curitiba, nas entrevistas que acompanhamos nos jornais, livros e revistas²³, etc. Na nossa casa paterna, em Curitiba, aprendemos a torcer pela Beija-Flor de Nilópolis durante os anos em que ele esteve à frente do carnaval da escola.

Joãozinho Trinta nos interpelou sobre nossa presença ali. Afirmamos estar “aguardando para falar com o carnavalesco sobre o carnaval da Grande Rio”. Ele então afirmou: “ - Marca prá depois do carnaval. Agora eu tô sem cabeça!”. A servente veio

²³ Ver, por exemplo, o encontro do carnavalesco com os analistas do Colégio Freudiano do Rio de Janeiro no livro Psicanálise Beija-Flor; Joãozinho Trinta e os analistas do colégio.

em nosso auxílio e informou ao carnavalesco que esperávamos pelo seu auxiliar, que havia saído para tomar café e que logo voltaria.

O carnavalesco, então, sem se dirigir mais a mim, sentou-se à mesa central e começou a conversar com seu sócio. Procuramos manter uma postura equidistante do diálogo dos dois. No entanto, fragmentos do debate entre eles foram inevitavelmente captados por nós e pela servente que, depois de arrumar a sala grande onde estávamos, se dirigiu ao pequeno quarto-escritório de Joãozinho Trinta.

O clima entre o carnavalesco e seu sócio era tenso e a conversa se tornou uma pequena discussão. O tema do debate versava sobre a forma mais correta de se assinar um contrato. Sobre que letras deveriam constar ou não numa assinatura para que no final a soma das vogais e consoantes representasse um total auspicioso.

A preocupação do carnavalesco passava pelos segredos da numerologia²⁴, ao passo que, para seu sócio, essa era uma atitude absolutamente irrelevante. Apesar da resistência interposta por seu sócio, Joãozinho Trinta o convenceu da necessidade de ligar para uma numeróloga. Talvez convencer não seja a palavra adequada, pois nada aconteceria, assim me parecia, sem que a comunicação com o numerólogo fosse efetivada.

O carnavalesco afirmava saber assinar seu nome adequadamente, Jota Trinta, dentro dos preceitos de bons fluídos da “ciência” dos números. E, em tom enfático, insistia com seu sócio, buscando afastar qualquer dúvida que perdurasse sobre a lógica do gesto:

“ – Olha, eu já vi muita gente perder tudo por não assinar da maneira mais correta um contrato. Perder tudo, ficar na miséria! Você pode não acreditar [na numerologia], mas isso é sério!!”.

E foi o que o sócio do carnavalesco passou a fazer, meio a contragosto, ansioso com prazos e datas com bancos e fornecedores. Enquanto o sócio de Jota Trinta discava para o numerólogo, nos esforçávamos por compreender minimamente os significados daquela cena. As referências pretéritas que tínhamos sobre a genialidade do carnavalesco ruíam. Vivenciávamos, em certa medida, um momento de desencantamento com nosso ídolo da festa momesca.

²⁴ De acordo com o Dicionário Novo Aurélio, a numerologia é um estudo da significação oculta dos números e da influência deles no caráter e no destino das pessoas.

Ansiávamos pela chegada do assistente Sandrinho com urgência, pois não conseguíamos naquele momento ordenar nossos pensamentos. Debatia-nos em um dilema ético sobre a conveniência de ser assaltado por juízos de valor sobre as crenças dos “nativos” que observávamos (MALINOWSKI:1978).

De qualquer maneira, não conseguíamos obstruir o fluxo de sensações que experimentávamos sobre o *setting* de interação (GOFFMAN:1985) em tela. Em nenhum momento, as observações de Howard S. Becker (1977) sobre a inevitabilidade de enfrentarmos, como pesquisadores que lidam com problemas do mundo, o “fogo cruzado” dos valores nos ocorreu. Havíamos sido colhidos pelo turbilhão!

Durante a conversa telefônica, Joãozinho Trinta procurava precisar com o numerólogo e seu sócio o nome da terceira pessoa envolvida no negócio e a maneira correta como ela deveria, portanto, assinar a documentação. Como houvesse dúvida sobre o nome completo da terceira parte envolvida no negócio, desligou-se o telefone para descobrir a informação que faltava.

O carnavalesco passou a exigir, então, que ligassem para o escritório do futuro parceiro em São Paulo. Terminada a chamada com o escritório em São Paulo, retomaram as tratativas com o numerólogo, utilizando o telefone, até chegarem à fórmula perfeita para a assinatura do contrato.

Não sabemos se o novo parceiro veio a assinar o contrato seguindo os conselhos do numerólogo. No entanto, naquele momento, vivenciávamos uma vez mais a importância dos temas transcendentais no universo do carnaval brasileiro ou, ainda, por outro lado, como o mundo espiritual, das crenças populares e religiosas, podia servir como organizador da vida e da experiência sensível de alguns indivíduos no nosso campo de investigação (MAGGIE:1975; VELHO:1992).

Logo que Joãozinho Trinta se retirou da sala, a caminho do barracão, seu sócio fez uma observação com a servente, que ainda permanecia na sala, dando ordem ao local, sobre o “pessoal do Maranhão” que trabalhava na confecção de alegorias e adereços na escola de samba caxiense:

“ - Esse pessoal do Maranhão é fogo! Só querem venha a nós ao vosso reino nada!!”

Como Sandrinho não chegasse e também para quebrar nosso estado de paralisia com a cena presenciada, perguntamos se o “pessoal do Maranhão” estava

trabalhando ali. Soube que as tarefas do grupo maranhense haviam se encerrado há pouco e que a questão em tela envolvia, portanto, o transporte de alguns utensílios e materiais do barracão para outro endereço na cidade. Os custos com o transporte ficariam a cargo de Joãozinho Trinta e de seu sócio, que estava visivelmente contrariado com a empreitada.

O sócio de Joãozinho Trinta se retirou da sala em que estávamos. Somente eu e a servente permanecíamos no local. Pedi-lhe, então, que telefonasse para Sandrinho para saber quando ele voltaria. A resposta da servente, após a ligação feita, foi a de que Sandrinho estava no bairro do Leblon, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, e que não tinha hora para voltar. Depois de ficar por mais de uma hora aguardando nossa entrevista, resolvemos partir.

Agradecemos a gentileza da servente e saímos sem a conversa com Sandrinho. Do lado de fora, ainda vímos Joãozinho Trinta, dentro do barracão, orientando alguns encarregados na confecção de um carro alegórico do enredo “O Nosso Brasil que Vale²⁵”, que obteve o terceiro lugar no desfile daquele ano.

²⁵ Enredo financiado, em parte, pela Companhia Vale do Rio Doce (CVRD).

Caso IV: Maria Augusta em seu apartamento no Flamengo

Maria Augusta Rodrigues era nossa primeira opção para tentarmos uma aproximação do mundo das escolas de samba e de seus artífices. Por sugestão de nossa orientadora, que nos aconselhou procurá-la, tendo em vista sua “generosidade”, “boa vontade” e “proximidade com o mundo acadêmico”, tentamos arrumar seu número de telefone.

Conseguimos casualmente seu telefone. Quando comentávamos com amigos nossa pesquisa de doutoramento sobre os carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro, um dos interlocutores no grupo, músico de ritmos regionais brasileiros, disse-nos conhecer uma carnavalesca sua vizinha. Afirmou tratar-se da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, a quem já havia convidado para ser palestrante em um grupo de discussões, numa sessão que versaria sobre o sonho na obra de Jung.

Relatou-nos também que, na última hora, Maria Augusta não pudera participar da reunião de estudos. Diante daquela coincidência, solicitamos o número do telefone da carnavalesca. Alexandre, o músico articulador do grupo de estudos, afirmou não ter naquele momento o telefone da carnavalesca, mas passou-nos seu telefone e pediu que lhe procurássemos durante a semana, pois nos passaria a informação.

Foi o que fizemos alguns dias depois. Agradecemos a Alexandre pelo telefone e tentamos contatar Maria Augusta. Deixamos alguns recados em sua casa e não obtivemos retorno. Passamos então a procurar diretamente os barracões de algumas escolas de samba e iniciamos por conta própria nossos contatos carnavalescos. Entre encontros frustrados e outros concretizados íamos, pouco a pouco, tecendo nossa rede de informantes inicial (FOOTE-WHYTE:1973).

Passado o carnaval, retomamos os contatos para tentarmos agendar uma conversa com Maria Augusta. Fizemos outras ligações que não se converteram em entrevista, mas, numa tarde, seu secretário, Xangozinho, nos atendeu e disse que iria “chamar Augusta”. Perguntou-nos pelo nosso nome e nos apresentamos, na oportunidade, como aluno da Universidade Federal do Rio de Janeiro e que estávamos fazendo uma pesquisa sobre o carnaval.

Maria Augusta nos atendeu desculpando-se por não haver conseguido retornar nossas ligações anteriores, pois estava envolvida com o carnaval. Afirmamos não haver

qualquer problema e marcamos uma conversa, em seu apartamento, para aquela semana mesmo. Ela nos informou seu endereço no bairro do Flamengo e nos despedimos.

Na sexta-feira, dia marcado para nossa conversa, estacionamos o carro na frente do prédio onde ela mora e nos dirigimos ao portão do edifício. Vindo da portaria, o encarregado se encaminhou até aonde estávamos e disse-lhe que havia “marcado uma conversa com a senhora Maria Augusta”.

Sem abrir o enorme portão de ferro, ele se dirigiu até o interfone e conversou rapidamente com a carnavalesca. Ele retornou, abriu o portão e pediu que eu entrasse e esperasse “um pouquinho” num banco ao lado. Depois de aguardar, entre ansioso e chateado, por quase trinta minutos, somos finalmente chamados a subir ao apartamento da carnavalesca.

Tocamos a campainha do apartamento. Mais uma vez, produziu-se uma pequena espera. Não insistimos, aguardamos pacientemente. A porta se abriu e quem apareceu foi a carnavalesca trajando uma calça de moleton branca e uma camiseta de algodão branca também. Encimando a camiseta e cruzando, diagonalmente, seu corpo, aproximadamente sete ou oito guias de tipos e cores diferentes²⁶.

Entrei por um pequeno hall, que dava acesso à sua sala de visitas, e pelo chão visualizei as mais diversas estátuas, vasos de barro e cerâmica, além de entalhes. Na sala, espalhados pelo chão, nos móveis e estantes também a cena se repetia. Eram dezenas de vasos, estátuas de cerâmica popular, alguns enfeites carnavalescos, quadros pelas paredes, etc. que compunham o ambiente.

Nossa anfitriã nos pediu “desculpas pela bagunça do apartamento, mas é que eu estou no meio de uma obra que atrasou. Por isso que eu não te telefonei antes, pois a minha vida está uma confusão”. Dissemos-lhe que não havia problema nenhum e iniciamos nossa conversa.

Apresentamo-nos novamente, informando-lhe que somos aluno de doutorado em antropologia e que somos orientados por Maria Laura Cavalcanti. Maria Augusta perguntou-me por nossa orientadora e pediu, então, que mandássemos “um beijo para Maria Laura”, de quem afirmou “gostar muito”, apesar de não vê-la há tempo.

Mesmo carregando um pequeno gravador, sugeri que conversássemos primeiro, com tranquilidade, para nos conhecermos, sem a necessidade de gravarmos aquela primeira conversação (QUEIROZ:1991). Ela afirmou preferir que fosse assim

²⁶ Maria Augusta Rodrigues é seguidora das religiões afro-brasileiras.

mesmo, sem gravador, “para podermos nos conhecer melhor e eu poder ver se quero participar”, nos disse a carnavalesca.

Maria Augusta Rodrigues nos interpelou sobre que tema vinculado ao carnaval estávamos tratando. Disse-lhe que estava iniciando uma pesquisa sobre os carnavalescos e seu papel no carnaval da cidade do Rio de Janeiro, as transformações ocorridas desde os anos 1960, sobretudo, e que lugar esse personagem ocupou nestas mudanças. Em outras palavras, estava interessado em discutir, portanto, o lugar do carnavalesco na chamada *revolução espetacular* (COSTA:1984).

Naquele momento, percebemos que ganháramos uma ouvinte atenta, entusiasmada e participativa, que passou mesmo a nos inquirir sobre as pessoas que já teríamos entrevistado até aquele momento e que outras pessoas pretendíamos ainda entrevistar. Maria Augusta fez um comentário que nos animou e surpreendeu, simultaneamente, naquela tarde:

“ – Você chegou em boa hora! Eu tava te esperando mesmo! Nós estamos precisando de alguém que conte essa história do carnaval carioca. Alguém que mostre o que é o trabalho do carnavalesco de verdade.”

Percebemos que iniciáramos ali uma conversa que poderia ter repercussões altamente positivas em nossa pesquisa. Por outro lado, a fala de Maria Augusta de que estava nos “esperando” e que chegáramos “em boa hora” confirmava, em certa medida, o acerto no tema escolhido.

Relatou-nos que sua mãe fora pesquisadora de cultura popular, na região canavieira de Campos dos Goytacazes, interior do estado do Rio de Janeiro, e que “aprendeu em casa a gostar das mais diversas manifestações populares”. Com relação à festa momesca, afirmou que desde criança estava acostumada a brincar o carnaval e que se fantasiava com a ajuda de sua avó, na fazenda em que moravam. Tudo era ainda uma grande brincadeira, sem maiores conotações.

Seu contato inicial com o fazer carnaval, “num sentido mais profissional”, se deu através da Escola de Belas Artes (EBA). Em 1969, “meu mestre Arlindo Rodrigues me convidou para trabalhar como assistente na confecção de adereços para a decoração do salão do Hotel Copacabana Palace”, quando ainda era estudante na EBA, e esses enfeites posteriormente foram juntados ao carnaval do GRES Acadêmicos do Salgueiro. Ainda naquele ano, relatou-nos Maria Augusta, “fiquei como responsável pelo carro de Iemanjá, grande sensação do desfile do Salgueiro”.

Nossa conversa fluía agradavelmente, quando ela nos argüiu sobre nossa lista de carnavalescos entrevistados até aquele momento. Comentei que havíamos conversado com Alexandre Louzada e que listáramos alguns outros nomes que pretendíamos entrevistar ao longo da pesquisa. Ela nos perguntou quais seriam os carnavalescos de nossa lista e arrolamos os nomes de Max Lopes, Paulo Menezes, Renato Lage, Joãozinho Trinta e Rosa Magalhães.

Perguntamos sobre sua opinião a respeito dos nomes mencionados. Ela afirmou serem "bons nomes" os escolhidos e sugeriu mais dois carnavalescos: Oswaldo Jardim e Paulo Barros. Oswaldo Jardim²⁷ estava afastado do carnaval, segundo Maria Augusta, "por motivos de saúde" e Paulo Barros acabara de ser contratado para ser o carnavalesco do GRES Unidos da Tijuca.

Contamos que pretendíamos entrevistar alguém da comissão de carnaval do GRES Beija-Flor de Nilópolis, escola que se apresentava como diferente das demais, por não possuir a figura do carnavalesco. Relatamos as dificuldades vividas no barracão da escola de Nilópolis, particularmente com Xhangai. Ninguém parecia disposto a fornecer qualquer tipo de informação sobre o carnaval da agremiação.

Nesse momento, ela nos fez uma pergunta, de chofre, que foi um marco em nossa relação que ali se iniciava: " - Nilton, pra que escola de samba você torce?". No momento, ficamos extremamente embaraçados e por alguns instantes não soubemos o que responder.

Então resolvemos explicar-lhe os motivos que nos faziam torcer pelo GRES Beija-Flor de Nilópolis. Contamos-lhe que nosso pai nasceu naquele município da Baixada Fluminense e que na nossa casa todos torcíamos pela escola nilopolitana, apesar de nenhum dos filhos termos nascido no estado do Rio de Janeiro.

Diante de minha resposta, ela disse para que não nos preocupássemos, pois nos apresentaria a todas as pessoas da comissão de carnaval. Procurou tranquilizar-nos também quanto à reação de Xhangai no barracão da escola, afirmando que o período que antecede o carnaval é bastante atribulado.

Efetivamente, a partir de então, Maria Augusta Rodrigues passou a ser nossa informante privilegiada (FOOTE-WHYTE:1976), responsável por nos dar acesso ao mundo artístico que intentávamos investigar, qual seja, o universo dos carnavalescos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro.

²⁷ Oswaldo Jardim morreu naquele ano, algumas semanas depois de nosso primeiro contato telefônico.

Participamos de vários ensaios na quadra da escola de Nilópolis, quando fomos cumprimentados certa feita, inclusive, pela assessora de imprensa da escola, que nos convidou para uma visita ao barracão. Outras vezes, pudemos participar como votante da escolha do samba enredo para o carnaval de 2004. Assistimos aos desfiles, “somente para quem é Beija-Flor”, dos protótipos das fantasias com que a agremiação desfilou em 2004 e 2005, respectivamente²⁸.

O fato de sermos admiradores da escola de Nilópolis propiciou-nos uma empatia por parte de Maria Augusta que talvez nenhuma explicação racional sobre a relevância da pesquisa antropológica conseguisse alcançar. Percebemos, portanto, que mesmo nesse mundo artístico onde o trânsito e a circulação (PRASS:2004) entre as várias escolas são uma constante, algumas simpatias ainda são possíveis e paixões se descortinam.

Como observa Howard S. Becker, em seu artigo “De que lado estamos?” (1970), é impossível evitar tomar partido, pois que inevitavelmente o faremos. “Nosso problema é ter certeza de que, qualquer que seja o ponto de vista que adotarmos, nossa pesquisa irá satisfazer aos padrões do bom trabalho científico, que nossas inevitáveis simpatias não tornarão nossos resultados sem validade” (p. 133).

²⁸ Hoje alguns componentes da escola de Nilópolis me vêem como parte de seu mundo ou indentificam-me como torcedor da Beija-Flor. Até no Programa de Pós-Graduação fui interpelado por haverem me visto no ensaio técnico da escola na Marquês de Sapucaí.

Capítulo II - Os múltiplos saberes e fazeres na festa do Carnaval Carioca

Neste segundo capítulo apresentaremos alguns momentos nos quais, uma *racionalidade especializada* (WEBER: 1986; SIMMEL:1998) e a mediação sociocultural (VOVELLE:1987; CAVALCANTI:1994), emergem como indicadores de uma prática constituinte do ser carnavalesco. São instantes historicamente diversos, portanto, em que o gosto pelo saber técnico e diferentes processos de mediação se desenvolvem na cidade do Rio de Janeiro.

O primeiro deles acontece durante o Império e terá os festejos das bodas nupciais do Imperador como ambiente. O segundo caso apresentado pensa as comissões carnavalescas das décadas de 1950 a 1970, onde aparecerão personagens que se constituíram em referenciais para a folia carnavalesca. Por fim introduziremos, brevemente, um ator social que desempenhou diferentes papéis no carnaval carioca, trata-se de Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, o Laíla. Tendo passado por diferentes escolas de samba ao longo de sua vida é apontado como crítico contundente do *star system* que envolveria os carnavalescos em detrimento dos sambistas.

Os exemplos aqui arrolados nos servirão, em síntese, para subsidiar nossa discussão sobre a emergência de uma maneira de pensar, ser e agir (DURKHEIM:1986) no mundo artístico do carnaval carioca. Em síntese, procuraremos refletir sobre as múltiplas formas de atuação na festa carnavalesca carioca.

*

Os técnicos das sociedades carnavalescas

Parece-nos importante relatar a presença de profissionais tecnicamente especializados em certas atividades nos carnavais da cidade do Rio de Janeiro, atuantes mesmo antes do início do século passado. Em particular nos ranchos e nas sociedades carnavalescas, a existência desse profissional podia ser notada, sobretudo, na confecção dos carros alegóricos.

A presença desses carros alegóricos já era algo bastante comum na Europa do século XVI, particularmente nos carnavais de Florença e Nuremberg; assim como artistas e/ou artesãos que serviam nas aristocráticas cortes d'Europa também serem artífices da criação da festa burguesa, nos “bailes de máscaras, das alegorias vivas e da pirotecnia”, que emerge com o advento do século XVIII (BURKE: 1995; CAVALCANTI: 1994; FERREIRA: 1999). Atualmente esses profissionais aparecem em festividades nos mais diversos países do mundo como os *faleros* em Valencia, os *carnavaliers* em Nice e os *maghi* em Viareggio.

Os dados colhidos por Helenise Monteiro Guimarães (1992), para o contexto do Rio de Janeiro, ressaltam a presença de “carnavalescos” oriundos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)²⁹, de outros trabalhando como auxiliares nos barracões de escola de samba, ou, também, como membros de comissões julgadoras em desfiles carnavalescos desde as primeiras décadas do século passado, ainda sob a denominação de “técnicos”, apontando, portanto, para transformações vividas pela forma (SIMMEL: 1983) carnavalesco ao longo dos últimos anos. Contemporaneamente essa relação entre os saberes acadêmicos, provenientes da universidade, e os populares, dos ateliês e barracões de escola de samba, amplia-se sobremaneira.

O médico e historiador José Vieira Fazenda, em obra póstuma publicada em 1921, intitulada “Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, observa a presença de profissionais que confeccionam “impressionantes” e “surpreendentes” carros alegóricos por ocasião dos festejos de casamento do príncipe Dom João e da princesa Dona Carlota Joaquina de Bourbon, no ano de 1786, sob a responsabilidade do tenente agregado Antônio Francisco Soares.

Teriam sido confeccionados, então, na “Casa do Trem”, seis carros alegóricos dedicados a Vulcano, Júpiter, Baco, Mouros, o das Cavalhadas Sérias e o das Cavalhadas Burlescas. A complexidade das alegorias pode ser percebida pela transcrição da seguinte passagem do artigo de Vieira Fazenda, ao comentar aspectos do carro concebido a Vulcano. Este seria constituído por um vulcão com a cratera em chamas sendo puxado por um “carro com uma enorme serpente vomitando chamas pela

²⁹ De acordo com Guimarães (1992), a primeira participação de um carnavalesco oriundo da Escola de Belas Artes teria acontecido em fins do século XIX, na figura de Rodolpho Amoedo, então diretor da ENBA. Ele foi o responsável pela confecção, em 1889, do estandarte dos Tenentes do Diabo.

boca movendo a cabeça, mãos e pés com uma naturalidade que parecia viva” (*apud*, FERNANDES: 2001).

Nas palavras do próprio Antonio Francisco Soares, recolhidas pelo historiador, musicólogo e jornalista João Ferreira Gomes (1902 - 1987), o Jota Efegê, também podemos perceber, em especial nas riquezas de detalhes da narrativa, o esmero do trabalho nos carros das núpcias reais desse técnico pioneiro. Ao apresentar as características do carro dedicado a “Bacco”, Deus do Vinho, Soares afirma que o carro tinha:

“de cumprido 23 palmos, de largura 50 palmos, de frente oito e de altura 50 palmos onde ia sentado Bacco. Era este fabricado sobre quatro rodas todo de quartela de vulto de arquitetura que formava de frente um ponto pequeno, aumentando para a poupa em ponto maior de altura, e dentro deste carro ia formado um monte que tinha dez palmos de alto (...) o monte fabricado mui natural, tanto de pintura como de árvores silvestres e flores, tinha pelo mesmo monte oito degraus que começava na frente do carro até chegar ao lugar adonde estava Bacco, nos quais iam sentados os Sátiros (...) cingidos pela cintura com folhas de parras e vestidos justos cor de carne, que pareciam nus (...) Era puxado este carro por três juntas de bois cobertos com umas mantas de xadrezes de várias cores nas cabeças com capelas de diversas flores campestres, sendo levados também à força de homens ocultos, que iam por baixo do carro (...)”³⁰

Se o carro de Volcano apresentava entre suas características a emissão de chamas e a presença de um réptil com movimentos articulados, o de Baco, por seu turno, jorrava vinho para o público presente ao desfile comemorativo das bodas da realeza. Como se pode perceber, trata-se de carros alegóricos com acentuadas dimensões espetaculares!

O fato de ser um “tenente agregado” o responsável pela confecção dos carros comemorativos ao casamento de representantes da Monarquia brasileira se nos apresenta como emblemático das transformações vividas pela sociedade e, em especial, do papel desempenhado por certos indivíduos destacados no âmbito da elaboração das festas, comemorações cívicas e religiosas, préstitos, procissões entre outras.

Possivelmente aquele trabalho de criação dos carros alegóricos foi executado sem nenhuma remuneração extra agregada ao soldo usualmente percebido pelos militares, uma vez que esse “técnico especializado” estava desempenhando atividades estranhas ao cotidiano da caserna e esta é a maneira de tratamento aconselhada,

³⁰ EFEGÊ, Jota, Figuras e Coisas do Carnaval Carioca. RJ, Edições Funarte. 1982.

administrativamente, para essa forma de cessão. O espaço de trabalho para a confecção dos carros foi a Casa do Trem, espaço destinado à guarda de munições e material bélico, exemplar da arquitetura militar de fins do século XVIII na cidade do Rio de Janeiro³¹. No entanto, podemos inferir que Antônio Francisco Soares fosse pessoa benquista nos quadros das Forças Armadas e que tivesse passado a ser distinguido por seu prestimoso trabalho nos carros comemorativos ao casamento Real.

Essa breve descrição apresenta elementos paradigmáticos de uma certa vinculação entre os setores de elite, civil e militar e mesmo de setores médios com algumas informações visuais, artísticas e alegóricas presentes nas festas carnavalescas européias ou, em particular, com os festejos populares e carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro.

Entretanto, torna-se temerário e improdutivo tentar determinar a “origem” desse saber especializado do tenente agregado. É lícito pensar, portanto, que esse “técnico militar especializado” poderia também “emprestar” seus saberes e trabalho para as atividades festivas da época ou, por outro lado, que tenha aprendido alguns aspectos estéticos do ofício no contato com festeiros populares, cenógrafos ou artistas plásticos do teatro, nos espaços festivos vivenciados na cidade do Rio de Janeiro monarquista.

Renata Sá Gonçalves (2003), ao analisar os ranchos carnavalescos no início do século XX, destaca da literatura coligida que os “primeiros ranchistas eram em sua maioria negros baianos que chegavam ao Rio em busca de trabalho e ascensão social livre. Eram, em sua maioria, negros e mulatos. [(cf. Moura, 1995), (Santos, 1998)]. A zona portuária acolheu muito destes migrantes, que passavam a trabalhar no Arsenal de Marinha, Casa da Moeda ou Departamento dos Correios (Santos, 1998)” (p.64). A pesquisadora cita o “Dicionário Ricardo Cravo Albin da Música Popular Brasileira”, no qual o verbete sobre ranchos carnavalescos indica um pertencimento desses baianos à “camada da classe média”³², pois que alguns de seus membros possuíam pequenos

³¹ A Casa do Trem foi construída em 1762, por ordem do Governador e Capitão-Geral do Rio de Janeiro, Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela. Hoje é a sede do Museu Histórico Nacional, no Centro da cidade.

³² Importante se faz destacar que a população economicamente ativa, de acordo com os censos de 1890 e 1906, era composta por 1,1% de classe alta (banqueiros, capitalistas e proprietários); 24,4% de setores intermediários (profissionais liberais, funcionários públicos, profissões técnicas e comércio); 23,8% de operariado (artistas, extração, manufatura e transporte) e, finalmente, com 51,8%, o proletariado (serviço doméstico, jornaleiros e outros) – que podem ser os sem profissão declarada (1890) e os de profissão desconhecida e mal definida (1906). (*apud*, CARVALHO: 1998). Podemos entender, portanto, como sendo esse setor intermediário da economia brasileira da época aquilo que o Dicionário Ricardo Cravo

negócios empregando poucos trabalhadores ou “tinham até uma quitanda”, caso de Tia Ciata e dos pais de João da Baiana, respectivamente.

Em entrevista realizada pelo jornalista e cronista Francisco Guimarães (data de nascimento desconhecida - 1946), mais conhecido como Vagalume, com o baiano e membro da Guarda Nacional, Hilário Jovino, fundador, no ano de 1893, do primeiro “rancho carnavalesco” tipicamente carioca, o “Reis de Ouro”, este afirma existir, quando chegou ao Rio de Janeiro, no ano de 1872, o rancho “Dois de Ouro”, pertencente ao operário do Arsenal da Marinha, Leôncio de Barros Lins. Interessa-nos apontar que o sucesso da iniciativa “autoral” (GONÇALVES: 2003; p. 60) de Hilário Jovino, que posteriormente fundou o “rancho-escola” Ameno Resedá, permitiu que ele travasse contato com admiradores ilustres como o escritor Coelho Neto e seus familiares, partícipes ativos das atividades do “rancho que foi escola”.

Ora, para nos utilizarmos dos ensinamentos de Mikhail Bakhtin sobre o contexto de François Rabelais, estaríamos diante de um caso de *circularidade* (BAKHTIN: 1993) de informações e práticas entre os elementos da elite e os populares, entre setores da sociedade brasileira oriundos de estratos socialmente diferenciados, mas que se comunicam, transitam e experimentam alguns intercâmbios, através de múltiplos *settings* de interação social (GOFFMAN: 1985). Esses espaços de interação propiciaram a composição de um amálgama no qual, servindo-nos das palavras do historiador José Murilo de Carvalho (1998), o “mundo subterrâneo da cultura popular engoliu aos poucos o mundo sobretterrâneo da cultura das elites” (p.41), configurando uma “identidade coletiva da cidade”, por meio das celebrações carnavalescas e do futebol.

Em outros termos, podemos identificar na figura daquele “tenente agregado”, tanto quanto na do migrante baiano “inventor” do “rancho carioca”, o desempenho, por excelência, do papel de mediação, de intermediação entre atores, informações e valores no universo do que potencialmente se transformará em Carnaval Carioca, entre os salões elegantes da Monarquia, a austeridade militar, os primeiros movimentos da nascente República, o trabalho cotidiano dos negros recém-libertos, a folia momesca das ruas e a religiosidade híbrida do candomblé e da Festa da Penha.

Hermano Vianna (1995), em obra que busca compreender o aparecimento e consolidação do samba como “música nacional brasileira”, corrobora nosso pensamento ao inferir que nesse processo operam “mediadores de todos os tipos, e com projetos os

Albin chama de “camada da classe média”, depois da breve descrição dos setores censitários e dos números apresentados pelos censos de 1890 e 1906.

mais variados, transitam pela heterogeneidade, colocando em contato mundos que pareciam estar para sempre separados, contato que tem as mais variadas conseqüências, remodelando constantemente os padrões correntes da vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre mundos diferentes” (p. 155).

Apesar das influências européias no Carnaval da cidade do Rio de Janeiro serem marcantes, na presença de brincadeiras como o Zé Pereira ou o Entrudo, a chegada do primeiro carro alegórico, por encomenda do Clube dos Democráticos, acontece somente no ano de 1859, pelas mãos do artista Carrancini, cenógrafo italiano especializado em Carnaval. O intercâmbio de informações e conhecimentos especializados entre os profissionais da cenografia teatral, as Sociedades e os Ranchos Carnavalescos dá seu passo inaugural, enfim (GUIMARÃES: 1992).

O cronista Jota Efegê ressalta, na passagem a seguir, aqueles elementos iniciais de uma racionalidade especializada que se consolida contemporaneamente por meio dos carnavalescos, então já presentes no ofício de “técnico”. Nas atividades que compõem o *métier* daqueles que conhecem as técnicas de trabalho no carnaval, Efegê indica traços da atuação desse “profissional”:

“No americanismo hoje correntio no nosso linguajar, o termo *expert* define o entendido, o técnico em determinado assunto. O Carnaval porém, sem qualquer pretensão nacionalista, não adotou a inovação. Continua designando como Técnico aquele que num rancho, numa escola de samba, organiza o enredo, determina a formação do desfile, sabe enfim os ‘macetes’ capazes de empolgar o público e impressionar a Comissão Julgadora”.

O cronista Jota Efegê, em livro no qual aborda o surgimento do Rancho Carnavalesco Ameno Resedá, transcreve passagem de seu artigo publicado no *Jornal do Brasil*, do dia 17 de fevereiro de 1933, por ocasião das comemorações dos vinte e cinco anos do aparecimento dos ranchos no carnaval da cidade do Rio de Janeiro, no qual vislumbra o tino “técnico”, propiciado pelo desenvolvimento dos “enredos” nos desfiles dos ranchos:

“O rancho deveria ser, como acabou sendo, uma “escola” onde os co-irmãos pudessem aprender novas maneiras de formação de um cortejo, de constituição de um préstito. Ensinaria como juntar, para resultado brilhante, roupagens, alegorias plásticas, luzes e musicabilidade. A soma de todos esses elementos bem dosados de arte daria, como sempre deu, um espetáculo feérico, atraente, deslumbrante” (Efegê *apud*, Gonçalves; 2003).

Em outras palavras, podemos afirmar que essas pessoas “entendidas”, que “tinham jeito” para o ofício, não importando se se tratava de “curiosos”, “devotados”, “autodidatas”, ou de pessoas com “reconhecido mérito” – podemos citar além de Carrancini, os cenógrafos Públio Marroig e Fiúza Guimarães, o escultor Modestino Kanto, Angelo Lazary e Hipólito Colom com vínculos na Escola Nacional de Belas Artes, o professor e caricaturista Calixto Cordeiro, o estivador Antonio Infante Zayas, entre outros de diversificado perfil e formação – são os pioneiros da atividade hoje desempenhada pelo “carnavalesco”.

A pesquisadora e carnavalesca Helenise Guimarães (1992) afirma, ratificando nossas observações, que a “forma de trabalho destes Técnicos não difere muito daquela hoje utilizada pelos Carnavalescos. Partiam de um tema, pesquisavam, desenhavam croquis, montavam maquetes e executavam as alegorias e adereços para o desfile” (p. 28). O espaço de trabalho, de troca de informações e saberes propiciado pelas Grandes Sociedades e Ranchos Carnavalescos (GONÇALVES: 2003) serviu como *locus* e laboratório privilegiado para o germinar de uma *racionalidade especializada* (WEBER: 1986; SIMMEL: 1998) para o Carnaval brasileiro.

As comissões de Carnaval entre as décadas de 1950 a 1970

O advento das “comissões de carnaval” não é uma invenção das décadas de 1950/1960. Já nas Sociedades e nos Ranchos Carnavalescos, as equipes de carnaval desempenhavam funções compartilhadas para a concepção e elaboração dos desfiles. Cada qual realizava um tipo de tarefa que era determinado de acordo com as habilidades de cada membro do grupo de “técnicos”: cenografia, escultura, pintura e adereços, figurinos, etc.

No entanto, a noção de uma comissão que divide impressões e sugestões, de igual para igual, no trabalho de cada membro, propondo correções e/ou substituições de protótipos e desenhos, só aparecerá com o GRES Tradição, dissidência do GRES Portela, sob a presidência de Nésio Nascimento.

Quando foi fundada, em outubro de 1984, compôs-se uma comissão de carnaval formada por Lícia Lacerda, Rosa Magalhães, Viriato Ferreira, Paulino Espírito Santo e Edmundo Braga, capitaneada por Maria Augusta Rodrigues, que esteve à frente do Departamento de Carnaval da escola, tendo por objetivo realizar os enredos da escola

do quarto grupo até que ela chegasse ao Grupo Especial, elite dos desfiles carnavalescos de hoje.

A comissão de carnaval se manteve funcionando até o ano de 1988, quando a GRES Tradição foi guindada, então, para o Grupo Especial. Para a carnavalesca Maria Augusta, uma comissão de carnaval deve ser composta por indivíduos com uma trajetória similar e/ou próxima, com trabalhos desenvolvidos em outros contextos, pois somente assim haveria “igualdade e respeito entre seus membros” e a “disputa de vaidades e egos” ficaria sensivelmente reduzida³³.

De qualquer maneira, é na virada dos anos cinquenta para os anos sessenta do séc. XX que se estabelece uma maior ênfase nos aspectos espetaculares do visual (CAVALCANTI: 1994) nas escolas de samba do Rio de Janeiro. É no GRES Acadêmicos do Salgueiro (COSTA: 1984) com a presença do artista Hildebrando Moura, desde 1954 e, posteriormente, em 1959, com a chegada do casal de artistas Marie Louise Nery (suíça especializada em folclore do Museu de Etnologia de Neuchâtel) e Dirceu Nery (pernambucano, dançarino de frevo e cenógrafo teatral) que se inicia um processo que transformaria definitivamente o perfil das escolas de samba, iniciando, enfim, a chamada “revolução espetacular”, nas palavras do ex-professor da Escola de Belas Artes e carnavalesco Fernando Pamplona.

A chegada do casal Nery ao Salgueiro e a posterior incorporação do desenhista e aderecista Nilton Sá, além de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, oriundos da Escola Nacional de Belas Artes, deram àquela escola de samba a possibilidade de realizar a “revolução espetacular” que marca sobremaneira sua trajetória no carnaval dos anos sessenta. De acordo com Helenise Guimarães e Maria Laura Cavalcanti, a contribuição desses profissionais não aconteceu apenas com relação aos enredos trabalhados, mas também com a incorporação de uma “visão cenográfica, coreográfica e cromática” (GUIMARÃES: 1992), oriunda dos espetáculos teatrais para o desfile das escolas de samba.

Na Acadêmicos do Salgueiro, durante a gestão de Osmar Valença, houve a presença de Clóvis Bornay como carnavalesco, no ano de 1966, quando se realizou o

³³ A recente discussão sobre a composição da comissão de carnaval do GRES Portela para o Carnaval de 2005 teve a participação direta de Maria Augusta Rodrigues. Sendo chamada pelo novo presidente da escola de Oswaldo Cruz a opinar sobre o enredo e a escolha de carnavalesco da Portela, Rodrigues sugeriu uma comissão de carnaval [à época formada por Orlando Júnior (ex-Tradição), Amarildo de Mello (ex-Beija-Flor e Arranco, entre outras) e Néelson Ricardo (ex-Beija-Flor)] que fosse composta por indivíduos com experiência de carnaval em outras escolas de samba e/ou espaços de trabalho com características afins, mas sem a presença de “estrelas” que viessem a “dominar a comissão” desconsiderando a opinião dos demais membros mais jovens da equipe.

enredo “Os Amores Célebres do Brasil”. Este carnaval “estava bonito”, nos relata Haroldo Costa, em seu livro Salgueiro: Academia do Samba, mas, apesar de sua beleza, não havia empolgado a escola. Posteriormente, com a interferência e o pedido de setores da escola, Fernando Pamplona retoma, ao lado de Arlindo Rodrigues, a direção de carnaval do Salgueiro, executando, em 1967, o enredo “História da Liberdade no Brasil”, auxiliados por Marie Louise Nery como figurinista.

No ano de 1969, em “Bahia de Todos os Deuses”, começa a trabalhar na equipe de Pamplona e Rodrigues, na confecção de adereços para a decoração do Hotel Copacabana Palace, Maria Augusta Rodrigues. Esses adereços, posteriormente, foram “associados àqueles executados por Joãozinho Trinta” [artista proveniente do Teatro Municipal] (GUIMARÃES: 1992), no GRES Acadêmicos do Salgueiro. Maria Augusta relatou-nos haver trabalhado, com Arlindo Rodrigues, no “carro sensação” daquele carnaval, o dedicado à Iemanjá.

Maria Augusta nos contou que, naquele ano, o cansaço tomava conta da escola, na concentração, decorrência do calor forte do sol da manhã e em virtude do atraso no horário de desfile. O carro de Iemanjá fecharia o desfile do Salgueiro; num momento de “genialidade e criatividade, então permitido pelo regulamento”, seu “mestre” Arlindo Rodrigues “dá o pulo do gato” e resolve trazer o carro para abrir a apresentação. Muitos dos componentes da escola esperavam a hora do desfile sentados no chão. Ao visualizarem o carro da Deusa das Águas, que cruzou a escola de ponta a ponta, uma animação teria “arrebataado” os desfilantes, recarregando as energias dos salgueirenses, que passaram a ter “certeza da vitória”.

Em entrevista realizada por Helenise Guimarães, Fernando Pamplona faz um pequeno balanço dos acontecimentos protagonizados por sua geração, no Salgueiro, entre os anos 1950/60, destacando aspectos do trabalho de equipe e apontando as inovações no tratamento dos materiais utilizados no carnaval:

(...) “praticamente todos os enredos que fiz no Salgueiro foram com o Arlindo, e me separar do Arlindo como em algumas decorações de rua é difícil, o que competia a ele ou a mim, porque um interferia no trabalho do outro, desde a idéia até a realização. [...] Se não tivesse havido, Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Pamplona, Maria Augusta, haveria outros, porque é mais ou menos por aí, como a galinha e o ovo, o material ajuda a progredir a solução técnica e ela exige que haja novos materiais para que você possa fazer a revolução estética”.

O pesquisador de carnaval Felipe Ferreira, em seu livro sobre figurino para escola de samba, ao comentar a atuação do casal Nery no GRES Salgueiro, observa que a introdução de novos materiais, como a ráfia e o isopor, aliada a uma “expressão plástica na concepção das fantasias da escola”, propiciou o “ponto básico da revolução espetacular” que culminaria numa interseção explícita entre os elementos provenientes dos saberes populares vinculados aos de origem erudita e/ou acadêmica. Na opinião de Ferreira, teria sido por meio do destaque dado ao figurino, “seus novos significados e materiais, que boa parte da mudança de enfoque plástico dramático das escolas de samba irá se processar” (FERREIRA: 1999; p. 118).

**

Entrevistamos, em duas oportunidades, Hiran Araújo, médico de formação e historiador do carnaval, hoje vinculado à diretoria da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba), sobre suas impressões a respeito da festa momesca e sobre sua trajetória pessoal no mundo do samba. Ele nos relatou do convite recebido em 1965/1966, por parte de Amaury Jório, então presidente do GRES Imperatriz Leopoldinense, para ser fundador, junto com o também médico Oswaldo Macedo, da diretoria cultural³⁴ dessa agremiação, “então uma escola pequena”, que desejava se diferenciar das demais pelas atividades na área da cultura. Apesar de “ser Portela”, Hiran Araújo aceita o convite, pois o Golpe de 1964 reduzira o espaço de atuação política de Araújo, então ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Durante sua narrativa, contou-nos do convite recebido em 1972, por intermédio de seu compadre Mazinho, filho mais velho de Natal, que redundou na sua passagem pelo departamento cultural do GRES Portela, no bairro de Oswaldo Cruz, onde morou no Rio de Janeiro desde sua chegada do Rio Grande do Norte. Quando chegou à azul e branco de Oswaldo Cruz, “o enredo daquele ano de autoria do Lan e do Candeia já estava escolhido”, tratava-se de “Iluaiê Odara”. Como Lan e Candeia haviam “praticamente abandonado a escola”, foi necessário que ele assumisse o desenvolvimento do enredo, através da “armação de uma equipe”, composta por Carlos Lemos, Carlinhos Monte, Arnaldo Pederneiras, Nésio Nascimento, Maurício de Assis entre outros.

³⁴ Faziam parte dessa primeira Diretoria Cultural do GRES Imperatriz Leopoldinense, em 1967, além de Hiran Araújo e Oswaldo Macedo, Fernando Gabeira e Ilmar de Carvalho.

A partir de 1973, toda a concepção de carnaval era desenvolvida, de acordo com Araújo, pela “equipe” componente do departamento cultural. Quem “definia o carnaval da escola” era essa equipe, que contratava uma “pessoa para fazer a alegoria, para fazer a fantasia, mas todo o carnaval era responsabilidade do departamento cultural”. Nessa entrevista, Hiran Araújo ainda titubeia em utilizar-se do nome “carnavalesco” para definir essa “pessoa” responsável pela confecção das alegorias e fantasias.

Ele cita, primeiramente, o cenógrafo Iarema, como uma dessas “pessoas” contratadas para realizar as “encomendas” roteirizadas pela equipe de carnaval, pois o “carnavalesco não criava nada sem que a gente não tivesse definido”. O figurinista Sorensen, profissional ligado à Rede Globo de Televisão, e a carnavalesca Rosa Magalhães também desenvolveram algumas dessas “encomendas” definidas pela “equipe” da Portela. O trabalho da equipe de Hiran Araújo abrangia desde o trabalho no barracão até o “acompanhamento” e “esclarecimento” na “confecção do samba enredo”, “como se fosse o trabalho de um carnavalesco”.

Carlinhos Maracanã, presidente da GRES Portela³⁵, em 1978, depois de um desfile no qual a Portela fracassou, em parte, segundo Araújo, por estar “queimada com a imprensa” e por também se encontrar “dividida” desde a disputa pela escolha do samba-enredo, resolve dissolver a comissão de carnaval da escola e contrata o carnavalesco Viriato Ferreira, culminando, assim, com a saída de Hiran Araújo do departamento cultural portelense. A chegada do carnavalesco Viriato Ferreira, observa Araújo, não significou qualquer título à Portela, “que continuou sem ganhar título esses anos todos, apesar do Viriato e de outros carnavalescos que por lá passaram”.

Hiran Araújo possuía uma preocupação com os aspectos sociais, originais e autênticos das comunidades às quais as escolas de samba pertenciam quando chegou ao mundo do samba por intermédio do convite para fundar o departamento cultural da Imperatriz Leopoldinense. Ele nos relatou, em nosso primeiro encontro, da existência de uma “comissão de carnaval” da qual fez parte na Portela para, em suas palavras, “conter os excessos” do carnavalesco da escola. No segundo encontro, contudo, sendo a conversa então gravada, Araújo destacou a “importância do carnavalesco para a história do carnaval carioca”.

³⁵ Carlinhos Maracanã foi presidente do GRES Portela até agosto de 2004.

Procurei lembrá-lo de sua fala sobre a comissão de carnaval na Portela, ligada ao departamento cultural, e seu papel de “segurar os devaneios do carnavalesco da escola”. Ele concorda com a referência. Realmente a comissão teve tal ambição, mas eles [os membros da comissão] estavam “errados” e eram preconceituosos sobre o papel do carnavalesco. Afinal de contas, nos dias que se seguem, de acordo com Araújo, o carnavalesco é a “figura exponencial”, é o “maior responsável” pelo evento carioca. Trata-se contemporaneamente, em outras palavras, de uma “questão de *show bussiness*, de investimento, de dinheiro” e o carnavalesco jogaria um papel primordial nesse espetáculo, “pois na Passarela do Samba só há espaço para superespetáculos”.

Essa *reavaliação retrospectiva* realizada por Hiran Araújo é bastante comum nos estudos socioantropológicos a propósito dos relatos de diversos informantes, em diferentes contextos de investigação. As revelações feitas durante uma conversa informal podem dissipar-se na hora em que o entrevistado se encontra diante de um gravador, por exemplo. Afinal de contas, “quem decide o que vai relatar é o narrador”; é este, portanto, quem “determina o que é relevante ou não narrar, ele é que detém o fio condutor” (QUEIROZ: 1991; p. 7). Os narradores confrontados com a necessidade de formalização de sua narrativa procuram realizar uma análise “adequada” do fato em tela, levando em consideração as informações que têm sobre o interlocutor e as possíveis expectativas postas no contexto de interação com seu entrevistador (GOFFMAN: 1985).

Destacamos a fala de Araújo, especialmente, pois ela nos apresenta elementos de como a figura do carnavalesco foi aceita e positivada, sendo sobremaneira valorizada no tempo presente, com grande intensidade, por diferentes participantes do evento, a ponto de esse ator social ser, contemporaneamente, identificado como o “principal” artífice da festa na cidade do Rio de Janeiro e responsável também pelo “alcance e repercussão internacionais” da festa momesca.

A valorização da atuação do carnavalesco, que notamos no relato por nós colhido de Hiran Araújo, dá-nos a transformação (auto)crítica, portanto, da percepção estética acontecida nos últimos quarenta anos. Por outro lado, também nos indica a tensão inicial vivida nas escolas de samba, com a presença mais acentuada e decisiva deste agente que atravessa barreiras sociais, físicas e simbólicas (CAVALCANTI: 1994; VELHO & KUSCHNIR; 2001), no seio das “comunidades tradicionais” do Rio de Janeiro.

Se os “técnicos” no carnaval da cidade eram uma constante, desde os seus primórdios, a centralidade que alguns outros “colaboradores” - representados por figuras tão díspares quanto Julinho da Mangueira, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, Clóvis Bornay, Joãozinho Trinta e Maria Augusta Rodrigues, entre outros - vão ganhando naquele contexto dos anos 1960/1970 gera arestas, atritos e tensões entre os diferentes setores que vivenciam os enredos do carnaval carioca.

Laíla, um caso de anticarnavalesco?

Podemos indicar que em torno de Laíla se configuraria um desses pólos exemplares de tensão e conflito (SIMMEL: 1983), presentes no processo de interação vivenciada pelos carnavalescos com o mundo das comunidades e das personalidades “tradicionais” do samba carioca.

Tendo sido compositor e diretor de harmonia no GRES Acadêmicos do Salgueiro e hoje sendo diretor de carnaval na Beija-Flor de Nilópolis, Laíla sempre é apontado, sobretudo, em matérias jornalísticas, como alguém que se sentiria “injustiçado” e “pouco valorizado” no universo das escolas de samba. Algumas matérias na imprensa chegam a apontá-lo como alguém contrário aos carnavalescos, aludindo, particularmente, à relação tensa de Laíla com Joãozinho Trinta, na escola de Nilópolis, como motivadora da contrariedade de Laíla com os carnavalescos.

Em matéria publicada na seção “Perfil”, da revista dominical encartada no *Jornal do Brasil*, de 03 de fevereiro de 2002, a “Domingo” publica uma reportagem com Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, o Laíla, então com 58 anos e responsável “maior” pelo carnaval da azul e branco nilopolitana. Nela, Ribeiro do Carmo se insurgiria contra a “ditadura dos carnavalescos”.

Sob o título de “O anticarnavalesco”, a matéria³⁶ assinada por Aydano André Motta informa que o diretor de carnaval da Beija-Flor está “encarregado de comandar a produção de alegorias e fantasias e de conduzir o desfile na avenida”, além de “tocar um projeto pessoal e ambicioso”, qual seja, o de “mudar o jogo de poder da festa e acabar com o preconceito do qual se diz vítima”. Sua briga seria contra os carnavalescos, afirma Motta, “cenógrafos com formação acadêmica, que há anos comandam os desfiles

³⁶ Ver a matéria “O anticarnavalesco”, publicada na página 10 da “Revista Domingo”, encartada no *Jornal do Brasil*, de 03 de fevereiro de 2002.

das escolas”. As palavras de Laíla na matéria informam: “Sou discriminado porque não fiz a Escola de Belas Artes.”

Para Laíla, sua trajetória de mais de quarenta anos no universo carnavalesco, iniciada no Morro do Salgueiro, primeiro como compositor e posteriormente como diretor de harmonia da vermelho e branco da Tijuca (campeã em 1974/1975), com títulos conquistados na Beija-Flor nos anos de 1976/1977/1978 (ao lado de Joãozinho Trinta, como nos títulos de 74 e 75), além de passagens por outras escolas do Grupo Especial, deveriam dar a ele condições de ser valorizado como um personagem relevante da festa momesca.

Maria Augusta Rodrigues, no retorno de uma ida à quadra da Beija-Flor, em Nilópolis, depois de uma audição seletiva dos sambas de enredo com que a escola desfilaria em 2004, relatou-nos ter aprendido “tudo” sobre o “andamento dos sambas com o Laíla”, nos tempos de Salgueiro. “Ele é um compositor de mão cheia!”, garantiu-nos. “Aliás, ele sabe tudo de escola de samba. É um profissional completo!”.

No entanto, essa admiração que transparece na fala da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, ex-professora da Escola de Belas Artes, não se traduziria em prestígio e títulos³⁷ enfim, em reconhecimento público, ao trabalho desenvolvido por Laíla como coordenador da comissão de carnaval da Beija-Flor, desde 1998.

De acordo com o jornalista, a concepção de Laíla passa pelo entendimento do Carnaval como “uma criação coletiva” e seria, de acordo com Motta, esse “preconceito [com sua origem social] uma razão para o atual trivice da Beija-Flor, sempre atrás da Imperatriz Leopoldinense da carnavalesca autoral Rosa Magalhães”. Pois, como informa o “bordão” repetido insistentemente por Laíla ao seu entrevistador: “Fiz a faculdade do samba, mané”.

Nas palavras do coordenador de carnaval da Beija-Flor, seu desejo não é o de “virar carnavalesco”, mas apenas o de “ter meu trabalho respeitado”. Essa necessidade de ser respeitado como alguém que conhece do “riscado”³⁸, revelada ao entrevistador, enfatiza uma necessidade de ser reconhecido como indivíduo autoral, com uma personalidade única na criação artística. Afinal de contas, “vários enredos e carros alegóricos que estão na história saíram de idéias minhas”. Dentre essas “idéias”, Laíla reivindicaria, ainda segundo a reportagem, “parte na criação da mais famosa das

³⁷ Depois dessa matéria, a escola de samba de Nilópolis amechou os títulos dos carnavais de 2003, 2004 e 2005, após uma série de quatro vice-campeonatos seguidos.

³⁸ “Risco” é o nome dado aos desenhos das fantasias de carnaval pelos carnavalescos e figurinistas.

alegorias, o Cristo mendigo da Beija-Flor, que passou coberto pela Sapucaí em 1989, proibido de desfilar por decisão judicial”.

Aydano André Motta relembra que essa alegoria mereceu menção na canção “Reconvexo”, de Caetano Veloso, na qual o compositor baiano se refere ao enredo “Ratos e Urubus...larguem minha fantasia” exaltando o “mendigo Joãozinho Beija-Flor”, sendo este, em última instância, reverenciado como o autor do carro alegórico. De acordo com entrevista que realizamos com um presidente de ala da Beija-Flor, essa idéia da alegoria teria surgido no contexto “da comissão de carnaval da escola”, sem que se possa precisar que ela seja de autoria de Joãozinho Trinta, “naquele ano muito atribulado com problemas pessoais e sem tempo para fazer o carnaval”.

Na mesma matéria, Laíla assevera querer reduzir a grandiosidade que as escolas de samba ganharam nos últimos anos. “Buscamos uma guinada neste espetáculo que eles tornaram decadente”, referindo-se aos carnavalescos, novamente. Contudo, uma breve conferência aos carnavais da Beija-Flor nos últimos dois anos, quando foi campeã na Passarela da Sapucaí, não indica uma redução no “gigantismo” da escola de Nilópolis, apesar da denúncia feita por Laíla na reportagem. Um dos carros alegóricos mais surpreendentes de 2004 da escola de Nilópolis transportava três reservatórios que continham cinco mil litros de água cada um deles, para falar das águas do Rio Amazonas. Foi necessário, inclusive, instalar um quarto eixo na traseira do carro para que ele pudesse “suportar o peso”³⁹ do transporte.

Por outro lado, a reportagem destaca Laíla também como “trabalhador obsessivo”, que ensaia semanalmente dois mil componentes, na quadra da escola, tanto em seus movimentos coreográficos como no canto do samba-enredo, que ninguém pode alegar desconhecer. Presenciamos vários ensaios na quadra da escola, sobretudo às quintas-feiras, com duração de três, quatro horas, onde se repetiam, à exaustão, os passos e o canto, ala por ala, sempre com a supervisão pessoal de Laíla, que mesmo antes do início dos ensaios circula pela quadra, conversa com componentes e diretores, resolve problemas, etc. No espaço da escola, sua palavra é respeitadíssima, mesmo que alguns aleguem ser ele “antipático” e “grosseiro” com as pessoas, “sem necessidade”.

No encerramento da matéria, o repórter Aydano Motta destaca que a “própria valorização” é a “bandeira” constantemente desfraldada por Luiz Fernando Ribeiro do

³⁹ Informação coletada em trabalho de campo realizado na quadra da escola de Nilópolis, durante o desfile de apresentação dos protótipos das fantasias para o Carnaval de 2005, realizada no mês de setembro de 2004, pelo administrador do barracão da escola.

Carmo, o Laíla. “Não sou otário e não vou permitir que eles [os carnavalescos] tomem nosso lugar”, conclui em tom de alerta.

Essa ênfase do jornalista em identificar a Beija-Flor e sua comissão de carnaval, “chefiada por Laíla”, como um “*bunker* anticarnavalescos” merece ser relativizada, pois a posição de Laíla nos parece muito mais próxima de ressaltar uma necessidade de auto-valorização de seu trabalho e da comissão de carnaval da escola de samba sob sua direção – nenhuma vez nomeada na matéria assinada por Aydano.

Se a formulação clássica de Jürgen Habermas, em Mudança Estrutural da Esfera Pública, sobre o papel relevante dos meios de comunicação de massa em geral na constituição da chamada “esfera pública burguesa” está correta, o “anticarnavalesco” Laíla parece-nos ter consciência de que suas palavras alcançam um peso considerável na transformação da interpretação dominante sobre, especialmente, seu próprio papel na história do carnaval carioca. Neste sentido, Laíla se coloca, portanto, numa luta de posições (CHAMPAGNE: 1998) bem definida.

Patricia Santos Neves Burke (1996), em sua dissertação de mestrado O Jornal em Pauta, ao tratar da coluna de cartas do *Jornal do Brasil* destaca, partindo de observações feitas por Yves Mamou, o “carácter fabricado da informação”. Na formulação da notícia, o carácter relacional entre o informante e o jornalista está irremediavelmente em jogo. Ora, essa relação também estará refletida na coluna de cartas dos jornais – objeto da reflexão de Burke –, assim como na forma de apresentação do material jornalístico e na ênfase dada aos relatos e fotografias que ilustram qualquer matéria, ou ainda, como é o caso aqui, no aparecimento da entrevista num encarte especial de domingo. Há diferenças também entre uma matéria com direito à “chamada de capa” e à disposição sem destaque no interior do jornal.

A coluna de cartas do leitor funcionaria, analisa Burke, como fonte para os jornalistas, para a lógica de reprodução do próprio jornal, para o seu cotidiano. Utilizando-se de Benedict Anderson, a autora enfatiza a “construção de uma relação de cumplicidade em que, se por um lado a aproximação entre as partes cumpre objetivos diversos, por outro se estabelece um vínculo em torno da centralidade do próprio jornal enquanto instrumento ou objeto partilhado” (p.23). O estreitamento deste relacionamento, informa-nos Burke, entre jornal/jornalista e leitor/informante pode crescer a ponto de o veículo jornalístico se tornar um *intermediário* - termo empregado pela autora ao longo do trabalho - ou *mediador* (na acepção do termo propugnada e desenvolvida, na combinação das lições da escola antropológica britânica com as do

interacionismo simbólico⁴⁰, pelos estudiosos das sociedades moderno-contemporâneas), não apenas das demandas do consumidor, como também dos direitos do cidadão (p.28).

Esse movimento dos direitos, de uma concepção mercadológica e de consumo para outra, cidadã, reivindicativa e participante (nas ocasiões em que, por exemplo, o leitor se dirige através de correspondências e telefonemas à redação do jornal), redireciona e amplia o escopo de alcance e ambição das folhas diárias, retirando-as da esfera privada e recolocando-as ao encontro de sua vocação pública – são as conseqüências lógicas a que podemos chegar, seguidas as formulações de Anderson, Burke e Habermas. Como afirma Patricia Burke, o jornal se transforma em caixa de ressonância do cotidiano da cidade, bem como tem o seu caráter público reforçado pelo elo com o leitor (p.124).

Na matéria da "Revista Domingo", haveria na posição assumida por Laíla, tanto quanto na do jornalista Aydano, em nosso entendimento, uma dimensão dessa “disputa pública da notícia”, indicando, em outros termos, que a notícia não tem propriamente uma origem unívoca, mas antes é o resultado desses múltiplos processos de interação social (GOFFMAN:1985), seja aquela que ocorre numa coluna de cartas dos leitores ou mesmo na escolha dos termos, para os entrevistados e para os entrevistadores, que são utilizados na sociação (STRAUSS:1999). Afinal, o “arredio” Laíla se propõe/propôs a responder algumas questões sobre seu trabalho na escola de Nilópolis...

Isabel Travancas (1993), em pesquisa na qual discute a identidade do jornalista, observou ser esse profissional protagonista de uma “função importante em termos da construção da cidadania, uma vez que é responsável pela transmissão de informações, e a idéia de cidadania está subordinada à informação” (p.107). Ora, as observações de I. Travancas e P. Burke convergem no sentido de qualificar o mundo dos meios de comunicação de massas, em particular o dos repórteres e o dos jornais, como central no estabelecimento de uma arena de debate pública, que se engendraria a partir das informações ali veiculadas.

Patrick Champagne, em seu livro Formar a Opinião: o novo jogo do político (1998), chama a atenção para a influência midiática no jogo de configuração da “opinião pública”, através do recurso de pesquisas e sondagens analisadas por

⁴⁰ Consultar o livro de Gilberto Velho, Projeto e Metamorfose (1994), o artigo assinado por VELHO & KUSCHNIR (1996), “Mediação e Metamorfose”, na Revista Mana (2-1), e o livro organizado por Gilberto Velho e Karina Kuschmir, Mediação, Cultura e Política. Rio de Janeiro, Aeroplano. 2001.

especialistas, os cientistas políticos, e outros técnicos na arte de decifração das tendências de opinião.

Apesar de Champagne estar apresentando o caso francês, sua premissa corrobora as considerações, para o caso brasileiro, de Travancas e Burke, da “posição essencial ocupada, atualmente, pela mídia; com efeito, os jornalistas que dão conta do ‘acontecimento’ contribuem amplamente para que este exista do ponto de vista político, isto é, para que exista” (p. 15). Se nos socorrermos das formulações de H. S. Becker (1978), podemos concluir que estes profissionais da notícia também fazem parte, portanto, do campo de luta eminentemente político em torno do poder de enunciação de verdades.

Gostaríamos de enfatizar que a luta pela possibilidade de emitir uma opinião sobre qualquer assunto nos meios de comunicação de massa, mesmo podendo ser de caráter material, é também de natureza essencialmente simbólica ou por visão de mundo. Em outros termos, podemos propor que a defesa feita por Laíla, como especialista de um campo, nos diria Pierre Boudieu (2001), e de uma concepção “coletiva”, “de equipe” do trabalho carnavalesco – apesar de, simultaneamente, indicar sua presença em momentos cruciais do carnaval carioca – apresenta-se coerente com a luta contra os “preconceitos” vivenciados por ele e, no limite, por um projeto (VELHO: 1994) de construção pública de sua individualidade como criador, como artista.

Durante a apresentação dos protótipos⁴¹ das fantasias com que a Beija-Flor de Nilópolis desfilaria no Carnaval de 2004, atividade reservada à diretoria da escola, presidentes de alas e seu patrono, Anísio Abrão David, além de alguns poucos convidados que “são Beija-Flor de verdade”, presenciamos Laíla se referir a dois integrantes da comissão de carnaval, Cid Carvalho e FranSergio, de maneira pública aos presentes na quadra de Nilópolis, como “nossos carnavalescos”. “Estes são os responsáveis pelas fantasias da nossa escola”, afirmou Laíla, apresentando uma das funções de Carvalho e FranSergio na comissão de carnaval.

Na atividade de apresentação dos protótipos para o carnaval de 2005, realizada em setembro de 2004, Laíla mais uma vez ocupou o lugar central da atividade. Foi ele o responsável por apresentar alguns membros de sua comissão de carnaval e de chamar,

⁴¹ Os protótipos das fantasias servem para se poder visualizar o resultado dos “riscos” feitos pelos carnavalescos e interpretados pelas costureiras. Este é o momento em se podem ainda alterar detalhes da peça idealizada nos desenhos do carnavalesco. Os desfiles dos protótipos das fantasias contaram com a apresentação do carnavalesco Cid Carvalho narrando o que cada fantasia representava, nos anos de 2003 e 2004, e foram realizados na quadra da escola de samba, à rua Pracinha Wallace Paes Leme, 1025, em Nilópolis.

além deles, ao palco da quadra de samba para serem aplaudidos pela escola, alguns integrantes “dos diferentes segmentos” da Beija-Flor que, nas suas palavras, “muito trabalham e pouco aparecem”. Laíla, ao longo de seu discurso, destacou que em 1976 já estava ali, “sem muito aparecer” e que quando o “seu” Anísio, em 1998, lhe entregou o “comando do carnaval”, “nós estávamos aqui com as estrelas mandando e sem ganhar nada há quatorze anos”.

Nas suas palavras, desde então, a “sua luta” é para “mostrar que Nilópolis é uma terra de sambistas, de gente que gosta de samba e sabe fazer”, que aquela era uma comunidade que “briga pela sua escola”. Apesar deste protagonismo dado a seu papel na escola, ele relativiza seu lugar ao afirmar que:

“eu comando o carnaval da escola, mas sou mandado pelo *seu* Anísio e pelo *seu* Farid. Não, eu não me afasto um milímetro daquilo que eles me pedem. Procuo trazer minha comissão dentro daquilo que *seu* Anísio me pede. Eu não tiro nada da minha cabeça”.

Diferentemente da interpretação aduzida pelo jornalista de que a azul e branco de Nilópolis fosse constituída por um “*bunker* anticarnavalescos”, esse caso aponta antes para estratégias diferenciadas no trato da construção da realidade social por parte de Laíla, assim como para um esforço deliberado em ressaltar, na “arena pública midiática”, uma concepção de criação compartilhada por um coletivo e, simultaneamente, na “esfera privada” da escola de samba, destacar também a excelência do trabalho de dois indivíduos em particular (em 2003), além do “esforço e dedicação das pessoas que pouco aparecem” (em 2004).

No entanto, Laíla se diz submetido às ordens de seu “amigo”, “verdadeiro irmão” e “pai”, Anísio, e de seu presidente, Farid⁴², na execução das alegorias e fantasias da escola, retirando de si uma autonomia nas decisões que, como podemos inferir da reportagem, por vezes parece ser absoluta.

Ao mesmo tempo, gostaríamos de frisar seu papel como artista consciente das mediações (CAVALCANTI: 1994) que realiza, para dentro e para fora da escola. Seu desempenho à frente da comissão de carnaval serve como elo entre os diferentes setores da escola de Nilópolis, como envolve, inclusive, contatos com o mundo externo à escola

⁴² Farid Abrão, além de presidente do GRES Beija-Flor de Nilópolis, é prefeito do município pelo Partido Progressista (PP) e candidato à reeleição. Em 2004, antes do encerramento do desfile dos protótipos, houve a gravação de um clip para o horário eleitoral gratuito com a participação dos presentes ao evento, pois, nas palavras de Laíla, “nós dependemos da reeleição do Farid”.

– imprensa, carnavalescos e ex-carnavalescos da escola, políticos, amigos e visitantes diversos. Dois exemplos são ilustrativos desse papel mediador.

No desfile de protótipos para 2005, ele, ao agradecer aos membros “importantes da escola”⁴³, que foram chamados ao palco para receber o “carinho e os aplausos dos presentes”, se referiu ao carnavalesco Cid Carvalho dizendo que o “amava” e que os eventuais desentendimentos que teriam eram “pelo bem da escola”. Durante a exibição de uma fantasia, Laíla perguntou, se dirigindo à carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, sentada numa mesa reservada por Laíla e onde se encontravam alguns familiares e membros da escola: “Tá bom, Augusta?”. Tal intercâmbio aconteceu novamente no final da apresentação. Laíla questionou Augusta sobre a qualidade final do trabalho e solicitou uma avaliação sobre as fantasias – execução e seleção de materiais. Maria Augusta ficou de comparecer ao barracão da escola, durante a semana, para dizer o que achava que precisaria ser “melhorado” e sugerir pequenas alterações.

⁴³ Dentre os quais estavam, por exemplo, o mestre de bateria, o presidente da ala das baianas e um membro da Velha Guarda da Beija-Flor.

Gosto pelo saber técnico e pela mediação

Os diferentes momentos pelos quais transitou a festa carnavalesca, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro e, em particular, quanto ao papel desempenhado por personagens fundamentais, como os técnicos e carnavalescos, ao longo dos anos de folia momesca nos conduzem a perceber um gosto por práticas e saberes especializados que se aprendem ou podem ser mais bem desenvolvidos no interior dos barracões das escolas de samba.

Apesar de termos destacado alguns personagens que marcaram a história do carnaval carioca, por sua pertença ao mundo acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, outros tantos profissionais, sem formação universitária, também se constituíram em emblemas por seu *saber fazer*, apreendido no cotidiano das Sociedades Carnavalescas e das Escolas de Samba.

O destaque dado ao “mito fundador” dos carnavalescos, representado em nossa narrativa pelo tenente agregado Antônio Francisco Soares, se configura paradigmático de uma atuação que incorpora práticas racionais e especializadas que vão se consolidando como patrimônio comum destes profissionais. Como já nos ensinou um dos fundadores da Escola de Chicago, Robert Ezra Park, ao construir um verdadeiro programa de pesquisas sociológicas sobre a cidade em “The City: suggestions for the investigation of human behavior in the urban environment”, na cidade, todos “os tipos de trabalho tendem a se tornar profissão, quer dizer, a ser extremamente organizados, a incluir posições socialmente definidas, a ter regras de conduta que regulam o trabalho nessa ocupação” (*apud*, BECKER: 1996; p.180).

Sobretudo gostaríamos de reforçar um aspecto da constituição desse “profissional emergente”, qual seja, sua presença na cena urbana da metrópole, tanto como ator das transformações na festa carnavalesca, por meio de sua *racionalidade especializada*, quanto como consequência do próprio caráter espiritual citadino e da calculabilidade propiciada pelas mediações feitas a partir do advento do dinheiro na economia da *urbe* (SIMMEL: 1983; GIDDENS: 1996; SOUZA & OËLZE: 1998). No limite, estaremos, contemporaneamente, diante daquilo que o próprio Georg Simmel antevia e chamou de “novas profissões” de caráter fluido (WAIZBORT: 2000).

Leopoldo Waizbort, ao comentar o anonimato e a impessoalização como “contrapartida da objetividade característica do mundo moderno”, observa o aparecimento, no âmbito da grande empresa, de uma nova categoria social “absolutamente nova e característica”: o empregado (Angestellte) da indústria e do comércio nas grandes cidades. Depois de enfatizar o aparecimento da idéia de “sociedade anônima”, como indicador de impessoalidade e objetividade, Waizbort passa a tratar da emergência de “novas” profissões pouco definidas, fluidas, surpreendentes:

[...] “É também em função da ausência de caráter e de cor do dinheiro e do intelectualismo que cresce nas modernas cidades o número de profissões com caráter fluido, tais como agentes comissionados, mediadores de negócios, corretores etc., que aproveitam as inúmeras chances casuais de receber algum dinheiro e, com isso, viver. Simmel percebe o fato, que ainda hoje nos surpreende cotidianamente, de que as pessoas descobrem os mais variados tipos de trabalho e atividade com as quais possam receber algum dinheiro. Esses indivíduos caracterizam-se, além de tudo, por sua mobilidade, maleabilidade e presteza” (p. 325).

Ora, o dinheiro se transforma num mediador por excelência no espaço metropolitano. Além disso, faz surgir novas formas ou configurações profissionais nas quais os indivíduos poderão imprimir sua marca, seu caráter, seu conteúdo. “Empregados da indústria e do comércio nas grandes cidades” se utilizarão de suas formações individuais, sejam as escolares ou as da vida prática, como fonte principal e idiossincrática para se apresentar nas arenas e contextos de interação e sociação. Indivíduos buscarão tirar proveito de habilidades específicas e de necessidades particulares, por conseguinte, para obter seu sustento. Empregados como os carnavalescos, portanto, que farão brotar gramáticas e estilos próprios através de seus trabalhos, como no caso das escolas de samba.

Max Weber⁴⁴ (1904) e Edward P. Thompson⁴⁵ (1967) mencionam em seus trabalhos as relações entre certos tipos de racionalidade que seriam desencadeados pela organização racional do trabalho no Ocidente. Cremos que a mediação sociocultural estabelecida pelo carnavalesco nas escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, entre os diferentes componentes deste universo, é propiciada, sobremaneira, por um tipo

⁴⁴ Apesar da crítica weberiana a uma identificação excessiva entre economia monetária e capitalismo em Simmel, realizada logo na primeira nota de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (1904), Weber também destaca a emergência do cálculo racional, com o advento do trabalho livre, além do conseqüente desenvolvimento da organização capitalista do trabalho no Ocidente.

⁴⁵ Recentemente, E. P. Thompson, em seu artigo “Tempo, Disciplina de Trabalho e Capitalismo Industrial” (1967), corrobora essas observações estudando as transformações na apropriação social do tempo, especialmente com a introdução da sociedade industrial do trabalho.

diferenciado de racionalidade, emergente na metrópole e desencadeada por este contexto interacional.

Nossa hipótese para essa presença e influência marcantes do carnavalesco, no Carnaval brasileiro e carioca, atuando como mediador sociocultural, tem a ver com a predominância e consolidação do código letrado, formal também no contexto das escolas de samba. A necessidade de cálculo racional, de uma racionalidade operacional, prática e/ou instrumental (WEBER:1986; SIMMEL:1998), do que chamaremos de *racionalidade especializada*⁴⁶, no universo carnavalesco se descortina como elemento propiciador para esse desempenho (QUEIROZ:1976; CAVALCANTI:2002). Para falarmos de maneira simmeliana, estaríamos diante de uma maior formalização dos *conteúdos* estéticos, econômicos, artísticos, organizacionais, etc., da *forma* escola de samba.

Os carnavalescos são verdadeiros operadores de signos de linguagem. Operam com informações e elementos, além de (inter) mediar indivíduos provenientes de diferentes origens e latitudes – sociais e culturais (CAVALCANTI:1994; VELHO & KUSCHNIR: 2001). Como nos ensina o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, em sua obra O Pensamento Selvagem (1962), o carnavalesco pode ser entendido também como um *bricoleur* manuseando e manipulando signos finitos, classificando-os e pondo-os em ação, tais como escalas cromáticas, tecidos e suas texturas, efeitos de brilho e leveza proporcionados por transparências, missangas, lantejoulas e paetês, descoberta de “novos” materiais (ráfia e isopor, garrafas pet, cd’s, latas de tinta vazias, canudos de refrigerante), etc. para contar uma história na avenida⁴⁷. Enredo esse com um sentido comunicado pela *bricolagem* empreendida pelo carnavalesco.

Maria Laura Cavalcanti (2002), em “Conhecer desconhecendo: o familiar e o obscuro na pesquisa antropológica”, ao repensar sua pesquisa no âmbito urbano das escolas de samba, observa que “em seu vasto leque, o carnaval reunia posições de

⁴⁶ Racionalidade especializada e cálculo racional não devem ser confundidos com o código letrado e/ou literário, apesar de aqueles poderem incluir estes.

⁴⁷ [...] “O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto dos meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto (...); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir””. (Lévi-Strauss: 1989; pp.32-33)

extrema heterogeneidade sociológica. Sua complexidade ritual assumia elementos em si contraditórios da vida social. O carnaval trazia, de modo muito vívido, as lições fundamentais de Mauss (1978) e Simmel (1971): a natureza ambivalente e tensa de toda troca social, sempre a um só tempo, embora em graus muitos diversos, permeada de acordo e conflito. Com isso, o carnaval revelava também, com especial clareza, a importância dos mediadores (meus interlocutores de pesquisa e personagens chaves da narrativa etnográfica, as próprias escolas, os bicheiros, os carnavalescos, e tantos mais). Esses operadores de articulações entre tantos contrastes que, com abertura e criatividade no agenciamento de múltiplos códigos, articulavam o conjunto vivo do "meu" carnaval. Dentro dele existiam, certamente, muitos "carnavais" (...)" (p. 10)

No referido artigo, Cavalcanti explicita, particularmente, a existência de um articulador financeiro, o "homem da mala" ou o "homem da grana do homem", incumbido de tratar das necessidades do barracão da Mocidade Independente de Padre Miguel, presidida, à época, por Castor de Andrade⁴⁸. A outra ponta dessa relação, que transcorre no âmbito e no ambiente do barracão, envolve indubitavelmente os carnavalescos da época, Renato Lage e Lilian Rabello, responsáveis por definir quais seriam os materiais utilizados para confeccionar carros, fantasias, alegorias e adereços.

Estamos diante, portanto, para recuperarmos as formulações de Simmel, Weber e Thompson, de redes de mediação e cálculo racional no contexto metropolitano. Ou ainda, para falarmos com Cavalcanti, presenciamos mediadores, de diversificados tipos, agenciando múltiplos códigos no mundo do carnaval⁴⁹. Ora, não devemos nos esquecer de observar a forte ambivalência existente no universo carnavalesco carioca. O circuito monetário percorrido pelo dinheiro, por exemplo, até que este chegue à escola de samba traz consigo os elementos característicos dessa dificuldade em se separar os traços do tradicionalismo personalista daqueles outros modernizantes estabelecidos no e pelo contrato.

A dissertação de mestrado de Inês Teixeira Valença (2003), sobre as escolas de samba e a sua relação com a indústria cultural, em particular com o advento do patrocínio, descortina novos desafios enfrentados pelo carnavalesco como homem de

⁴⁸ Castor de Andrade, ou Doutor Castor, conhecido banqueiro do jogo do bicho na cidade do Rio de Janeiro, particularmente na zona oeste da cidade, foi patrono da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel e do time de futebol do Bangu Atlético Clube.

⁴⁹ A racionalidade emergente no contexto urbano é mediada, ainda, por "formas tradicionais" de relacionamento presentes na sociedade brasileira, tais como a patronagem e o clientelismo. Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976), analisando as relações políticas na área rural, vislumbra este aspecto de cálculo racional na negociação do voto, mesmo em um contexto de mandonismo.

mediação sócio-cultural. O carnavalesco por vezes pode atuar como aquele que estabelece a “negociação” entre o enredo da escola e os objetivos do patrocinador, estabelecendo, assim, uma convergência entre os distintos interesses em tela. Nem todos os carnavalescos assumem este papel, mas alguns declaram participar ativamente “deste novo momento pelo qual as escolas de samba necessariamente passariam”⁵⁰.

A profissionalização das escolas de samba, entendida como *business* que envolve a venda dos direitos de transmissão para as televisões, de fantasias e discos, vagas na rede hoteleira, etc., realçada pela relevância do carnavalesco, seria a nosso juízo uma tendência que se consolida. Contudo, essa profissionalização ocorre simultaneamente à ausência de contratos, tratos feitos “de boca” e sustentados unicamente “na palavra de honra” do patrono e/ou responsável pela escola de samba.

Os enredos das escolas de samba nos contam histórias reais, virtuais e/ou mágicas sobre nosso lugar no mundo. Os enredos vivenciados pelos técnicos e carnavalescos ao longo destes quase 150 anos de folia serviram para nos desvendar os movimentos de afirmação de uma concepção sobre o carnaval carioca, sobre o carnavalesco como ator social neste contexto, apontando-nos a emergência de uma “racionalidade especializada”, alheia aos vínculos de caráter estrita e estreitamente *pessoais* da tradição nacional brasileira (QUEIROZ: 1976; MATTA: 1980).

No entanto, as histórias recolhidas em nosso campo de pesquisa, sobre o afastamento de Hiran Araújo, do GRES Portela em 1978, e da relação “fraternal” de Laíla com Anísio Abrão, em 2004, são modelares de práticas que ainda perduram no ambiente das escolas de samba. Não estando superadas, persistem na sociedade brasileira, relativizando também uma percepção de absoluta “profissionalização” no mundo do samba, apesar da especialização crescente do “profissional” carnavalesco.

No terceiro capítulo, discutiremos em profundidade esses aspectos aqui brevemente alinhavados, sugeridos nesta difícil relação entre a profissionalização e a precariedade.

⁵⁰ O carnavalesco Milton Cunha afirmou, em mesa realizada em 2003, no IFCS/UFRJ, participar destas mediações “sem problema nenhum” e observa que o “dinheiro do patrocínio vai direto para o bolso do bicheiro, do patrono da escola”. Paulo Barros, carnavalesco do GRES Unidos da Tijuca, por outro lado, em entrevista que realizamos no barracão da escola, afirma preferir ser o “diretor do espetáculo” sem querer se envolver, portanto, com “esse lado de captação de recursos” para a escola de samba.

Cap. III - O carnavalesco: entre a precariedade e a profissionalização

O lugar do carnavalesco como profissional⁵¹ estabelecido e disputado por seus inventos artísticos deve ser necessariamente contraposto a seu outro lado, o da precariedade e, por vezes, da descartabilidade diante da falta de um contrato de trabalho formal respeitável e respeitado. A própria noção de categoria profissional, tal como ela foi organizada no Brasil após os anos 1930, em sua forma corporativa, ou seja, com filiação compulsória aos Conselhos, monopólio de representação e tutela do Estado (COELHO:1999) precisa ser matizada no caso desses artífices. Nem o Estado se constituiu em interlocutor dos carnavalescos ao longo do tempo, nem o diploma universitário tornou-se uma exigência para o “ser artista do carnaval”, esse artista⁵² responsável por um saber especializado, específico, destacado por sua competência técnica⁵³.

Não podemos, assim, enxergá-los como uma categoria profissional homogênea e estável que conseguiria se auto-regular e garantir suas demandas por um piso salarial, nos termos propostos por Wanderley Guilherme dos Santos (1987). Nem eles se adequam, como observa Edmundo Campos Coelho, ao tratar das chamadas *profissões imperiais*⁵⁴ (medicina, direito e engenharia, sobretudo), à vinculação entre profissão e credencialismo acadêmico característica do Brasil. Para este autor, depois da Proclamação da República, consolidou-se definitivamente o “nexo entre privilégios profissionais e Universidade” (1999: p.29).

Nestes termos, portanto, alguns movimentos pela consolidação de um “órgão de classe” no caso do carnaval carioca, como a Associação dos Carnavalescos de

⁵¹ A esse respeito, consultar Émile Durkheim. *Da Divisão do Trabalho Social*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. No “Prefácio à segunda edição” da obra, Durkheim realiza uma discussão fundamental sobre a importância dos chamados “grupos secundários” para a “vida social”. As corporações profissionais são apontadas por Durkheim como as responsáveis para lidar com as tarefas econômicas. Essas tarefas seriam demasiadamente especiais para ficarem, exclusivamente, nas mãos do Estado, segundo o autor. O carnavalesco desempenha, procuraremos demonstrar, tarefas de caráter econômico crescentemente.

⁵² De acordo com Helenise Monteiro Guimarães, “o carnavalesco se encaixa no perfil daquele indivíduo ligado aos espetáculos de diversões, descrito na Lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978, que regulamenta as profissões de Artistas e Técnicos em Espectáculos de Diversões” (1992: p.137).

⁵³ Para uma interessante discussão sobre as “profissões” e a socialização profissional ver, particularmente, o capítulo 6 de Claude Dubar em *A Socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁵⁴ Ver o livro de Edmundo Campos Coelho intitulado *As Profissões Imperiais: medicina, engenharia e advocacia no Rio de Janeiro (1822-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Escolas de Samba⁵⁵, fundada em dezembro de 1987, foram realizados sem lograr êxito e efetividade no momento de negociar “contratos” com os “patronos” do carnaval.

Os movimentos na articulação desse espaço de representação de classe, como categoria profissional consolidada, efetuados sobretudo no final da década de 1980, podem pôr em evidência algumas particularidades do ofício de carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro. Obtivemos o relato de um carnavalesco sobre um debate transcorrido na sede da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), um verdadeiro *drama social* (TURNER:1974), envolvendo alguns atores sociais que serão contextualizados adiante. Neste *setting* de interação (GOFFMAN:1985) estava em disputa a possibilidade de, coletivamente, se pressionar a direção das escolas de samba por um “piso salarial mínimo” para a “categoria”.

Além do representante da LIESA presente à reunião, temos o autor do relato que se situava, à época, numa posição intermediária no “mundo” dos carnavalescos e o debate envolveria um terceiro carnavalesco, ausente do encontro. Ora, justamente esse carnavalesco bem valorado⁵⁶ já teria assinado um contrato “por baixo dos panos” com uma das grandes escolas de samba⁵⁷. Assim sendo, procurando relativizar as afirmativas de nosso informante, destacaremos alguns pontos para nosso argumento e pretendemos analisá-los como peças num mosaico a ser configurado (BECKER:1997).

No entanto, acreditamos que este evento em particular pode nos revelar o campo de forças no qual operam carnavalescos e dirigentes de escolas de samba. Como já assinalou Maria Laura Cavalcanti (1994), ao discutir o lugar da Associação dos Carnavalescos das Escolas de Samba, havia então uma tensão no campo entre o reconhecimento “de um mercado profissional que permitisse estabelecer critérios para fixar preços para os contratos” e a própria “desunião” da categoria, propiciada pela “competição muito grande” entre os carnavalescos, onde cada um procurava “engolir o outro” (CAVALCANTI; pp. 64-5).

⁵⁵ Veja o pioneiro trabalho de Helenise Monteiro Guimarães intitulado Carnavalesco: o profissional que “faz escola” no Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1992 (Dissertação de mestrado).

⁵⁶ Estamos tomando por referência a discussão feita por Norbert Elias & John L. Scotson em Os Estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

⁵⁷ Quando falamos em grande escola de samba, a referência se faz àquelas que disputam os títulos ou se posicionam entre as primeiras colocadas nos concursos anuais.

*

Reunião transcorrida na sede da LIESA no final dos anos 80, segundo relato do carnavalesco Alexandre Louzada

Durante a pesquisa de campo nos foi apresentada uma história sobre as vicissitudes de se conseguir articular a categoria em uma associação classista. Tentou-se reunir os carnavalescos numa associação forte que fosse responsável por estabelecer um piso salarial e garantias trabalhistas que pudessem regular as relações entre os presidentes das escolas de samba e esses artífices do carnaval. A estratégia escolhida pelos carnavalescos era a de não “assinar” contrato nenhum com as escolas de samba até que seus presidentes reconhecessem o órgão de classe e, particularmente, algumas das reivindicações unificadas da categoria.

Foi marcada uma reunião dos representantes, dos carnavalescos e dos presidentes das escolas de samba, na Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), para uma nova rodada de negociações entre as partes. O representante dos presidentes de escolas de samba pediu a palavra e logo mostrou aos presentes um contrato, assinado por um carnavalesco que seria estabelecido, nos termos propostos por Elias & Scotson, e apresentou argumentos definitivos na ocasião para o fracasso da iniciativa reivindicativa:

“Enquanto vocês estão aqui discutindo, o carnavalesco Fulano já saiu na frente e assinou um contrato ‘por baixo dos panos’ com o presidente Beltrano⁵⁸ [patrono de uma grande escola de samba]”.

A resultante daquela “esperteza”, “falta de solidariedade” ou “traição” por parte de Fulano teria sido, segundo nosso depoente, o sepultamento, ao menos por algum tempo, de qualquer perspectiva mais frutífera de articulação entre os carnavalescos, apesar da existência formal da Associação de Carnavalescos que, como comenta Cavalcanti (1994), no começo dos anos 1990 ainda não se podia avaliar se era promissora ou natimorta.

⁵⁸ Utilizamos as expressões “fulano” e “beltrano” para preservar a identidade dos citados no evento. Tal medida também visa a proteger esses indivíduos de qualquer viés acusatório ou de juízo de valor por parte de nosso informante, seguindo, assim, as recomendações metodológicas de diversos pesquisadores em sociedades complexas (VELHO: 1975, 1980; ZALUAR:1985; CAVALCANTI:1994; MAGNANI & TORRES:1996).

Nas palavras do carnavalesco, que se definiu como *outsider*, ao avaliar as tentativas de organização profissional, retrospectivamente, há uma percepção de escolha de metas e objetivos equivocados, além dos aspectos pessoais envolvidos no *affair* em foco. “Naquela época nós éramos muito vaidosos. Hoje a classe está mais unida, todo mundo se respeita”. Em outras palavras, para Louzada, a retomada de uma iniciativa organizativa com maior poder de barganha junto aos “patronos” das escolas de samba poderia ser realizada com maior possibilidade de êxito.

Esse respeito mútuo abriria a perspectiva de retomar articulações com vistas a reforçar seus elos de solidariedade interprofissional. Nas palavras de nosso informante, agora talvez pudesse ser o momento de uma “retomada, eu acho que teria possibilidade, eu acho que nós mesmos carnavalescos estamos nos dando mais, nos encontrando mais”. Dito de outra maneira, os carnavalescos estão pessoalmente próximos, portanto.

Naquele momento, estariam os carnavalescos, então, diante de uma confrontação no âmbito interno entre os “estabelecidos” *versus* os “*outsiders*”, para retomarmos os termos adiantados por Norbert Elias e John L. Scotson (2000), de acordo com o relato recolhido, em busca de um melhor posicionamento no “competitivo” campo profissional. Claramente podemos perceber relações de poder e de *status* envolvidas nessa tentativa de consolidação da Associação de Carnavalescos, além das tensões destacadas pela busca de reconhecimento nesse campo de produção artística.

A conduta do carnavalesco Fulano, portanto, ao negociar, antecipadamente, um contrato vantajoso para si com o Beltrano, patrono e bicheiro de uma grande escola de samba, pode ser interpretada como um dos lances de um jogo relacional e configuracional (BECKER:1977; ELIAS & SCOTSON:2000), que só tem inteligibilidade na medida em que analisamos o contexto situacional (GOFFMAN:1985) abrangido. De certa maneira, há também, entre os carnavalescos, uma luta por recursos escassos para produzir um carnaval, necessariamente, competitivo.

Para alguns dos atores sociais envolvidos no “mundo do samba”, como os carnavalescos e o representante dos presidentes de escolas de samba, na reunião da LIESA, por exemplo, a “esperteza”, “falta de solidariedade” e/ou “traição” de Fulano poderia ser considerada como uma atitude de “estrelismo”, em suma.

Em outras palavras, utilizando-nos das formulações de Elias & Scotson sobre as relações de poder em Winston Parva, ainda não havia chegado o instante em que compensaria participar do carisma coletivo do grupo e da satisfação de pertencer a um

grupo poderoso, pois essa vinculação não traria, imediatamente, “satisfação pessoal decorrente da submissão às normas grupais” (ELIAS & SCOTSON:2000; p. 26).

**

Entrevistamos o carnavalesco Alexandre Louzada em duas oportunidades durante o trabalho de campo. Na primeira conversa, era ele então responsável pelo carnaval do GRES Portela e, posteriormente, quando gravamos a entrevista, estava ele trabalhando no GRES Porto da Pedra⁵⁹.

No final dos anos 80, durante a tentativa de fortalecimento da Associação de Carnavalescos, nos informa Alexandre Louzada, “a gente ainda não se conhecia muito bem, existiam algumas estrelas e os outros. Hoje não existem outros, somos um todo, entendeu? A gente se encontra, participa de palestras, de simpósios, almoça[mos] juntos, um vai à casa do outro, sabe? Coisas que não aconteciam no passado e eu acho que hoje poderia ser retomado isso (...)”. Haveria, assim, contemporaneamente, condições de encontrar satisfação pessoal por compartilhar, unitariamente, o carisma de grupo.

No entanto, observa Louzada, as dificuldades não se resumiam, apenas, à presença de uma confrontação entre “estrelas” *versus* “outros”, no campo dos carnavalescos, mas também era decorrência de reivindicações ambiciosas e/ou equivocadas por parte do “profissional que faz escola” (GUIMARÃES:1992), naquele momento histórico. Na avaliação do carnavalesco, proposições amplas demais dificultaram a relação com as escolas de samba. O contexto de interação social no ambiente carnavalesco é atravessado, em linhas gerais, por uma série de “valores mediadores” (CAVALCANTI:1994) que se agrupam, se reagrupam e se combinam de maneiras imprevisíveis.

Louzada compreende que, contemporaneamente, o carnavalesco avançou na sua relação com a escola de samba e que “poderia [agora] ser retomada essa iniciativa associativa, até porque nós somos mais parceiros da escola de samba do que meros contratados. Hoje nós entendemos também [da escola], participamos mais da gestão da escola na questão financeira, do que se pode fazer, tudo é discutido, a busca de patrocínio para enriquecer, para tentar melhorar. Eu acho que não existem mais reivindicações de carnavalesco [somente]...”

A proposta que teria cindido os carnavalescos tinha a ver com a cobrança de direitos autorais, “a grande queda dessa associação foi a busca de direito autoral” para o

⁵⁹ A entrevista com Alexandre Louzada foi feita no barracão do GRES Porto da Pedra, em setembro de 2004. No carnaval de 2006, Louzada esteve à frente de outra agremiação, o GRES Vila Isabel.

carnavalesco. “Que isso aí [o direito autoral] é uma coisa que cabe à escola [arrecadar], nós somos regidos por um patrocinador geral desse carnaval [a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, por meio da LIESA] e esse patrocinador repassa esse direito de arena para as escolas e quando cada carnavalesco assina contrato com sua escola, ele cede os direitos do seu trabalho à escola. Então o direito de arena é da escola, então seria, se tivesse que acontecer, [teria] de [ser] de uma outra forma, não tirando da escola, porque senão nós teremos poucos parceiros, isso gera uma polêmica muito grande...”

Nobert Elias (1995), em seu livro sobre a trajetória de Wolfgang Amadeus Mozart⁶⁰, observa as dificuldades do grande compositor em se constituir como um vendedor de seus espetáculos musicais, em tornar-se músico autônomo, sem contar com o aval da corte ou da Igreja em sua época. Elias procura desvendar os limites da atuação do indivíduo Mozart diante de um quadro de estruturas sociais que conformam seu campo de possibilidades. Do ponto de vista de Louzada, naquela conjuntura, o poder de reivindicação desse adicional financeiro – a cobrança de direitos autorais – para os carnavalescos não era suficiente.

Mesmo agora, Alexandre Louzada não considera adequado retirar das escolas de samba esse dinheiro, pois ainda seria necessário equacionar as dificuldades na gestão de recursos, além de, politicamente, subtrair apoios e parcerias imprescindíveis para os carnavalescos. A arena de interação e disputa no mundo do carnaval é um campo aberto, maleável e indefinido envolvendo diversos atores sociais e interesses.

Tal multiplicidade de vetores sociais, nesse complexo campo de forças, pode ser avaliada por meio da fala de Louzada, que reproduzimos abaixo:

“Eu acho que quando a gente conseguir recursos suficientes para as escolas de samba não precisarem usar desse subterfúgio de criar enredos que às vezes não condizem com a tradição carnavalesca ou até mesmo com os desejos da escola, mas [que existem] em função de conseguir um recurso maior para poder montar seu carnaval, quando as escolas tiverem o seu dinheiro mais do que suficiente para montar o seu espetáculo, isso [o direito autoral] pode passar a ser uma discussão”.

Surge, no depoimento do carnavalesco, uma tensão marcada com relação ao patrocínio como meio de angariar dinheiro para a escola realizar seu carnaval. O “subterfúgio” de recorrer a “enredos que às vezes não condizem com a tradição carnavalesca”, para montar um carnaval competitivo, faz as obrigações desse artífice

⁶⁰ Ver o livro de Norbert Elias sobre o compositor alemão intitulado Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

aumentarem sobremaneira. Não cabe mais ao carnavalesco operacionalizar apenas a massa de recursos disponíveis, mas ele deve também ser capaz de “convencer” ou “conquistar” “investidores” para o “negócio do enredo”.

Milton Cunha⁶¹, em encontro realizado no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, em outubro de 2002, à época responsável pelo carnaval do GRES São Clemente, observou que seria tarefa do carnavalesco “convencer o patrocinador” a investir seu capital no desfile de sua escola de samba, apresentando, portanto, o eventual retorno que o investidor teria para a sua marca em “mídia”. Para Cunha, depois desse corpo a corpo com os possíveis investidores, conquistado o patrocinador, surge o momento “mais difícil” para o carnavalesco: o de apresentar o patrono da escola ao responsável, ou seu representante, pelo capital que será investido na escola!

Nas palavras de Milton Cunha, este é um “momento crucial” para o “negócio do enredo”, pois o carnavalesco tem de estar atento às “grosserias” que o patrono/bicheiro pode, eventualmente, cometer “na hora de apertar a mão do patrocinador”. Caso não seja hábil nesse instante, todo o esforço feito poderá perder-se. O carnavalesco se transforma, então, em relações públicas não apenas de si, mas também da escola de samba e de seu presidente/patrono.

A participação decisiva do carnavalesco na busca de patrocínio para a escola de samba se encerraria no fechamento do contrato entre o presidente da agremiação carnavalesca e o representante do investidor no “negócio do enredo”. Depois disso, o “dinheiro do patrocínio vai direto para o bolso do bicheiro!”.

Do que podemos depreender, a partir das palavras de Milton Cunha, ex-carnavalesco da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis e cunhado de Anísio Abraão David, patrono da escola nilopolitana, o surgimento de atores modernos na cena tradicional das escolas de samba, como os patrocinadores em busca de *mídia* para seus produtos, não romperia, definitivamente, com a lógica clientelista e fortemente pessoalizada no seio das organizações carnavalescas no Rio de Janeiro. Maria Laura Cavalcanti (1998) observou, em sua pesquisa sobre a Mocidade Independente de Padre Miguel, que “muito freqüentemente, a bibliografia sobre o assunto assinala a relevância desse lugar como seguro indicador da profissionalização e mercantilização do carnaval, como se estivéssemos falando de uma evidente associação entre competência específica

⁶¹ Milton Cunha é responsável por uma coluna semanal na TV Educativa, chamada GLS (sigla para *gays*, *lésbicas* e *simpatizantes*), no programa Comentário Geral, onde se apresenta como “psicólogo e carnavalesco”, nesta ordem.

e remuneração contratualmente estabelecida dentro de um mercado regido por leis impessoais” (p. 67). Ou seja, o âmbito de atuação e os vínculos contratuais no universo carnavalesco, na maior parte das escolas de samba, ainda se amparariam no modelo da patronagem.

Ernest Gellner, no verbete sobre clientelismo ou patronagem, do Diccionario Akal de Etnología y Antropología⁶², afirma que uma das características marcantes dessa forma de relacionamento social seria a de sua operacionalidade acima das conformações racionais-legais referentes ao Estado moderno e ao conteúdo da noção de cidadania. Nestes termos, destaca o autor, temos uma relação política de caráter assimétrico entre duas partes, quais sejam, o patrão e um cliente, na qual há o oferecimento de proteção por parte do primeiro em troca de apoio e de relativa submissão do segundo.

O autor observa, ainda, haver negociações entre as partes envolvidas na relação social, embora essa dominação tradicional possa perpetuar-se. Há um forte viés pessoalizado no trato entre as partes nesse relacionamento, suspendendo, assim, as relações burocráticas mediadas por regras oficiais que prevejam direitos e deveres dos envolvidos. Essas relações de patronagem são objeto de orgulho entre as partes, embora a sociedade englobante não as aprove integralmente.

Como nos diz Gellner, o “clientelismo é típico de certo tipo de sociedade, não completamente centralizada, na qual indivíduos e grupos, se não marginais ao menos pouco privilegiados, não podem aceder a certas vantagens – inclusive se em teoria têm direito – sem recorrer aos bons ofícios e a proteção de um homem bem situado: um ‘patrono’. Do mesmo modo, nesse tipo de sociedade, os enfrentamentos políticos opõem indivíduos cujo poder e influência se medem pelo número de clientes que podem ou que se crê que se possam mobilizar. Esta condição de fato abrange a existência de redes complexas e móveis de clientelismo, em cujo seio os patronos se situam como mediadores entre os centros do poder e o resto da sociedade. Assim, se estabelece um ‘mercado’ semi-reconhecido, no qual os clientes vão em busca de patronos e os patronos à caça de clientes” (pp. 581-2).

Essa longa apresentação da discussão proposta por Ernest Gellner para o fenômeno da patronagem e/ou clientelismo⁶³ se justifica, na medida em que, no

⁶² BONTE, Pierre e IZARD, Michael. Diccionario Akal de Etnología y Antropología. Madrid, Akal. 2005.

⁶³ Uma discussão sobre o fenômeno pode ser encontrada em Eric R. Wolf no seu clássico artigo “Parentesco, amizade e relações patrono-cliente em sociedades complexas”, **In**: FELDMAN-BIANCO,

universo carnavalesco das escolas de samba, os diferentes atores sociais devem se posicionar em relação a esse mapa de interações possíveis. Sendo sujeito cognoscente, tanto quanto seu resultado, patronos, patrocinadores, carnavalescos, etc. interagem, produzindo e sendo produzidos por esse campo de forças socialmente engendradas.

As palavras de Alexandre Louzada e Milton Cunha corroboram, por outras vias, a definição sociológica adiantada por Gellner. Se há dificuldades no sentido de angariar apoios financeiros para a escola de samba, o carnavalesco cumprirá sua missão de “relações públicas” da escola de samba e a apresentará, no sentido goffmaniano do termo, ao “mercado” de futuros clientes. Nesse caso, ele poderá, inclusive, abdicar de possíveis “direitos” ou, pelo menos, adiar a discussão sobre sua definição para um futuro incerto, impreciso, em troca de algumas “vantagens”.

A flexibilidade de papéis desempenhada, então, entre esses protagonistas do carnaval carioca pode ser aquilatada por meio de alguns relatos recolhidos em campo. Algumas vezes são os próprios “patrocinadores” que procuram escolas de samba que possam desenvolver seus “projetos” de carnaval. Nesses contatos, pode acontecer de o “financiador externo” incluir no “seu projeto de enredo” um nome de carnavalesco, que não necessariamente será aquele já vinculado à agremiação carnavalesca.

Esse amplo e complexo campo de múltiplas sociações pode condicionar, em certa medida, a assinatura de contratos e o estabelecimento de acordos entre patronos e clientes, portanto. Teríamos funcionando, simultaneamente, códigos de natureza distintos na articulação da festa momesca.

Em diferentes contextos, por vezes, encontramos inspiração para pensarmos as relações entre os carnavalescos e seus padrões/patronos. Por intermédio deles, vemos como a sociedade nacional brasileira conserva, em sua estrutura de relações sociais, práticas arcaicas, carismáticas e/ou pessoalizadas, simultaneamente a outras tidas como modernizadoras, racionalizadas e/ou burocráticas.

Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976), por exemplo, ao discutir o mandonismo local⁶⁴ na vida política brasileira, observa que não houve a substituição de práticas vinculadas aos senhores rurais pela política das câmaras provinciais e sua representação parlamentar. A introdução de fórmulas modernas na escolha dos governantes e seus representantes, por via eleitoral, aliada à ampliação do número de

Bela & RIBEIRO, Gustavo Lins. Antropologia e Poder; contribuições de Eric R. Wolf. Brasília/São Paulo: UnB/Imprensa Oficial/ Unicamp. 2003.

⁶⁴ Ver o livro de Maria Isaura Pereira de Queiroz intitulado O Mandonismo local na vida política brasileira. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

cidadãos, com a presença de ex-escravos e colonos não afastou a negociação dos votos por meio de “barganha ou da reciprocidade de dons”. Deste modo, segundo Queiroz, a eleição serviria como momento ampliado do “antigo sistema em que o voto era um bem de troca” (p. 175).

De uma perspectiva econômica, particularmente nos primeiros anos da República, mesmo o desenvolvimento das cidades e a industrialização incipiente com a riqueza originária da produção cafeeira não significaram a urbanização “na medida em que esta se liga à racionalização econômica, ao capitalismo industrial, à economia do pé-de-meia” (p.86). Já o grande comércio, destaca a autora, encontrava-se solidariamente compartilhado entre os estrangeiros e os próprios proprietários rurais, constituindo-se, assim, numa influente e ativa classe na política brasileira.

Maria Isaura destaca, portanto, a despeito da gradual desapareção do coronelismo, a permanência de padrões de relacionamento social orientados por aspectos pessoais/tradicionais e, simultaneamente, legais/universais nos mais variados setores da vida brasileira.

Nas suas conclusões, a autora ilustra seu argumento citando caso transcorrido em 12 de dezembro de 1968, no qual o coronel Chico Heráclito, vinculado à Arena, contrata pistoleiros para tocaiá um vereador adversário, matando-o junto à filha que o acompanhava. Queiroz nos informa da “vitória eleitoral do prefeito, vice-prefeito e vereadores eleitos pelo M.D.B., no pleito então havido. Como se vê, sob a capa de novos partidos, se acobertavam velhos ódios, persistiam velhos métodos de ação” (p. 212).

Nem mesmo a palavra⁶⁵ empenhada ou demonstrações públicas de respeito e afeto podem ser tomadas como definitivas, cabais, irretocáveis no estabelecimento de vínculos entre patrão e cliente. A “palavra empenhada” é um dos maiores bens no âmbito do patronato do jogo do bicho. Seria em cima desse compromisso assumido “no fio do bigode” que se afirmaria a convicção no recebimento, por exemplo, dos prêmios conquistados cotidianamente pelos apostadores no jogo do bicho. Observe-se uma vez mais que alguns desses banqueiros do bicho estão presentes no universo do carnaval carioca, constituindo-se em patronos, literalmente, de algumas escolas de samba.

⁶⁵ Sobre o assunto ver, entre outros, Roberto Da Matta. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro, Zahar. 1980.; Maria Laura Cavalcanti. Carnaval carioca; dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro, UFRJ e Minc/Funarte. 1994. e, ainda, Elena Soárez & Roberto Da Matta. Águias, burros e borboletas; um estudo antropológico do jogo do bicho. Rio de Janeiro, Rocco. 1999.

O caso que nos foi relatado pelo carnavalesco Paulo Barros, em entrevista no barracão do GRES Unidos da Tijuca, é paradigmático do que pretendemos demonstrar. Antes de ser contratado pela Unidos da Tijuca, em caráter definitivo, Barros ficou sem ter para onde ir, pois, após receber um “convite” do GRES Caprichosos de Pilares, seu presidente desfez o trato verbal alegando ter “outra proposta”. No ano seguinte, a escola de Pilares desfilou com um enredo homenageando a apresentadora de programas infantis Maria das Graças Meneguel, conhecida como Xuxa.

No seu relato, fica patente o significado de “vestir a camisa” da escola de samba durante o desfile na pista da Marquês de Sapucaí. Vestir-se com as cores da agremiação de Pilares, naquele contexto do Desfile das Campeãs, momento no qual os boatos sobre contratações e dispensas acontecem com muita intensidade, significava ter sido arregimentado para a função de carnavalesco da escola para o ano seguinte. Ao ser interpelado pelos jornalistas, Paulo se referiu à “palavra” do presidente da escola Caprichosos de Pilares.

Nas palavras de Barros “(...) antes da Unidos da Tijuca, eu recebi um convite da Caprichosos de Pilares, no sábado das campeãs. [O presidente] me convidava, o presidente da escola me convidava para ser o carnavalesco da escola. Eu saí do camarote da Caprichosos já com a camisa, ele me deu a camisa [da escola] e [eu] ainda perguntei a ele: - Você sabe o que significa isso, se eu botar, se [eu] sair [com] essa camisa daqui as pessoas vão me cercar e vão me questionar, né? – Não, tá tranquilo, você pode colocar, tá fechado, você vai fazer a Caprichosos! E eu saí de lá feliz da vida, contratado pela primeira vez pelo Grupo Especial. Eu fui prá pista e não deu outra, todo mundo começou a me perguntar. Vem a imprensa: - Ah, você foi contratado [pela Caprichosos]? - Fui e tal. Uma semana, duas semanas depois, ele [o presidente da escola de Pilares] me liga e me dispensa dizendo que infelizmente ele não ia ficar comigo porque ele tinha uma outra proposta e tal. Eu fiquei muito chateado na época, fiquei muito triste pelo jeito que a coisa transcorreu, até porque depois fiquei sabendo que tinha outras escolas do Grupo Especial querendo fazer contrato comigo. Não fizeram porque souberam que eu tinha sido contratado pela Caprichosos. Enfim, eu fiquei mais de um mês sem absolutamente nada, porque as pessoas tinham certeza de que eu estava na Caprichosos. Essa escola, que eu não tenho problema em dizer, que parece pelo que me disseram foi a Portela, a Portela desistiu de me contratar porque ouviu dizer que eu tinha sido contratado pela Caprichosos. Você vê, a responsabilidade de você soltar uma

notícia dessas e, na verdade, atrapalhou a minha vida toda, quer dizer atrapalhou durante algum tempo, né? Eu pensei que tinha atrapalhado...”

O relato de Paulo Barros aponta para a “responsabilidade” que se deveria ter ao se empenhar a “palavra” publicamente. A leitura feita pelos jornalistas, sobre sua contratação pela escola de Pilares, havia sido antecipada pelo carnavalesco ao presidente da escola, que lhe deu sinal verde para confirmar a “contratação”. A palavra de honra, palavra de homem para homem, portanto, foi rompida acarretando conseqüências para o futuro profissional do carnavalesco.

Como nos lembra Bruno Lefèbvre, em seu artigo “O dinheiro e o segredo: degradações e recomposições”⁶⁶, no qual aborda, historicamente, o funcionamento e os desafios da honra profissional em três setores que explicitaram esse senso de honra, quais sejam, as profissões de ordem, as profissões que garantem a ordem e as profissões de risco, a honra tem um momento de inflexão no qual passa a ser acumulada e, finalmente, depois de assegurar renome, pode ser paga. Lefèbvre afirma que “nos domínios profissionais, a *honos* é finalmente paga, o preço da pessoa e do trabalho para o qual se compete, e não o preço da força de trabalho” (p. 104).

Podemos dizer, então, com o auxílio do etnólogo francês, que a valorização da “palavra empenhada” tem fortes vinculações com o corpo viril e com os fundamentos da socialização dos rapazes. Palavra de honra e palavra de homem são, em certo sentido e, em certos contextos, sinônimos. O GRES Portela é a escola de samba carioca que mais vezes alcançou o primeiro lugar nos desfiles carnavalescos. Ser lembrado para ocupar as funções de carnavalesco na escola de Oswaldo Cruz é algo sempre ambicionado por esses artífices, ainda mais que seria a primeira grande escola pela qual Paulo Barros trabalharia no Grupo Especial.

O museólogo e carnavalesco Amarildo Mello, por exemplo, depois de uma passagem difícil pelo GRES Arranco do Engenho de Dentro⁶⁷, no ano de 2003/4, estava atuando no GRES Praça da Bandeira, de São João de Meriti, e o deixou para assumir um lugar numa comissão de carnaval no GRES Portela. Deve-se destacar que Amarildo comporia a Comissão com mais dois outros carnavalescos, em troca de um pagamento compartilhado de aproximadamente cento e cinquenta mil reais (R\$ 150.000,00), por seis meses de trabalho, na escola de Oswaldo Cruz. No final, a comissão se viu

⁶⁶ Ver o artigo no livro de Nicole Czechowsky (org.). A Honra; imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco. Porto Alegre, L&PM. 1992.

⁶⁷ O GRES Arranco do Engenho de Dentro terminou o carnaval de 2004, cujo enredo homenageava a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, em oitavo lugar, no Grupo de Acesso B.

resumida apenas a Amarildo e ao artista plástico Nélon Ricardo, este último encontrado morto, dias após o carnaval de 2005, vítima de um crime sexual, segundo parecer da polícia.

Paulo Barros diz que aquela atitude do presidente da Caprichosos “atrapalhou sua vida”, pelo menos “por algum tempo”, até que a escola tijuca o contratou para fazer, de 2003 para 2004, seu primeiro carnaval no Grupo Especial. A repercussão desse trabalho de Paulo Barros atraiu elogios da imprensa e de especialistas, a atenção do público em geral, além de surgirem outras propostas para o carnavalesco assumir escolas de “maior” porte, em relação à “mediana” Unidos da Tijuca.

Num período anterior, do final de 2001 para 2002, segundo relatos de informantes, enquanto estava ainda no Grupo de Acesso, Paulo Barros teve de retornar para a casa de seus familiares, pois não tinha recursos financeiros para se manter sozinho. O desempenho favorável de Barros, alcançando o vice-campeonato na Unidos da Tijuca, possibilitou-lhe comprar uma casa no bairro de Piratininga, em Niterói.

Houve uma feijoada comemorativa na casa do carnavalesco, em Niterói, na qual estivemos presentes. Nela se encontravam vários representantes e amigos de diferentes escolas de samba do Rio de Janeiro, ao redor da piscina do jardim da casa, único elemento de relativo luxo na casa modesta. No aparelho de som, o hino oficial da Unidos da Tijuca no carnaval de 2004 tocava insistentemente. As conversas versavam sobre a criatividade do trabalho do carnavalesco e os bastidores do julgamento das escolas. Numa das conversas das quais participamos, relatou-se o trabalho de espionagem realizado por um patrono de uma grande escola do Rio de Janeiro, envolvendo escutas clandestinas que culminaram na impugnação dos votos de um julgador.

Num dos momentos do almoço, um interlocutor lhe perguntou sobre os planos futuros, se havia acertado sua permanência na Unidos da Tijuca e quais eram os enredos e, particularmente, o que havia pensado para o ano vindouro. Paulo respondeu que tiraria alguns dias de férias no interior do estado do Rio de Janeiro e que, somente depois do retorno, trataria de sua permanência na agremiação com o presidente da escola, Fernando Horta, pois este viajara para Portugal com a família e pedira que Barros o aguardasse voltar. Quanto ao enredo ou sobre idéias para outro “grande sucesso” na Sapucaí, afirmou que a viagem que faria de férias o ajudaria a pensar com tranqüilidade no assunto.

Após o retorno do presidente Horta ao Brasil e, depois de uma série de especulações na imprensa da cidade sobre o futuro de Barros no carnaval carioca, o carnavalesco optou por continuar na Unidos da Tijuca, apesar da valorização de seu “passe”.

Para pensar o carnavalesco em sua atividade de *especialização técnica*, tomamos de empréstimo as observações de Bruno Lefèbvre sobre as chamadas profissões trabalhadoras, aquelas nas quais o risco físico está em cena e na qual a palavra do homem, sua honra viril vale mais do que qualquer contrato, e podemos vislumbrar “uma circulação secreta, autônoma, de dinheiro e de presentes, como circulavam no interior das corporações do Antigo Regime que compatibilizavam as trocas entre os pares. Do lado de seus empregadores, essa organização material e simbólica se enreda com as maneiras de gerar mão-de-obra” (p. 105).

Ficar na Unidos da Tijuca, portanto, é a contraface de haver sido menosprezado pela Caprichosos de Pilares e de ter “agüentado⁶⁸ firme” o mau momento, transitando entre a precariedade e a profissionalização, entre as regras tradicionais e as regras formais, numa “atmosfera de dom, obrigação e liberdade misturadas”⁶⁹, na qual as regras formais do Direito e do contrato de trabalho se mesclam e se combinam às da patronagem, da pessoalidade e do favor⁷⁰.

Lygia Sigaud (1994), em artigo no qual discute as estratégias de resolução de conflitos na Zona da Mata de Pernambuco, observa a transformação daqueles conflitos de uma forma direta entre patrões e trabalhadores para uma jurídica, mediada pela Justiça do Trabalho. As formas tradicionais de vinculação dos trabalhadores rurais aos seus patrões, via mecanismo da *morada*, que manteriam o trabalhador ligado ao patrão

⁶⁸ O verbo *agüentar*, em português, segundo nos informa o Novo Dicionário Aurélio, tem o sentido de sustentar, suportar, tolerar, além de significar, também, manter, aturar, resistir a, manter-se firme, equilibrar-se, sustentar-se. A noção de *aguante*, na tradição ibérica, é bastante difundida, especialmente, com o sentido de “capacidade para sofrer ou suportar uma coisa pouco agradável”. Tratando de torcidas e torcedores no futebol da Argentina, por exemplo, José Garriga Zucal, María Verónica Moreira e Christian Dodaro, em diferentes artigos apresentados no livro Hinchadas, organizado por Pablo Alabarces (2005), destacam a importância da *honra* e do *aguante* ou do *aguantar* na constituição de um *ethos* de grupo entre os *hinchas* de torcidas organizadas no futebol argentino, ou ainda, nos vínculos que se estreitariam no enfrentamento dos adversários nos estádios e nos espaços públicos, inclusive. O trabalho desses pesquisadores parte da perspectiva inaugurada por Eduardo P. Archetti em Masculinidades; futebol, tango y polo en la Argentina. Buenos Aires: Antropofagia. 2003.

⁶⁹ Ver o artigo de Lygia Sigaud, “Direito e gestão de injustiças”, na publicação Antropologia Social; Comunicações do PPGAS, 4. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS, 1994.

⁷⁰ Para uma discussão desses valores no universo da cultura brasileira, em geral, e carnavalesco, em particular, consultar os trabalhos de Roberto Da Matta (1980), Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) e Maria Laura Cavalcanti (1994), entre outros.

por laços pessoais de lealdade, por exemplo, vão perdendo espaço aos poucos para uma outra, intermediada pelo Direito do Trabalho e suas instâncias judiciárias.

Hoje, em muitos casos, as noções formais do Direito, observa Sigaud, passaram a ser acionadas pelos trabalhadores rurais, por intermédio de suas representações sindicais nas Juntas de Conciliação e Julgamento, para mediação de conflitos com seus patrões. Haveria a emergência de um sentimento de *ter direitos*, “categoria plena de conteúdo simbólico que [os trabalhadores] utilizam para designar o que a lei os assegurou” (p. 143).

No entanto, essa formalização jurídica das relações sociais na área canavieira pernambucana não afastou totalmente certa informalidade nas relações entre os trabalhadores rurais e os proprietários de engenhos, não observando, em certa medida, os ditames do Estatuto do Trabalhador Rural, editado em 1963, que estendia os direitos da legislação trabalhista ao campo.

A autora indica que a extensão da legislação trabalhista ao campo não assegurou o suprimento das necessidades reais do trabalhador, nem o Estado brasileiro teria tido condições de fazer cumprir seus dispositivos positivados. Nesse contexto, afirma Sigaud, o cumprimento de certas “obrigações” da *morada* pode compensar o não cumprimento das obrigações garantidas juridicamente.

Hoje o patrão que garante essas necessidades básicas é “apresentado e representado como puro dom, a expressão de sua ‘bondade’ e generosidade” (p. 164). Assim o trabalhador que aceita esse dom da *morada*, por exemplo, fica obrigado a retribuir com o contradom de não *botar questão*, em outras palavras, o de não recorrer à justiça do trabalho para dirimir eventuais conflitos. Trata-se, portanto, de uma questão de honra.

Retomando a formulação de Marcel Mauss, Ligya Sigaud afirma que no mundo social dos engenhos de Pernambuco, estaríamos diante de uma “atmosfera de dom, obrigação e liberdade misturadas”. Trabalhadores e patrões se orientariam ora pelas regras tradicionais da *morada*, ora pelas regras formais emanadas pelo Direito.

A honra profissional é explícita, nos indica Bruno Lefèbvre, posta muitas vezes à frente das reivindicações e negociações formais com o Estado. As composições da honra profissional se articulam, de acordo com Pitt-Rivers, citado por Lefèbvre no artigo a propósito das sociedades tradicionais espanhola e mediterrânea, por meio das morais religiosas, de estado e popular.

Para nos socorrermos do próprio Julian Pitt-Rivers⁷¹, “a honra baseada no poder é também a espinha dorsal do sistema de clientelismo, pois aquele que reconhece sua inferioridade e se liga a um patrão poderoso participa da glória dele. Se gozar das vantagens e da proteção possibilitadas por uma relação como essa implica inicialmente uma posição inferior frente ao patrão, esta assegura, ao mesmo tempo, uma superioridade frente aos semelhantes. A soberba dos lacaios dos grandes é bem conhecida em toda parte, e as vantagens do apoio de alguém ‘bem posicionado’ são evidentes; ‘aquele que encontra um padrinho será batizado’, diz o provérbio espanhol” (pp. 23-4).

José de Souza Martins destaca que, no Brasil, nossa *História Lenta*⁷² faz com que os mecanismos tradicionais do clientelismo sempre sejam considerados legítimos no campo das relações interpessoais, exista vínculo contratual ou não, sendo transferidos, por vezes, de geração em geração. “Imensas contabilidades de obrigações morais decorrentes de favores recebidos sempre pesaram muito na história das famílias brasileiras, ricas ou pobres. Débitos que se transferiam para gerações sucessivas e produziam, ao mesmo tempo, verdadeiras teias de débitos morais” (p. 35). Queremos crer que a permanência de Paulo Barros na Tijuca pode ser enquadrada nesse marco interpretativo, tratando-se, então, de uma lealdade, sobretudo moral, ao presidente da escola azul e amarela.

Apresentamos acima a definição de Ernest Gellner sobre o conceito de clientelismo e/ou patronagem, na qual se destaca que esse procedimento e/ou conduta é “típico de certo tipo de sociedade, não completamente centralizada”, onde grupos e indivíduos que “se não marginais ao menos pouco privilegiados, não podem aceder a certas vantagens – inclusive se em teoria têm direito – sem recorrer aos bons ofícios e a proteção de um homem bem situado: um ‘patrono’”.

⁷¹ Também presente no livro de Nicole Czechowsky (org.). *A Honra*; imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco. Porto Alegre, L&PM. 1992.

⁷² MARTINS, José de Souza. *O Poder do atraso*; ensaios de sociologia da história lenta. São Paulo, Hucitec. 1999.

Ora, parece-nos que o carnavalesco, dentre suas diversas tarefas⁷³ ao longo do ciclo não-festivo, ou seja, aquele que antecede o desfile na Passarela do Samba propriamente dito, também atuaria como ‘padrinho’ ou ‘patrono’ no carnaval carioca, no sentido de dar acesso⁷⁴ à escola de samba certos recursos que, de outra forma, não estariam disponíveis para a agremiação. Dessa maneira, os carnavalescos estão diante daquelas tarefas econômicas aludidas por Émile Durkheim (1995), em sua discussão sobre a organização corporativa.

Para dizer de outra forma, o carnavalesco apresenta-se como verdadeiro “elemento de intermediação”, como intérprete sociocultural entre o patrocinador e a direção da escola, ampliando, portanto, a mediação social não apenas “de cima para baixo”, mas também no sentido oposto⁷⁵. O carnavalesco lança mão de seu prestígio, no sentido de angariar recursos para si e/ou para sua escola de samba, pois é somente em contato com a realidade que a “aspiração do indivíduo à honra” será reconhecida, publicamente, uma vez que nessa interação teremos a transformação da *honra sentida*

⁷³ A abrangência do trabalho e das atribuições do carnavalesco é sempre relativa e está, constantemente, em disputa. No jornal *O Dia*, de 18 de agosto de 2005, com o título de “Nova profissão no carnaval”, temos a amostra desse contencioso. É apresentada ao leitor a pauta do seminário que está sendo realizado pela Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) com os diretores de carnaval, tendo a participação de Wagner Araújo, presidente da Imperatriz Leopoldinense, Elmo dos Santos, diretor de carnaval da LIESA e Laíla, da Beija-Flor de Nilópolis. Algumas das atribuições do “diretor de carnaval” são muito aproximadas das que o “carnavalesco” habitualmente desempenhava. A presença de Laíla, vinculado à escola de Nilópolis, pode ser um indicador das motivações dessa discussão.

O diretor de carnaval da escola nilopolitana aproveitou o momento, segundo o periódico, para apontar as razões para o fortalecimento da figura do diretor de carnaval, não sem antes destacar a importância do apoio da diretoria de sua escola de samba. “Na Beija-Flor, eu tenho carta branca. Porém, eu sempre comunico ao Anísio, presidente de honra da escola, as minhas ações”.

Ao discutir as atribuições hodiernas do diretor de carnaval, Laíla polemizou com a importância dada ao carnavalesco nos últimos trinta anos no carnaval carioca, pelo menos. “Os carnavalescos são culpados pelo fim do diretor de harmonia. Eles foram exterminados pelos diretores de carnaval”.

A pauta do seminário de “diretores de carnaval” das Escolas de Samba do Grupo Especial apresenta uma proposta de definição de tarefas que põe em disputa, grosso modo, o carnavalesco e o diretor de carnaval, portanto.

Ver no final desta tese o Anexo I com a pauta da reunião na LIESA.

⁷⁴ Karina Kuschnir (2000), em pesquisa na localidade do Roseiral, base eleitoral da vereadora Marta Silveira, flagrou sua atuação como mediadora de alianças e intérprete cultural entre a população carioca e os diversos órgãos da municipalidade do Rio de Janeiro. Por intermédio desse trabalho de atendimento de demandas locais e da abertura de acessos à população de Roseiral, a prática dessa representante da família Silveira na Câmara Municipal se configura como pautada pela lógica da dádiva.

⁷⁵ Para uma discussão sobre o papel de mediação desempenhado por certos “intermediários” em uma sociedade complexa, ver o artigo de Eric R. Wolf, “Aspectos das relações de grupos em uma sociedade complexa: México”, **In:** FELDMAN-BIANCO, Bela & RIBEIRO, Gustavo Lins. *Antropologia e Poder: contribuições de Eric R. Wolf*. Brasília/São Paulo: UnB/Imprensa Oficial/ Unicamp. 2003. Nele, Wolf afirma que o papel desses “intermediários” não é o de resolver os conflitos entre os interesses dos diferentes grupos, mas o de agir “amiúde como amortecedores entre os grupos, mantendo as tensões que alimentam a dinâmica de suas ações” (p. 88).

em *honra provada* e terá seu reconhecimento na forma de reputação, de prestígio e de ‘honras’”⁷⁶ (p.18).

A fala de Milton Cunha é paradigmática, portanto. Seu trabalho se inicia nos contatos com os possíveis patrocinadores do enredo e termina somente quando se assina o contrato com a escola de samba e as partes respectivas “apertam as mãos”. O carnavalesco tem o “preparo intelectual para falar com as empresas”, pois, “às vezes, a gente tem que construir personagens”. Sua habilidade em manipular *personas* se reveste em uma vantagem substancial na hora de tratar com potenciais investidores na negociação do enredo. Essa busca por um “parceiro” para a escola agrega outro elemento, então, às tarefas anuais do carnavalesco.

Não obstante, Milton Cunha, em mesa realizada no IFCS/UFRJ, em 2002, ironicamente referiu-se à nossa apresentação num debate sobre carnaval e patrocínio como “muito ingênuo”, pois o “dinheiro continuava fazendo o mesmo caminho que sempre fez”, não havia nada de “novo” no circuito realizado pelo financiamento externo [patrocínio]. A mediação termina quando “o dinheiro vai diretamente para o bolso do bicheiro”!

De qualquer maneira, tal procura por “parceiros” ou “patrocinadores” nem sempre é bem recebida pelos carnavalescos. Apesar do afluxo financeiro oportunizado por esses vínculos entre escola e patrocinador, nem sempre a experiência resulta satisfatória. Existem críticas mais ou menos difusas que circulam no universo carnavalesco sobre esse tipo de conduta que obrigaria as escolas a tratar de temas “não carnavalescos”, “artificiais” ou que “nada têm a ver com o samba”.

Um exemplo pode ser encontrado no artigo do jornalista de *O Globo*, Aloy Jupiara, integrante da comissão julgadora do prêmio Estandarte de Ouro, intitulado “Por que se ‘compra’ um enredo; Beija-Flor e Poços de Caldas assinam acordo de patrocínio”, do dia 08/05/2005. Nele, Jupiara observa que a “mercantilização dos desfiles [de carnaval] evolui sem muita harmonia” e que “a lógica econômica que (agora) preside o samba vai ficando mais clara. É mais uma ação de *marketing* – e menos uma roda de samba”. O jornalista insiste em sua argumentação destacando que se trata de “um negócio” no qual há “quem contrata” e “há o contratado”. É importante

⁷⁶ In: *A Honra*; imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco. Porto Alegre, L&PM. 1992.

dizer que esse ponto de vista de Aloy Jupiara encontra eco em outros setores do carnaval da cidade não se tratando, portanto, de uma excentricidade antiquada⁷⁷.

Durante o trabalho de campo, assistimos a três premiações do "Estandarte de Ouro" nas quais se fizeram discursos elogiosos à "tradição" de escolas de samba que não "vendiam enredo" para angariar recursos financeiros. O jornalista e musicólogo Roberto M. Moura, falecido em outubro de 2005, pertencia à comissão avaliadora do Prêmio Estandarte de Ouro e, numa dessas ocasiões festivas, ressaltou a importância da "comunidade mangueirense" na formação de passistas em contraposição à invasão de "gente de fora" [das escolas de samba] nos desfiles carnavalescos.

No entanto, outros como Alexandre Louzada, por exemplo, ao falar das perspectivas da festa carnavalesca, apontam para a possibilidade de convergência ou "convivência mais harmônica" entre a festa e seus "parceiros". Louzada afirma que o "carnaval está caminhando para um, na minha opinião, o desfile da escola de samba tá caminhando para um futuro cada vez mais brilhante, pelo fato da criação agora da Cidade do Samba⁷⁸, isso vai, na minha opinião, né?, na visão mais para frente, vai ser uma coisa maravilhosa. Para todos nós, para o carnaval, principalmente. Para o engrandecimento do espetáculo, para a convivência mais harmônica das escolas. Para parceria, até mesmo para prover recursos de maior natureza para as escolas".

Contudo, nem sempre a convivência é pacífica ou sem conflitos entre a escola de samba, o patrocinador e os diferentes indivíduos envolvidos na confecção da festa carnavalesca. Por vezes, o patrocinador pode não se identificar ou achar insuficiente o desenvolvimento do enredo proposto pelo carnavalesco como aconteceu, recentemente, com o "contratante" município de Campos de Goytacazes e a "contratada" escola de samba Imperatriz Leopoldinense.

Nesse caso, a Procuradoria Geral do Município de Campos, por meio do procurador Elso Oliveira, notificou o GRES Imperatriz Leopoldinense e o ameaçou com uma ação na justiça, exigindo o ressarcimento do patrocínio de R\$ 1,8 milhões, dado pela Prefeitura para o desfile de Carnaval de 2002. A alegação do procurador para a "quebra de cláusula contratual" se fundamenta na alegação de que "se toda a história de Campos não foi contada" com sua "história vastíssima que poderia ter sido explorada",

⁷⁷ Ver nesta perspectiva crítica, por exemplo, o livro de Roberto Moura, No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

⁷⁸ Equipamento urbano entregue pela prefeitura municipal do Rio de Janeiro, em setembro de 2005, que serve como sede permanente dos barracões das escolas de samba do Grupo Especial. A inauguração oficial da Cidade do Samba ocorreu em 04/03/2006.

a escola não cumpriu o acordado. Na opinião de Oliveira, o enredo desenvolvido por Rosa Magalhães, “Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way”, não trazia nenhuma referência a Campos, apenas à antropofagia e aos índios Goytacás que habitaram a cidade⁷⁹.

Outro caso envolvendo o GRES Imperatriz Leopoldinense⁸⁰ e a questão do patrocínio transcorreu no ano de 2005 e tem a ver com a “compra do enredo”, num valor estimado de R\$ 2,5 milhões, pelo estado de Santa Catarina. Segundo informações do jornal *Extra*, de 30 de agosto de 2005, a transação entre a escola de samba e o governo estadual catarinense estabelecia “aprovação prévia da sinopse”. Dentre as exigências do financiador está, no item 2 do documento, a afirmação de que: “o samba-enredo vencedor deverá conter alusões aos propósitos culturais dos patrocinadores, transmitindo mensagens que apóiem os objetivos do enredo”. O repórter informa não haver “explicação ali sobre quais seriam as alusões ou os propósitos” do contratante.

No entanto, na noite de apresentação da sinopse do enredo, o presidente da Imperatriz Leopoldinense, Wagner Araújo, informou aos compositores da necessidade de que aparecesse, na letra do samba-enredo, a expressão “Santa bela Catarina”. Aqueles compositores que apresentassem samba sem essas palavras no concurso teriam a composição eliminada sem poder participar da competição. Vale destacar que a expressão é utilizada como *slogan* propagandístico pela empresa estadual de turismo daquele estado.

No início do mês de setembro de 2005, o processo de captação de recursos, por meio de renúncia fiscal de ICMS, foi suspenso por parte do governo catarinense, sob a alegação de que a escola de samba indicara como empresa captadora de recursos uma representante que “não estava legalmente apta [para a tarefa] e [que] tinha dado como endereço o de uma oficina mecânica na periferia da cidade de Barra Velha”.

Ainda na primeira quinzena de setembro, a direção da escola de Ramos muda de enredo, passando a abordar a história de Giuseppe e Anita Garibaldi. Rosa

⁷⁹ Ver as edições de *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo* do dia 15 de fevereiro de 2002 sobre o assunto.

⁸⁰ De acordo com o jornal *O Dia* os últimos cinco carnavais da escola de Ramos foram patrocinados. Os enredos eram os seguintes: “Uma delirante confusão fabulística” [2005] (Câmara de Comércio Brasil-Dinamarca), “Breazail” [2004] (Município de Cabo Frio/RJ), “Nem todo pirata tem a perna de pau, o olho de vidro e a cara de mau...” [2003], “Goytacazes... Tupi or not tupi in a south american way” [2002] (Município de Campos dos Goytacazes/RJ) e “Cana-caiana, cana roxa, cana fita, cana preta, amarela, pernambuco... Quero vê descê o suco, na pancada do ganzá” [2001]. Tentamos identificar os patrocinadores dos carnavais de 2001 e 2003 mas, infelizmente, não conseguimos confirmar a informação do periódico.

Magalhães apresenta, então, uma nova sinopse sob o título de “Um por todos e todos por um”, buscando narrar a trajetória de Giuseppe Garibaldi até as terras brasileiras, além de seu encontro amoroso com Anita.

Há um toque de ironia nesta história. Na página virtual da escola de samba na internet⁸¹, onde a sinopse encontra-se disponível para leitura, Ivane Fávero, secretária de turismo da cidade gaúcha de Garibaldi, afirma que “não tinha conhecimento do enredo deste ano da Imperatriz. Adorei! Me emocionei! Ver cantada a história do herói que dá o nome a nossa cidade vai ser o máximo! Um forte abraço gaúcho!”. Os caminhos percorridos pelos enredos, particularmente neste caso, em tempos de patrocínio, são surpreendentes. A cidade serrana de Garibaldi ganhou, indiretamente, divulgação e propaganda pela qual não desembolsou qualquer recurso.

Podemos perceber, portanto, que a entrada desse novo elemento complexifica e tensiona, com maior ou menor força, a rede de relações sociais (BOTH:1976) abrangida pela escola de samba e pelos diferentes atores nesse campo de atividades. A interrupção do processo de contratação do carnavalesco Paulo Barros pela escola de samba Caprichosos de Pilares é emblemática, parece-nos, da inserção dessa nova lógica e/ou perspectiva no carnaval carioca.

Instigado por nossa pergunta sobre o significado de não ter “estômago para fazer uma pirâmide de paquitas⁸²”, Barros afirma que, em certa medida, apesar de “não ter nada contra a Xuxa”, não considera este tema legítimo para o carnaval. Na sua resposta, fica explícita sua contrariedade com a realização de enredos que não se vinculariam ao carnaval, seria “muito cafajeste”, “muito falso”. Nas palavras de Paulo Barros, o fato transcorreu da seguinte maneira:

“Quando me foi perguntado [pelo jornalista] isso a respeito da Caprichosos [de Pilares] foi aquela sensação de alívio, imagina eu ter que ficar na Caprichosos e ter que fazer uma possível Xuxa.

Eu não tenho nada contra a figura dela, eu tenho contra a questão de você fazer disso um enredo de uma escola de samba, tá? Acho muito cafajeste, acho muito falso entendeu? Então quando eu falei que não teria estômago de fazer uma pirâmide de paquitas, é realmente isso, não teria realmente esse estômago, tá? Sem ter nada diretamente contra a Xuxa, de maneira nenhuma. Ela tem o valor dela só que acho que realmente eu teria o estômago embrulhado para ter que encarar um enredo daquele, entendeu?

Acho que ela teve a época dela, não sei acho que ela tá com quarenta, quarenta e poucos anos, já devia entregar a coroinha dela para uma menina de 25 ou 20,

⁸¹ A página da escola de samba na internet é <http://www.imperatrizleopoldinense.com.br/>

⁸² As paquitas são auxiliares de palco da apresentadora de televisão Maria das Graças Xuxa Meneguel. Usualmente as paquitas são meninas que estão entre a infância e a adolescência.

né?, para animar as crianças. Passou a sua época, entendeu?, e seria a minha infelicidade se eu tivesse que fazer um enredo daqueles na Caprichosos.”

Essa fala de Paulo Barros apresenta outras dificuldades vivenciadas pelo carnavalesco na sua trajetória profissional: não se chocar com o patrocinador nem ser um empecilho para a adequação entre a escola e o demandante por enredo. Barros diz que talvez “venha algum dia a ter que engolir um enredo patrocinado”, contudo, para o carnavalesco, isto “vai depender muito de como esse enredo vai se apresentar, do que for, entendeu?” Enredos por encomenda não são de seu gosto, mas, por vezes, é preciso trabalhar com as limitações apresentadas pelo contexto. “Vou dizer para você que eu gostaria de fazer um enredo patrocinado? Não, não gostaria. Mas se ele vier, se ele aparecer eu vou ter que dar meu jeito, eu vou ter que me virar...”

Como podemos depreender das palavras de Barros, a introdução do patrocínio ou, em outros termos, de dinheiro externo nas escolas de samba amplia a tensão entre liberdade artística, a viabilidade material do que se imagina e o gosto daquele que encomenda um enredo e/ou o patrocina.

Portanto, ao carnavalesco caberia a tarefa de “dar um jeito”, “se virar” para adequar-se às demandas do campo e do dinheiro. No carnaval de 2005, por exemplo, a escola de samba Tradição se utilizou da fórmula de captação de recursos vultosos fazendo, dessa vez, um inusitado enredo sobre a soja, sob a responsabilidade de Mário Borrielo!

Uma história de cumprimento da “palavra empenhada” nos foi relatada pela carnavalesca Maria Augusta Rodrigues. Sua ida para a escola Beija-Flor de Nilópolis aconteceu por intermédio de um convite do patrono da escola, Anísio Abraão David. Nesse caso, apesar de não terem formalizado qualquer tipo de contrato, o trabalho da carnavalesca para o ano de 1993, em substituição a Joãozinho Trinta, se desenvolveu apenas como um acerto apalavrado, como um “acordo de cavalheiros”. O enredo “sonhado”⁸³ pela carnavalesca foi “Uni, duni, tê, a Beija-Flor escolheu você” e a escola obteve o terceiro lugar no Grupo Especial, apesar das dificuldades enfrentadas pela artista no seio da agremiação. Para Maria Augusta, não havia qualquer necessidade de formalização de contrato de trabalho, pois “as coisas são assim mesmo neste meio. Em

⁸³ Em entrevista que realizamos, a carnavalesca nos contou que “sempre fez enredos com os quais sonhou”. A única diferença desta vez foi que o “desfile veio inteiro”, a “escola de samba com sua ordenação no desfile”.

todo o tempo em que eu trabalhei com carnaval eu nunca assinei nenhum contrato”, pois “de fato, o contrato é uma coisa muito relativa”, asseverou-nos a carnavalesca.

Perguntada sobre se “as relações pessoais do carnavalesco são mais importantes” do que a assinatura de contrato com a escola de samba, M^a Augusta afirma que são essas relações que assegurariam o vínculo empregatício do carnavalesco. Num ambiente fortemente passionalizado, no qual o vínculo racional dos indivíduos é diminuído pelo âmbito afetivo, pela paixão, torna-se difícil a predominância das relações profissionais *tout court*.

Nas palavras da carnavalesca, temos com clareza seu ponto de vista: “do que eu conheço do carnaval, as relações pessoais é que são as relações de contrato, de amizade, inclusive de respaldo, de respeito, de respaldo, certo? São relações pessoais. Olha, eu digo, volto a dizer, o carnaval é uma coisa de paixão, é uma coisa profundamente crítica, então nesse campo, quando domina a paixão, o afetivo, o afetivo vai dominar em tudo, inclusive nas relações profissionais. Porque, às vezes, você pode ser um bom profissional e não se dar bem com uma determinada escola por uma questão de maneira de pensar”.

Devemos reiterar que o ser profissional no mundo do carnaval, segundo Maria Augusta, é uma relação envolvida sobremaneira com as possíveis idiossincrasias afetivas desse universo: “Então é um profissional, mas que tem um lado de gostar, um lado do afetivo que é muito importante. Daí você tem inclusive vários carnavalescos que se dão bem numa escola e não se dão bem na outra; às vezes numa outra que tem mais recursos mais organização, mas que não funciona tão bem como em outra escola. Por quê? Isso é uma questão das relações entre esse carnavalesco e o grupo diretor”.

A afirmativa final de Maria Augusta põe em relevo, uma vez mais, que a questão fundamental no universo do carnaval carioca, com relação ao estabelecimento de relações de trabalho, é a pessoalidade entre o artífice e a direção da escola de samba. Deprendemos, assim, que uma relação amigável garantirá o êxito ou o fracasso de um carnavalesco em determinada escola de samba.

A fala de Maria Augusta Rodrigues sobre a assinatura de contrato coincide, contemporaneamente, com a dos dois jovens carnavalescos do Grupo Especial, Amarildo Mello e Paulo Barros. Em linhas gerais, podemos perceber a permanência de uma marcada informalidade nas relações entre as escolas de samba e esses artistas. Apesar de a entrada recente dos “enredos patrocinados” formalizar certas relações

econômicas no âmbito da festa carnavalesca, outras ainda persistem nos moldes da ambigüidade das relações pessoais e do favor.

Um dos momentos nos quais essa *situação social* (GLUCKMAN:1986) ganha contornos mais dramáticos se dá na hora da demissão⁸⁴ do carnavalesco, apontando, no limite, para o fenômeno da rotatividade vivida por esses artistas no ambiente das escolas de samba (GUIMARÃES:1992; PRASS:2004). Como Helenise Guimarães afirma em seu trabalho, “a questão ética da demissão do Carnavalesco reflete um conjunto de elementos inerentes à Escola de Samba, no qual se observa uma relativização da posição do profissional (grifos nossos). Contratado para esta função, ele não pode estabelecer critérios de estabilidade que protejam o contrato até o término” (1992; p. 152).

Do que discutimos até aqui, podemos inferir que a questão do carnavalesco como profissional guarda em si uma dificuldade que precisa ser destacada. Há, no campo das atividades carnavalescas, uma multiplicidade de significados que estão sendo disputados e atribuídos para a noção de “profissão” ou de “profissional”, tanto quanto de suas atribuições, tarefas e afazeres. Em síntese, a noção de profissão traz consigo uma polissemia que é extremamente rica e polêmica e que continua sendo posta em xeque a cada desfile e ao longo do ano.

⁸⁴ Fernando Pamplona deixou o GRES Salgueiro no ano de 1972, quando foi responsabilizado pela derrota da escola de samba e teve de deixar a escola “escoltado” por um grupo de “malandros” armados. Sobre o episódio, consultar o livro de Haroldo Costa. Salgueiro: Academia do Samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

O dinheiro no mundo do carnaval

Nem sempre a tensão com a entrada de novos atores no *setting* de interação se transforma em conflito, é certo, mas vem ampliando e complexificando o leque de sociações (SIMMEL:1983) possíveis no campo carnavalesco. Simultaneamente, a presença do elemento financeiro, sob as formas de patronagem, de patrocínio ou de subvenção, adiciona um novo interesse à arena carnavalesca. O dinheiro se constitui neste elo adicional, porém não inédito, nos tempos do Carnaval *bussines*⁸⁵.

Georg Simmel, em artigo originalmente de 1896, intitulado “O dinheiro na cultura moderna”, procura observar de que maneira, na modernidade, a introdução da economia monetária é marcada por uma ambigüidade fundamental: o dinheiro desempenha um papel central, tanto na constituição da liberdade quanto da tragédia modernas.

Simmel indica que a economia do dinheiro impôs uma distância entre pessoa e posse, tornando a relação entre ambas mediada. O dinheiro imporia, assim, por um lado, um caráter impessoal, anteriormente desconhecido, nas atividades econômicas e, por outro, aumentaria proporcionalmente a autonomia e a independência da pessoa.

De maneira complementar, a economia do dinheiro teria viabilizado inúmeras associações que somente exigem contribuições monetárias de seus membros ou apontam para um mero interesse de lucro. Estaríamos, então, diante de organizações com caráter estritamente técnico, independentemente de colaboração pessoal, libertando o sujeito de laços constrangedores da comunidade.

Em suma, nas palavras de Simmel, foi a partir do momento em “que o interesse de um participante singular possa ser exprimido de maneira mais ou menos direta em termos de dinheiro, este entremeou-se entre a totalidade objetiva da associação e totalidade subjetiva da personalidade – como também entremeou-se entre proprietário e posse – e passou a proporcionar a ambas uma nova autonomia recíproca e uma possibilidade de desenvolvimento” (p. 25). O advento da sociedade anônima de ações seria o ápice desse desenvolvimento.

⁸⁵ Hiran Araújo se refere ao período pós-1984, com a organização da LIESA, como aquele no qual se passou a dar maior atenção ao “negócio do carnaval”.

Na opinião do autor citado, o dinheiro possibilitou a divisão do trabalho, encadeando os homens de maneira irresistível, pois agora cada um trabalha pelo outro. “O pagamento em dinheiro promove a divisão de trabalho, pois, normalmente, só se paga em dinheiro para um desempenho especializado (...) Não se paga (onde inexistente) dinheiro para um homem como um todo com toda a sua especificidade, mas sim para os seus desempenhos na divisão do trabalho. Por causa disso, a formação da divisão do trabalho precisa de ampliação da economia monetária e vice-versa”. O dinheiro na era moderna, portanto, instauraria muito mais laços entre os homens que nos estágios da associação feudal e da reunião arbitrária.

“Assim como o dinheiro em geral fez surgir uma proporção radicalmente nova entre liberdade e compromisso, a reunificação, enfaticamente estreita e inevitável, efetuada por ele provoca, por outro lado, a conseqüência estranha de abrir um espaço extraordinariamente vasto para a humanidade e para o sentimento de independência”. (p. 28) Em outras palavras, estaríamos diante de uma situação na qual se geraria um forte espaço para o desenvolvimento do individualismo em suas múltiplas dimensões.

Na conjunção entre economia monetária e divisão social do trabalho, temos o acentuado desenvolvimento da cultura objetiva. Simmel observa que o dinheiro deveria ser enxergado como um meio, nada mais do que uma ponte para os valores definitivos. Entretanto, o dinheiro passou a deixar de ser um objeto de valor meramente instrumental, assumindo o papel de um fim satisfatório em si mesmo – seja aquela satisfação ilusória ou verdadeira – com tanta força, tanta extensão e tanta influência na situação geral da vida. (p. 34). Eis que emerge a máxima simmeliana na qual o dinheiro torna-se um Deus moderno.

A *tragédia da modernidade* reside no fato de apenas a cultura objetiva se tornar crescentemente cultivada e rica, observa Simmel, em relação à técnica, à ciência ou à arte, enquanto os indivíduos se tornam, paradoxalmente, cada vez mais pobres e pouco cultivados. Nesse sentido, a possibilidade da *bildung* e do *projeto de autodeterminação* permanecem apenas como mera potencialidade. “Cada vez mais coisas que parecem estar fora do alcance do intercâmbio monetário são arrasadas por sua corrente incessante”... (p. 39)

Jessé de Souza, em “A crítica do mundo moderno em Georg Simmel” (1998), introdução ao volume organizado por Souza e Berthold Oélze, comenta o artigo “As grandes cidades e a vida espiritual”. Souza destaca a conclusão simmeliana de que as grandes cidades, em outras palavras, a metrópole como fenômeno moderno seria

produto da economia monetária por excelência, *locus* “catalisador dos efeitos do dinheiro sobre a vida social, oferecendo, desse modo, uma espécie de palco, onde seus efeitos podem ser melhor observados. O dinheiro conferiria às grandes cidades suas duas características mais marcantes: o intelectualismo e a calculabilidade, por um lado, e a indiferença (*Blasiertheit*), por outro”. Jessé de Souza enfatiza, ainda, que a grande cidade reproduziria a ambigüidade típica da vida sob o signo do dinheiro, possibilitando a emergência da individualidade tanto quanto se tornando um empecilho para que ela se realize (p. 18).

Queremos crer que a emergência do dinheiro, aliada ao caráter espiritual da grande metrópole, é responsável pelo aparecimento de novas profissões de “caráter fluido” (WAIZBORT:2000), como a do carnavalesco. No entanto, cumpre lembrar que o circuito financeiro do capital monetário disponível nas escolas de samba é impreciso, ambíguo, fluido. Se a presença de patronos vinculados sobretudo ao jogo do bicho, em certas associações carnavalescas, era a garantia de um exuberante desfile na avenida Marquês de Sapucaí, o relativo ocaso desses mecenas⁸⁶ e a presença de patrocinadores do “mercado” podem significar o incremento das transformações potenciais não apenas para as escolas de samba, mas também para a origem do dinheiro presente nessas agremiações. Ainda que as palavras de Milton Cunha sigam ecoando: “o dinheiro continua indo para o bolso dos bicheiros”!

Milton Cunha começou sua carreira de carnavalesco logo numa grande escola de samba, qual seja, a Beija-Flor de Nilópolis. Diferentemente de alguns carnavalescos aqui arrolados, como Alexandre Louzada, Paulo Barros e Amarildo Mello, Cunha, depois da saída de Maria Augusta Rodrigues da escola nilopolitana, ao final do carnaval de 1993, assumiu seu carnaval. Como nos disse um informante, “o Milton é da família

⁸⁶ A morte de José Carlos Monassa Bessil, do GRES Viradouro, em agosto de 2005, é exemplar a propósito da ampliação de tensões e atores sociais novos neste campo das escolas de samba. A sucessão na presidência da escola de Niterói estava sendo decidida a favor do inspetor de polícia Marcos Lira, da Delegacia Anti-sequestro (DAS). “Estamos de olho nele e em outros policiais envolvidos com o samba, para saber se há relação promíscua com o crime organizado. A princípio, não vejo transgressão, mas é sabido que algumas escolas têm patrocínio da contravenção”, disse o corregedor da Polícia Civil Paulo Passos.

O assassinato do diretor de bateria do GRES Mangueira, Robson Roque, em dezembro de 2004, por traficantes, insatisfeitos com a escolha da Rainha da Bateria, é outro fato ilustrativo dessas tensões no universo carnavalesco. Em 07 de fevereiro de 2005, Maria Laura Cavalcanti, na Entrevista da 2ª [feira] para a *Folha de São Paulo*, afirma que o carnaval estaria passando por um “momento crítico”, pois a presença do tráfico de drogas estaria desfigurando as escolas de samba. “O Carnaval carioca passa por um momento crítico, que precisa ser acompanhado. E não é só nas escolas, esse é um drama do Rio de Janeiro. A presença do tráfico nas comunidades está aumentando terrivelmente e as escolas de samba acabam expressando isso, não há como elas ficarem de fora desse processo.”

do Anísio”, por isso ele conseguiu começar logo numa grande escola de samba, “apesar de não ter história no carnaval”. O dinheiro, portanto, se combina a outros elementos na hora de se escolher qual será o artista que fará a escola de samba.

Como podemos apreender da pesquisa de campo que realizamos, diferentes elementos contribuem, então, para a constituição de uma *carreira* profissional, no sentido atribuído por Everett C. Hughes⁸⁷, no que se refere ao papel desempenhado pelo carnavalesco na festa momesca. Mesmo aqueles artífices apontados como transgressores no carnaval carioca obedecem a uma lógica próxima àquela observada por Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut (1975), com relação ao universo dos costureiros de alta moda e suas *maisons*.

Nas palavras de Bourdieu e Delsaut, “em cada época, os costureiros atuam no interior de um universo de imposições explícitas (por exemplo, as que se referem às combinações de cores ou ao comprimento dos vestidos) ou implícitas (tal como a que, até uma data recente, excluía as calças das coleções). O jogo dos recém-chegados consiste, quase sempre, em romper com certas convenções em vigor (por exemplo, introduzindo misturas de cores ou de materiais, até então, excluídos), mas dentro dos limites de conveniência e sem colocar em questão a regra do jogo e o próprio jogo” (p. 121). Os carnavalescos, portanto, também operariam dentro das regras do jogo sem pôr em questão a existência do jogo e de seus desdobramentos particulares, entre a precariedade e a profissionalização.

Essa mesma percepção sobre as regras e convenções existentes no mundo artístico havia sido desenvolvida, sob perspectiva analítica inspirada no interacionismo simbólico⁸⁸, por Howard S. Becker, em seu artigo a propósito da “Arte como ação coletiva” (1974). Nele podemos entender como funcionam “as convenções [que] impõem fortes restrições ao artista”. De acordo com Becker, as convenções são “particularmente restritivas porque não existem isoladamente, mas sim em sistemas complexamente interdependentes, de tal forma que fazer uma pequena mudança muitas vezes exige fazer mudanças em várias outras atividades”. Estabelecer mudanças em qualquer aspecto destas regras consensualmente aceitas repercute em todas as instâncias

⁸⁷ Ver a propósito Everett Hughes. The Sociological Eye. selected papers on institutions and race. Chicago: Aldine Atherton, 1971.

⁸⁸ Ver a conferência do próprio Becker, “A Escola de Chicago” (1996), proferida no Museu Nacional/UFRJ, em 24 de abril de 1990, sobre algumas questões concernentes ao interacionismo simbólico.

do trabalho artístico: nos materiais, equipamentos, treinamentos, facilidades e locais disponíveis, etc., “que devem ser todas mudadas se um segmento o for” (p. 215).

Milton Cunha, ao dizer que o dinheiro realiza o mesmo trajeto de sempre, isto é, o de ir direto para o bolso do bicheiro, continua, convenientemente, atuando nessa estrutura configuracional (ELIAS:1995) que lhe está disponibilizada. Paulo Barros, apesar de afirmar que o “carnaval está uma mesmice”, procura operar com as regras desse campo ousando dentro dos limites do possível ou atuando em observância a certas convenções de seu mundo artístico. Como nos disse em entrevista Barros:

“É, o carnaval tá uma mesmice, a partir do momento que você começa a ouvir as pessoas, as pessoas me falavam muito sobre isso, ‘é todo mundo muito igual, é tudo muito a mesma coisa’, então eu sempre ouvi isso, eu sempre captei essas informações e isso ficou bem guardado. Quando eu tive a chance de vir pra Tijuca eu falei assim, - Êpa, eu tenho que fazer alguma coisa para essas pessoas que estão sedentas em ver [algo novo]. O que elas não querem ver? O que elas estão vendo. Elas querem ver algo diferente. Elas estão cansadas de ver uma mesmice, porque elas me passavam isso. Então eu procurei exatamente esse diferencial para que, é óbvio, a Tijuca fosse o grande *boom* no carnaval e também eu tinha que apostar em tudo ou nada. Porque se eu fizesse uma mesmice, né?, não pejorativo, talvez eu não tivesse ficado, talvez eu tivesse passado na Tijuca despercebido e voltasse a ser carnavalesco do Grupo de Acesso. Que você sabe que essa rodinha é muito fechada, você conseguir uma vaga no Grupo Especial é muito complicado e eu só consegui carimbar a minha vaga por ter sido o diferencial entre eles, para poder ficar. Então por isso apostei tanto no diferente, se eu não tivesse apostado talvez tivessem me aliado do Grupo de Acesso de novo”.

As “ousadias estéticas” propostas por Barros e executadas pela Unidos da Tijuca se confirmaram como o “diferencial” do desfile de 2004. Alegorias como o Carro da Criação, conhecido popularmente como uma representação artística da dupla hélice do DNA, receberam várias distinções honrosas. Com essa prática “nova”, Paulo Barros ambicionava “carimbar” sua permanência no Grupo Especial; tentava, em suas palavras, não passar despercebido entre os outros carnavalescos, rompendo, em certa medida, com as convenções do universo do carnaval.

A consolidação de Paulo Barros como novo “gênio do carnaval carioca”, contudo, não deve apagar as vicissitudes e problemas enfrentados por esses artistas, mesmo depois de terem seu nome consagrado na Avenida e entre seus pares. Ilustrativo dessa relação tensa vivenciada cotidianamente pelos carnavalescos nas escolas de samba pode ser dado pela nota do jornalista Ancelmo Góis, publicada no jornal *O Globo*, de 16 de janeiro de 2006, na qual informa ter sido Paulo Barros barrado, com três amigos, na

quadra da Unidos da Tijuca, pois não “poderia mais levar convidados à quadra”. No domingo, a escola de samba tijuca realizou seu ensaio técnico sem a presença do carnavalesco na Avenida Marquês de Sapucaí⁸⁹.

⁸⁹ A situação precária enfrentada por Joãozinho Trinta, depois de um segundo acidente vascular cerebral, nos parece indicativa do que queremos mostrar. Joãozinho Tinta revolucionou a linguagem da alegoria no carnaval (CAVALCANTI:1998; 2002) do Rio de Janeiro, sendo apontado como “genial” por seus colegas de profissão e pela imprensa. Sua internação num hospital da cidade dependeu da ajuda e dos favores de alguns poucos amigos e de uma contribuição da Companhia Vale do Rio Doce, que patrocinou enredo desenvolvido pelo carnavalesco no GRES Acadêmicos do Grande Rio.

Capítulo IV – Maria Augusta Rodrigues, a formação de uma mediadora no mundo da festa carnavalesca ou “Porque nada é por acaso”

Em matéria de arte, uma forte tomada de partido que possibilite a discussão de valores pode tornar evidente para muitas pessoas a significação densa (a mais densa das significações na sociedade contemporânea) do fato estético: mesmo reconhecendo-se que instituir valores para a eternidade é uma ilusão.
Beatriz Sarlo

Georg Simmel, em artigo de 1908 intitulado “O estrangeiro”⁹⁰, apresenta-nos alguns elementos centrais para pensarmos o papel de mediação desempenhado por esses “outros” vindos de fora e que se instalam no grupo social. De acordo com Frédéric Vandenberghe (2005), em seu livro As Sociologias de Georg Simmel⁹¹, esse “ensaio clássico de Simmel sobre o estrangeiro não é um ensaio como os outros, mas uma digressão de sete páginas no interior de um longo capítulo mal conhecido sobre o espaço e as ordens espaciais da sociedade” (p. 124).

Vandenberghe observa ser a análise simmeliana sobre o estrangeiro uma antecipação da “nova geografia social e cultural do espaço e dos lugares” na qual o autor buscava compreender, assim, por meio dessa “sociologia espacial”, a dialética existente entre categorias espaciais de fixação e movimento, de proximidade e distância que compõem a “análise psicossociológica do estrangeiro, compreendido e analisado como uma força sociológica bem determinada, estruturando não as interações entre os amigos e inimigos, como foi o caso da luta, mas entre os membros do grupo e aqueles que, vindos de fora, se instalam, um belo dia, no interior do grupo” (p. 125).

Frédéric Vandenberghe lança mão de metáfora produzida por Zygmunt Bauman (1999), a propósito da noção de turistas e vagabundos⁹², para pensar o lugar do *stranger* no processo de interação social. Bauman afirma que o vagabundo, ou andarilho, como propõe Vandenberghe, é aquele indivíduo que não pode escolher onde

⁹⁰ In: Donald N. Levine (ed.). On Individuality and Social Forms. Chicago: Chicago Press, 1987.

⁹¹ Frédéric Vandenberghe. As Sociologias de Georg Simmel. Bauru/ Belém: EDUSC/EDUFPA, 2005.

⁹² A referência a essa discussão desenvolvida por Zygmunt Bauman está no quarto capítulo, “Turista e vagabundos”, de Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ficar, pois lhe foi retirada a liberdade de mover-se no mundo. Antes ele é movido pelo mundo, literalmente, como nos campos de refugiados, por exemplo.

Na sociedade de consumo contemporânea, ao turista se permitem realizar opções entre o ficar e o partir sem estabelecimento de barreiras físicas e/ou simbólicas concretas. Imobilização é algo distante do horizonte de possibilidades dado ao turista. A abolição dos vistos nos passaportes dos globais e o aumento subsequente dos controles sobre a imigração, em suma, apontam para a crescente segmentação, entre turistas e vagabundos, sobre o *grau de mobilidade* no mundo.

Todos podemos ser andarilhos, de fato ou em sonho, mas o conteúdo da experiência de nomadismo, de turistas e de vagabundos, é diametralmente diferenciado, conclui Bauman, entre “os do alto e os de baixo da escala de liberdade. Esse termo na moda, “nômades”, aplicado indiscriminadamente a todos os contemporâneos da era pós moderna, pode conduzir a erros grosseiros, uma vez que atenua as profundas diferenças que separam os dois tipos de experiência e torna formal, superficial, toda semelhança entre eles” (1999; p. 96).

A metáfora emprestada por Vandenberghe, a partir das análises de Bauman, ganha maior rendimento quando aquele aproxima a noção de estrangeiro, portanto, da figura do imigrante, o que não “chega hoje e parte amanhã”, mas que, antes, “chegando hoje e permanecendo amanhã”, se fixa no espaço social. Embora Vandenberghe questione os atributos do estrangeiro pensado por Simmel - se branco, masculino, de classe média - podemos entendê-lo como um “ser liminar, equilibrado sobre dois grupos aos quais não pertence inteiramente, o estrangeiro sintetiza a proximidade e o distanciamento em uma constelação ambivalente, em uma forma particular de interações” (2005; p. 125). Em palavras simmelianas, o estrangeiro é alguém que possui os caracteres da mobilidade, da objetividade e da liberdade.

Para nosso argumento, devemos destacar ainda que Frédéric Vandenberghe aponta ser o estrangeiro “uma espécie de “motor imóvel” ou de “móvel imutável” (Latour), que se mexe sem se mexer, faz[endo] dele um intermediário ideal entre duas comunidades, capaz de importar idéias e mercadorias de uma para outra.[grifos nossos] Estando desprovido de terra, tanto no sentido próprio quanto no figurado, o estrangeiro aparece com frequência, na história econômica, como um mercador. O papel importante dos judeus europeus no comércio confirma esta análise” (p. 126).

Destacamos o fato de o estrangeiro operar como um “intermediário ideal”, pois que este transita entre mundos sociais particulares, importando “idéias e mercadorias”

de um lado para outro, na medida em que entendemos o papel do carnavalesco, também, como realizador desta mesma operação de mediação sócio-cultural. O carnavalesco surge, então, como aquele que realiza múltiplas mediações sociais possibilitando com seu trabalho o vínculo entre níveis de cultura, popular e erudita, catalisados pela festa carnavalesca.

Gilberto Velho, em “Biografia, trajetória e mediação” (2001), ao comentar a tese de Maria Laura Cavalcanti, destaca este aspecto de *troca* existente entre o carnavalesco e outros setores sociais. Velho observa ser o carnavalesco “um *mediador* por excelência, trazendo informações e procurando traduzir e interpretar preferências e padrões do mundo do samba tradicional e de setores das camadas médias que passam a frequentar e, também, a julgar as escolas” (p. 24).

O próprio Georg Simmel aduz que, apesar de estar “aderido ao grupo de maneira inorgânica, o estrangeiro constitui-se como um membro orgânico do grupo, cuja vida unitária encerra a condição particular deste elemento”. Simmel afirma não saber designar a unidade peculiar de sua posição, senão destacando que nela há certa proporção de proximidade e afastamento, que caracterizaria a relação específica e formal com o “estrangeiro” (p. 217).

Essa “certa proporção de proximidade e afastamento” contribui para que o estrangeiro possa ser este “intermediário ideal”, portanto, entre mundos sociais inicialmente afastados. Não devemos olvidar de que na formulação proposta por Simmel, a tensão, tanto quanto a virtualidade do conflito, é algo constitutivo da própria sociação, não sendo matéria estranha aos costumes da sociedade. Assim, as mediações, apesar de possibilitarem a suspensão e/ou flexibilização de fronteiras e barreiras sociais, carregam consigo uma potencialidade infinita de intercâmbios e experiências que poderão ser abortadas, caso conflitos violentos aconteçam.

*

O trabalho de um carnavalesco, na cidade do Rio de Janeiro, passa, indubitavelmente, pela construção de elos e pontes, mediações, decodificações e interpretações que põem em relação segmentos do universo societal carioca. A “troca” – de valores, crenças e informações - como horizonte de possibilidades, identificada por Gilberto Velho em diferentes tipos de mediação, é própria, portanto, do *affair* do artífice do carnaval. “A possibilidade de lidar com vários códigos e viver diferentes papéis sociais, num processo de metamorfose, dá a indivíduos específicos a condição de *mediadores* quando implementam de modo sistemático essas práticas. O maior e o menor sucesso de seus desempenhos lhes dará os limites e o âmbito de sua atuação como *mediadores*” (2001: p. 25).

A trajetória de Maria Augusta Rodrigues, desde o final dos anos 1960, quando trabalhava na coloração de pranchas de decoração de rua, enfeitando os salões de baile do Hotel Copacabana Palace até às escolas de samba como carnavalesca e, contemporaneamente, como comentarista de carnaval na televisão, é exemplar dos múltiplos processos de interação e de mediação social (SIMMEL:1983; GOFFMAN:1985; CAVALCANTI:1994; VELHO:1994; VELHO & KUSCHNIR:1996; DELGADO:1999) que são possibilitados pelo universo do carnaval.

Gilberto Velho, no artigo supracitado, observa que “os indivíduos constituem suas identidades através da memória, retrospectivamente, e dos projetos, prospectivamente. Tudo isso envolve deliberações e escolhas a partir de um quadro sociocultural e de um campo de possibilidades cujos limites nem sempre são claros” (p. 27). Nesse sentido, a utilização de relatos orais como fonte de investigação sobre determinadas trajetórias de vida necessita ser analisada sobre o pano de fundo dos contextos sociais nos quais estes acontecem e, levando em consideração, as diversas redes de relações sociais que estão postas em contato.

Pierre Bourdieu, em seu clássico “L’illusion biographique” (1986) discute os cuidados que devem ser observados no emprego das histórias de vida, no sentido de não se produzir a “ilusão biográfica” ou, ainda, a “ilusão autobiográfica”, que permitiria recompor os eventos e acontecimentos da vida do depoente com um significado coerente que não teriam necessariamente. Se, para o entrevistado, apresentar uma

trajetória existencial minimamente encadeada seria algo natural, da parte do investigador caberia a atenção metodológica de não compartilhar dos pressupostos de seu interlocutor.

Acreditamos que o entrecruzamento das entrevistas coletas pelo pesquisador com aquela dada ao Museu da Imagem e do Som/RJ, em 2002, além da observação direta propiciada pelo trabalho de campo, poderá controlar, minimamente, os eventuais deslizes na reconstituição de uma trajetória de vida que se narra a partir de uma memória que seleciona e articula diferentes fragmentos, emprestando a eles *sentido*, *direção* e *singularidade* constituindo-se, assim, no limite, num "ideólogo de sua própria vida" nos termos sugeridos por Pierre Bourdieu⁹³.

Quando instada a rememorar sua trajetória de vida, isto é, a realizar uma "apresentação de si" ou "produção de si" ao investigador, Maria Augusta Rodrigues destaca seu contato, durante a infância nos anos 1940, ainda na Usina Barcelos, no município de São João da Barra, com o folclore, a cultura popular, seus folguedos e brincadeiras como fonte de seu "gosto pelas coisas do povo"⁹⁴. A infância no interior do estado do Rio de Janeiro se apresenta, portanto, como eldorado perdido e ponto de partida, literalmente, de sua trajetória de vida.

Nas palavras da carnavalesca, surge, sem dúvida, uma valorização das manifestações folclóricas como origem primeva de um saber insubstituível, incorporado por ela desde os tempos de menina, mediada pela presença da mãe, Anna Augusta Rodrigues, que estudara piano clássico, tocava violão popular e se tornara, autonomamente, pesquisadora. O exemplo de "batalhadora" dado por sua mãe na coleta de dados folclóricos e a prática em participar das procissões e festas populares no interior do estado do Rio de Janeiro, são destacados por Rodrigues.

"Ela escrevia a letra, o texto, da canção, por exemplo, a pauta musical, ela escrevia cursivamente e, também, a linguagem filológica. Os três juntos.

⁹³ O Museu da Imagem e do Som/RJ realizou em sua sede, na Praça Rui Barbosa nº 1, no Centro, uma sessão de gravação de depoimento com Maria Augusta no dia 22 de abril de 2002. Estavam presentes naquela ocasião ocupando a função de entrevistadores Ruy de Almeida (babalorixá), Ivo Meireles (músico), Fernando Pamplona (ex-carnavalesco e apresentador de televisão), Felipe Ferreira (doutor em Geografia Cultural e pesquisador de temas carnavalescos), Eduardo Pinto (Departamento Cultural do Salgueiro), Flávio Pinheiro (jornalista) e, posteriormente, com a saída de Pamplona, Haroldo Costa (jornalista e ator). Realizamos algumas entrevistas com a carnavalesca entre os anos de 2003 e 2005, além de termos acompanhado Maria Augusta nos mais diferentes contextos socioculturais (entrega de prêmios, apresentação de protótipos de fantasias, escolha de samba enredo, visita a quadras de escolas de samba, ensaios técnicos na Marquês de Sapucaí, etc.).

⁹⁴ Para uma avaliação crítica dos usos das noções de povo e popular consultar, entre outros, o livro de Geneviève Bollème intitulado *O Povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Bem, esse processo de relação com a cultura popular e com o interior, me deu uma base que cada vez eu agradeço mais. Primeiro que eu acho que a gente que é criado mais perto da natureza, [em] contato com a natureza de maneira mais espontânea e mais autêntica, a gente tem uma vantagem de conhecer determinados ciclos, de prestar atenção em determinados ciclos, em determinados sinais da natureza e, também, essa área de cultura popular. A minha mãe organizava dentro da usina uma série de eventos, com os operários, e também pesquisava”.

Nessa fala de Rodrigues, aparece o papel catalisador de sua mãe na Usina Barcelos organizando atividades culturais “com os operários”, além do interesse de pesquisadora do folclore regional fluminense⁹⁵, admirado e incorporado pela filha. Outro elemento a ser destacado tem a ver com o trabalho cultural envolvendo os operários da Usina Barcelos, pois, segundo Maria Augusta, sua mãe era uma “mulher de esquerda”⁹⁶ que possuía uma “formação política e socialista”, influenciada pelo “meu avô, Augusto Cordeiro de Melo, que foi um dos fundadores do Partido Socialista Brasileiro [em Recife/Pernambuco]. A primeira bandeira [do partido] foi feita pela minha avó, em casa”. O “trabalho social” desenvolvido pela mãe teria obtido o apoio e o patrocínio dos usineiros da região Norte Fluminense.

O contato de Maria Augusta com a cultura popular e com as brincadeiras do povo é marcante na sua concepção artística, tanto quanto na organização de eventos, festas e desfiles; uma vivência, segundo a carnavalesca, “muito rica das manifestações espontâneas do nosso estado do Rio”. A carnavalesca enxerga nas atividades desenvolvidas na usina índices de sua formação – com o povo e com sua mãe. “Eu sempre digo que eu aprendi a arrumar escola de samba: antes, eu ajudava minha mãe a arrumar a parada de Sete de Setembro do colégio lá da usina e também a procissão religiosa. Que no fundo é a mesma coisa, não é? E a mamãe promovia tudo que era possível em matéria de festa. Festa de São João, festa de padroeiro, tudo que você possa imaginar. Colaborava com os festeiros, porque é uma região – todo Brasil tem, não é? – de grandes festeiros, as festas populares são muito importantes para mim (...). Então, eu acompanhava muitas vezes a minha mãe, nessas pesquisas. Eu aprendi a valorizar e a respeitar os portadores de cultura popular, os líderes da cultura, enfim...”.

⁹⁵ Anna Augusta Rodrigues é autora de dois livros publicados sobre o folclore fluminense. São eles Rodas, brincadeiras e costumes e Folia de Reis.

⁹⁶ Maria Augusta afirma ter sido seu pai um homem “de direita”. Destaca, contudo, que ele era uma pessoa muito “respeitada” e “intelectualizada” e que recebia em sua casa grande na Usina Barcelos alguns políticos e intelectuais que vinham “debater” temas e questões da época. Ela se recorda em sua entrevista para o MIS/RJ, particularmente, do médico e comunista Adão Pereira Nunes.

Em outra passagem da entrevista com a carnavalesca, Augusta demonstra que sua concepção de cor utilizada em fantasias, alegorias e adereços confeccionados nas escolas de samba pelas quais passou foi influenciada, mimeticamente, pelos saberes populares e suas composições cromáticas:

“Então, essa minha ligação com a festa e com o popular, e com a linguagem da cor, por exemplo, que eu sempre digo as pessoas já me batizaram, ah, o luxo do brilho, [não] o meu é o luxo da cor. Eu sempre fui ligada a isso por uma questão de mimetismo. Eu tive uma formação dentro da cor popular. Isso foi fundamental e é fundamental, na minha linguagem, na minha maneira de ser”.

Na fala da artista, transparece, para além da forte presença da festa e do popular na sua história de vida infantil na Usina Barcelos, a importância do elemento cromático em contraposição ao “luxo do brilho”, presente nas escolas de samba até nossos dias. Maria Augusta destaca ser conhecida como aquela que se caracteriza pelo “luxo da cor”, ou seja, que nas suas composições é fundamental a “linguagem da cor”, sem a necessidade de grandes gastos financeiros com materiais brilhantes e/ou que propiciem brilho à escola de samba. Posteriormente, então como aluna da Escola Nacional de Belas Artes (EBA/UFRJ), desenvolverá com o professor catedrático Quirino Campofiorito (1902 – 1993), por meio da técnica de pintura a *goauche*, suas habilidades com a paleta de tintas e a combinação de cores.

Esse aprendizado mimético das/nas festas populares e de sua concepção de cores é de fácil entendimento, segundo Augusta, pois que originário no seio da “cultura popular” sendo, portanto, “mais direta” e “mais simples”. “Então isso [a vivência das manifestações espontâneas do povo] me deu essa base, esse *background* que eu tenho. Inclusive eu sei que a minha linguagem é uma linguagem muito acessível a quase todo mundo exatamente por isso. Porque é uma linguagem simples. Toda linguagem tem vários níveis de interpretação, eu sei disso. Mas a minha linguagem, ela mexe, toca muito as pessoas com muita facilidade, exatamente porque vem de uma área mais simples também. Porque o mais simples é mais direto. Normalmente”.

Maria Augusta observa que sua linguagem carnavalesca, apesar de “simples”, comporta “vários níveis de interpretação”. Sua linguagem artística se nutriu das contribuições da “cultura espontânea” ainda presente no Brasil, em suma, daquilo que conformaria a “nossa identidade”. Para Augusta, noções como as de “folclore” e de

“cultura popular” são altamente questionáveis, embora, por vezes, se veja compelida a utilizá-las para definir sua identidade artística (SONTAG:1981; DAMISCH:1984).

“Eu adoro tudo que é da área popular, de cultura, de artesanato, de arte, de tudo. E digo de passagem, eu não gosto muito de usar esse termo cultura popular, mas a gente não tem opção. Porque a palavra cultura, eu acho que é uma só. Tem cultura, a gente pode dizer cultura erudita, cultura popular, mas infelizmente no Brasil existe um preconceito, quer dizer, não há uma valorização equitativa entre cultura erudita e cultura popular. O que é inteiramente errado. Que cultura é cultura, não é? E vejo isso também em relação ao carnaval, certo? O folclore, a palavra, inclusive, às vezes, é usada pejorativamente. “Ah, isso é folclórico”. Tem uma carga muito pejorativa nisso aí. E quando não é? Acho que a grande força do Brasil, em termos de expressão, é exatamente através dessa cultura espontânea, que o Brasil ainda guarda, felizmente, e que é pouco valorizada, não é?”.

A identidade artística da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues está calcada, em linhas gerais, por esse afluxo de informações apreendidas e recolhidas nos tempos da Usina Barcelos e, posteriormente, desenvolvida nos anos de aprendizado da Escola Nacional de Belas Artes/UFRJ. No entanto, a formação de sua identidade artística, em seus próprios termos, não se encerra com esses elementos do povo e da academia, mas se nutre, também, do tempo de aprendizado na decoração dos salões de bailes e nos barracões de escolas de samba.

Como observa Frédéric Vandenberghe, a respeito de Georg Simmel e o papel desempenhado pelo estrangeiro nas sociedades humanas e seus processos de interação social, esse indivíduo carrega consigo a possibilidade dialética da mobilidade e da fixação, da proximidade e do distanciamento. A carnavalesca Maria Augusta como *stranger* privilegiada transita, habilmente, entre níveis de cultura popular e erudita, entre a “espontaneidade das coisas do povo” e a formalização dos elementos e teorias acadêmicas, ao mesmo tempo em que incorpora práticas e habilidades oferecidas nos espaços da técnica especializada e das soluções criativas do carnaval carioca.

Augusta afirma que sua trajetória até as escolas de samba foi uma consequência de seu gosto por “essa coisa da brincadeira, do espontâneo [da cultura popular]...” Posteriormente, algumas de suas decisões de vida partiram desses elementos, reputados pela carnavalesca, como elos iniciais de sua autoconstituição artística. Sua escolha na Escola de Belas Artes por uma especialização na área de indumentária histórica, por exemplo, é referenciada por suas informações e pelas brincadeiras de infância. “A minha [formação] eu vejo, inclusive, que o meu caminho

para a escola de samba, ele foi sedimentado desde muito cedo. A minha mãe, por exemplo, me fantasiava em todos os carnavais. Fazia pesquisa. Eu aprendi a fazer pesquisa, comecei a pesquisar coisa de traje, de indumentária, ainda na infância”.

Simultaneamente, devemos destacar que o “espontâneo” ao qual se refere por vezes Maria Augusta tem vinculação com as informações provenientes dos livros da biblioteca de seu pai e das revistas de moda assinadas por sua mãe. Esse aprendizado por meio do “inteiramente espontâneo” se consubstancia como permanente. As fantasias feitas por sua mãe, para os bailes de carnaval do Copacabana Palace e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em que teve uma “alsaciana inesquecível” e sua inaugural experiência fazendo um traje de “guarda da Torre de Londres”, sedimentaram-se na sua formação de carnavalesca.

Mas as outras [fantasias] já foram mais de uma coisa que eu via nas revistas da minha mãe [que] assinava duas revistas estrangeiras, a *Elle* francesa, e a *Ladies Home Journal* americana. Especialmente da *Elle*, e eu tenho, ela fazia, ela tirava algumas reportagens. Eu tenho um acervo interessante de informação de decoração e de fantasia e de festas, porque a minha mãe recortava e preparou todo um acervo de informação visual. E eu sempre digo isso, o meu caminho foi traçado desde muito cedo. Primeiro que eu gosto, não é? Mas eu tive um aprendizado, uma escola, não acadêmica para esse processo, aprendizado inteiramente espontâneo. E o que eu aprendi com isso é que o aprendizado espontâneo é muito mais forte que o aprendizado acadêmico. Você não esquece o que você aprende espontaneamente, sabia? É uma coisa da, o processo da cultura popular é muito forte.

Maria Augusta Rodrigues formula nessa passagem uma síntese sobre sua identidade da qual não exclui de “sua formação”, de “sua escola” os índices provenientes do acadêmico combinados àqueles do circuito internacional de publicações de moda e figurino, porém destaca, por sua força e espontaneidade, os elementos que formam parte do “processo da cultura popular”.

São os bailes de carnaval no Clube Democráticos, em Campos dos Goytacazes, o desfile de caboclinhos e dos blocos carnavalescos Congos e Chineses, que rivalizavam entre si, o carnaval de rua com “mulinha e boizinho”, o desfile do rancho carnavalesco azul e branco Recreio das Flores, cuja porta-estandarte, costureira da pequena Augusta, conduzia o agrupamento carnavalesco até à casa grande da Usina Barcelos, para homenagear seus dirigentes, todos esses momentos são “coisas que a gente não esquece, não é? [São coisas] que marcam a infância e entram na formação da gente. Então, essa

infância, essa possibilidade que eu tive de vivenciar essa riqueza cultural brasileira, é muito importante. Na minha maneira de ser e no meu gosto. Na minha expressão”.

Como passava suas férias escolares na Praia de Atafona ou Gruçaí, no interior fluminense, também participava das “procissões na água, procissão de Nossa Senhora da Penha, enfim, Atafona tinha procissão, coisas inesquecíveis que a gente vê, não é?”. São estes eventos que dão sentido, literalmente, segundo Maria Augusta, à sua vida e trajetória. “A vida me colocou [certas oportunidades]; eu acho que nada é por acaso. [Eu tinha] todo um universo de fantasia e de cenografia de carnaval que está na minha origem, não é? Eu acho que a vida coloca o caminho da gente desde muito cedo”.

Devemos observar que muitas vezes a carnavalesca Maria Augusta emprega a expressão "eu acho que nada é por acaso" para ratificar eventos sucedidos em sua trajetória de vida que ganhariam, dessa maneira, *sentido, direção e singularidade*. Dessa maneira, o discurso sobre si ou relato autobiográfico busca extrair, como nos ensina Pierre Bourdieu, "uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário" (p. 184).

Gilberto Velho nos apresenta, em “Projeto, Emoção e Orientação em Sociedades Complexas” (1979), uma síntese de suas preocupações que serão retomadas e desenvolvidas ao longo do tempo. Nesse artigo, Velho discute a especificidade das sociedades complexas e a emergência do indivíduo moderno-contemporâneo, as classes sociais, seu universo simbólico e fronteiras culturais, o projeto e o campo de possibilidades, os papéis sociais, redes de relações e a experiência cultural. Experimentando uma de suas sínteses, entre as elaborações de Max Gluckman, Georg Simmel e Louis Wirth, Velho assevera que particularmente “na grande metrópole, contrastando com sociedades de pequena escala – tribais, camponesas ou mesmo aldeias e cidades menores -, fica claro que a fragmentação de papéis e a heterogeneidade de experiências cria uma situação particular em termos existenciais” (p. 32).

A experiência de Maria Augusta Rodrigues é paradigmática, portanto, nos termos propostos por Gilberto Velho. Compondo sua identidade artística a partir dos elementos fornecidos por suas heterogêneas experiências e desempenho de papéis, tanto durante a infância na Usina Barcelos quanto por aquelas outras da fase adulta na cidade do Rio de Janeiro, a carnavalesca vai acumulando experiências que a configurarão em uma artífice do carnaval de linguagem própria, qual seja, a que lhe dá o seu estilo

autoral – a do “luxo da cor” em contraposição ao “luxo do brilho”, em sua própria autodefinição.

A pequena Maria Augusta vem para o Rio de Janeiro aos nove anos estudar para fazer o concurso de Admissão por decisão, sobremaneira, de sua mãe. Então Augusta vem, inicialmente, para a casa dos avós e depois vai para o internato estudar. Primeiramente vai para o Colégio Sacre Coeur de Jesus, na Tijuca, “internato que era um horror”, ficando ali por três meses, pois que havia chegado no mês de setembro para se “preparar para o Admissão. E tive um problema sério de reação ao colégio, perdi a voz, fiquei muda e aí consegui ir para o [Colégio] Bennett, no Flamengo, que foi também vital na minha vida”.

Augusta afirma que, quando estudava no Colégio Sacre Coeur de Jesus, “não se sabia nada do mundo” e que tudo mudou quando foi para o Bennett onde estudou, como aluna interna, durante o ginásio e o científico. O Colégio Bennett, apesar de ser orientado pelos metodistas, adotava uma linha essencialmente “ecumênica e progressista na formação escolar”, inspirada nos ensinamentos da “moderna educação americana”, segundo a carnavalesca. Esse caráter “ecumênico e progressista” do Colégio Bennett se contrapunha, portanto, às informações da “conservadora” Igreja Católica de Campos de Goytacazes, das quais Maria Augusta não guarda boas lembranças.

No Colégio Bennett, Augusta convivia de maneira harmoniosa com grupos religiosamente diversificados, debatendo livremente e de maneira plural aspectos das diferentes religiões; saía para ir ao cinema com os/as colegas de internato, praticava esportes como vôlei, arco e flecha e tiro, além de ter sido presidente do “diretório acadêmico”. Relata que um dos grandes momentos de sua formação escolar no Bennett aconteceu com a viagem de formatura, feita de navio, com destino a Buenos Aires e a Salvador.

A estudante Maria Augusta Rodrigues realiza, antes de finalizar sua formação no Colégio Bennett, um teste vocacional no Instituto de Seleção e Orientação Profissional do Rio de Janeiro (ISOP) para definir seu futuro num curso superior. Ela tinha dúvida sobre que carreira seguir na universidade e então resolveu realizar o teste do ISOP que, à época, era “talvez o primeiro teste vocacional do Rio. Porque eu tinha uma dúvida. Eu queria estudar História, eu queria estudar Antropologia, eu queria estudar fazer Belas Artes, essa área toda me atraía. Muito. E aí, eu fui fazer Arquitetura”.

A vestibulanda Augusta não consegue passar na prova para a faculdade de arquitetura e, portanto, resolve realizar as provas para a faculdade de Belas Artes, pois seu pai, assim que a jovem saiu da Usina Barcelos para morar com os avós e estudar no Rio de Janeiro, afirmou que “se um dia [você] for reprovada, volta para cá. Entendeu?” O pai de Maria Augusta “achava que mulher não tinha que estudar”. Era uma pessoa muito retrógrada, segundo a carnavalesca, talvez por influência de sua formação militar, mas, sobretudo, “era a maneira de ele ser. Muito radical, muito exigente, muito controlador. E não podia ter reprovação”.

Portanto, aos dezessete anos de idade, em decorrência de um acidente de percurso, Maria Augusta vai para a Escola de Belas Artes que se apresentava, à época, como um centro de formação em várias áreas das artes plásticas. Este revés no processo seletivo para o vestibular de arquitetura ganha no relato autobiográfico um sentido positivo que, no momento do acontecimento, objetivamente, não possuía. “E aí eu fui fazer o teste do ISOP, pois o teste também me recomendou Belas Artes. Por quê? Por que era, até hoje [é], a Escola de Belas Artes é uma instituição que tem vários cursos de graduação. Um leque de oportunidades de aprendizagem muito grande”.

Dessa maneira, a primeira opção pelo curso de arquitetura deixa de ser valorizada e a nova opção, premida pelas exigências paternas, se destaca, retrospectivamente. “A faculdade de arquitetura é só o curso de arquitetura. A Escola de Belas Artes tem escultura, pintura, gravura, tinha na época artes decorativas, que foi o primeiro curso que eu fiz, depois artes gráficas, que era, o que é hoje publicidade e propaganda e gravura junto. Certo? E isso foi muito bom para mim. Quer dizer, eu passava o dia inteiro na Escola de Belas Artes. Eu fiz primeiro o curso de Arte decorativa, que eram seis anos. Depois eu fui fazer logo a especialização”.

O curso de Arte decorativa da Belas Artes, além de durar seis anos, era de tempo integral, além de a estudante ter feito outras disciplinas, estas na área de Artes Gráficas, ao mesmo tempo. No ambiente universitário, Maria Augusta encontrará seus primeiros mestres, como Quirino Campofiorito, responsável pelo desenvolvimento de certas habilidades específicas que, posteriormente, lhe servirão no mundo carnavalesco. Os assistentes de Campofiorito no ateliê da EBA eram Cláudio Moura e Fernando Pamplona, também professores da universidade.

Este último foi o responsável pelo convite à estudante Maria Augusta para trabalhar com decoração de carnaval e, posteriormente, no GRES Acadêmicos do Salgueiro. Nas palavras da carnavalesca, foi por intermédio de um convite “do professor

Pamplona que eu comecei a trabalhar em carnaval. Junto com ele fazia não só o Salgueiro, escola de samba, como fazia naquela época as grandes decorações de rua no Rio de Janeiro, para o Carnaval e muitos de Natal”.

Com Campofiorito e Pamplona a jovem Augusta desenvolveu a prática de uso da *goauche* na pintura dos projetos de decoração de rua. “[Eu] guachava. Usava *gouache*. E ele [Campofiorito] sempre chamava os alunos para ajudar a pintar os projetos para decoração de rua. Que era um concurso maravilhoso. As pranchas das decorações, os desenhos, as perspectivas eram fantásticas. E eu fui ajudar a guachar”. Realizando este trabalho de “guachar”, Maria Augusta conhece Arlindo Rodrigues, cenógrafo do Teatro Municipal e, segundo suas palavras, “pessoa vital na minha vida”.

Nos concursos de decoração de rua⁹⁷, contrapunham-se dois grupos vinculados à Escola de Belas Artes. De um lado, estavam Adir Botelho, Fernando Santoro e David Pinheiro, conhecidos como a Trinca, em contraposição ao grupo de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Segundo Augusta, foi nesse ambiente de trabalho coletivo, reunindo-se ao segundo agrupamento composto por Campofiorito, Pamplona, Moura e Arlindo, que se iniciou e aprimorou uma prática a qual a carnavalesca nomeou como “o exercício da cor”. Este paciente exercício consistia em preparar as paletas de tinta, dando a tonalidade adequada às cores para cada detalhe que se tivesse de pintar nas pranchas e desenhos da decoração de rua.

“Francamente não me lembro como, nem por que, eu passei a preparar as palhetas de tinta para o projeto [de rua]. Eu sempre tive muita paciência. Me chamavam de ‘saco de filó’, [por] misturar aqueles guaches e fazer as palhetas em cubos de gelo. Preparava as tintas. Por exemplo o azul, do mais claro possível até o mais escuro e o Arlindo ia escolhendo, tinha um mostruário que a gente fazia, quem preparava as tintas era eu. Fui aprendendo, já bem no início eu já... Eu preparava as tintas também porque a gente estudava cor, teoria da cor, no curso de arte decorativa. Certo? Então, eu comecei a trabalhar em carnaval primeiro em decoração. Nos projetos dos dois [Pamplona e Arlindo]. E eram uns concursos fantásticos”.

Terminado o curso de Arte Decorativa “que era mais puxado”, Augusta parte para a especialização em cerâmica e faz também o curso de Indumentária Histórica. Este aprendizado em indumentária lhe serviu na universidade, quando se tornou

⁹⁷ Essa importante expressão carnavalesca foi abandonada ao longo dos anos na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com Maria Augusta “alguns dos projetos originais foram emprestados aos japoneses” pela prefeitura municipal do Rio de Janeiro para que fossem copiados e nunca mais foram recuperados. No carnaval de 2006, a escola de samba Unidos da Tijuca dedicou sua última parte do desfile a homenagear essa arte perdida. Para tanto, a Tijuca contou com a colaboração de dois vencedores nos concursos dos anos 60, Adir Botelho e Fernando Pamplona, na reconstituição desse tipo de trabalho.

professora de Evolução do traje que, logo após, passou a chamar-se Indumentária e Figurino, na Escola de Belas Artes/UFRJ. Mais uma vez o aprendizado com sua mãe é retomado como fonte inicial para seu gosto por traje na vida adulta:

“[...] quando acabou arte decorativa, que era mais puxado, eu comecei logo a fazer especialização em cerâmica e fiz, chamava, na época, Indumentária Histórica. Que era exatamente a evolução do traje, que passou a ser depois minha disciplina-mãe, como professora. Foi a disciplina mais importante que eu dava na universidade. E era Martin Gonçalves [o professor], foi meu professor maravilhoso. E então foi lá também que eu retomei esse interesse pelo traje de época, o traje típico, porque o que eu estudava com a mamãe também tinha traje, nas revistas que ela assinava. E nos livros que o meu pai tinha. Ele tinha uma coleção que eu não esqueço, que era uma coleção que cada volume era referente a um país. E nesse volume tinha tudo. História, parte social, era um... Um grande panorama, inclusive de roupa de cada país, certo? E essa, claro que a formação, a biblioteca, as coisas que eu tive oportunidade de ver foram muito importantes”.

Não obstante a importância dos ensinamentos e informações obtidos pela menina Maria Augusta, sobremaneira com sua mãe, além dos mergulhos que realizava na biblioteca paterna e depois na EBA, com Quirino Campofiorito, Fernando Pamplona se reveste como seu padrinho na apresentação do mundo carnavalesco, em particular o das escolas de samba, para a curiosa e dedicada acadêmica.

Acompanhando o trabalho no ateliê da universidade, Pamplona conhecia as características e habilidades dos diferentes estudantes vinculados ao catedrático Campofiorito. Alguns componentes das escolas de samba, então, costumavam frequentar a biblioteca da EBA e também a da Biblioteca Nacional para realizar pesquisas iconográficas para seus enredos e, eventualmente, solicitar sugestões e dicas sobre o desenvolvimento de determinado trabalho. Havia um ambiente de intercâmbios e relações pessoais que se desenvolviam na Belas Artes. Assim, no ano de 1968, Pamplona apresenta Maria Augusta, junto com alguns outros acadêmicos da Escola de Belas Artes, para o carnavalesco e compositor Jorge Melodia, do Império da Tijuca:

“Eu comecei a trabalhar... o Pamplona via como a gente trabalhava, quem guachava melhor, quem trabalhava com cor melhor, quem... A gente aprendia no curso de arte decorativa. E aí me chamou para trabalhar com ele nas pranchas [de decoração de rua]. Aí eu conheci Pamplona e conheci Arlindo. Começamos, eu trabalhei vários anos com eles. Depois em 69, para o carnaval de 69, foi quer[o] dizer, isso foi em 68. Foi até à Escola de Belas Artes, que era comum acontecer, as pessoas de escola de samba procuravam a escola de Belas Artes para ver quadros, para procurar, pesquisar na biblioteca, também na Biblioteca Nacional, né? As pessoas que faziam

escolas eram pessoas ligadas a..., tinham necessidade, como até hoje, de fazer pesquisa com iconografia.

Pois é. Aí veio um dia o Jorge, Jorge Melodia, que hoje, na época ele era compositor do Império da Tijuca, hoje ele é compositor da Unidos [da Tijuca], ele foi procurar o Pamplona para pedir ao Pamplona uma orientação pro trabalho do Império da Tijuca, que ele estava no segundo grupo, para o ano seguinte. Foi em 68. E Pamplona me indicou, a mim e a mais duas colegas. Alaíde Reis e Claudia Miranda. Que eram as colegas de arte decorativa para fazermos a Tijuca, o Império da Tijuca. Ele já tinha o enredo que era O Negro na Escravidão Brasileira, que era um livro da época e nós começamos a fazer desenhos, aliás, é dos poucos desenhos que eu tenho, os desenhos originais dessa época, eu tenho os croquis de alguns originais dessa época. A Império da Tijuca, o presidente era o Pederneiras, eu acho que era Arnaldo Pederneira⁹⁸. E a Império da Tijuca não tinha nada, ela ensaiava numa estação de bonde na Muda. Então eu fui, nós três fomos fazer a escola e fizemos a pesquisa; eu fiz a pesquisa de figurino, eu sempre tive uma ligação maior com figurino, por essa formação espontânea, orientada pela minha mãe”.

Esta passagem é preciosa por apresentar-nos alguns elementos sobre o funcionamento do circuito de interações e trocas de informações, entre mestres, aprendizes e os “práticos do carnaval”, ou seja, em outras palavras, entre a Escola de Belas Artes e as escolas de samba do Rio de Janeiro; além de indicar alguns mediadores culturais privilegiados que servirão como “padrinhos” de jovens e promissores alunos universitários no carnaval carioca.

Essa circularidade de pessoas, valores e informações entre estratos socioculturais distintos, observada também no contexto da cultura popular na Idade Média e no Renascimento por Mikhail Bakhtin (1993), propiciada sobremaneira pelo espaço social da Escola de Belas Artes/UFRJ, garantirão o desenvolvimento de uma *racionalidade especializada* (WEBER:1986; SIMMEL:1998), originária nesse constante intercâmbio intelectual e artístico.

Mais ainda, podemos vislumbrar a existência de um *grupo de sociabilidade carnavalesca*⁹⁹, capitaneado pelo professor Fernando Pamplona e pelo cenógrafo Arlindo Rodrigues, que propiciarão os primeiros ensinamentos a propósito deste mundo artístico, em especial (BECKER:1977). Howard S. Becker define mundo artístico como sendo “constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os

⁹⁸ De acordo com os dados apresentados pela Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ), a Império da Tijuca tinha como carnavalesco, no ano de 1969, Jorge Pederneira. A escola do Morro da Formiga foi rebaixada para o Grupo 2, sem ser julgada naquele ano. Durante a entrevista, Maria Augusta desfaz este engano sobre a função de Pederneira na escola de samba tijuca.

⁹⁹ Estamos pensando aqui numa composição entre as formulações de Howard S. Becker com seus grupos de aprendizagem e mundo artístico aliada às proposições de Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut quando analisam a criação das *maisons* e suas sucessões, bem como categorias como a de criador, gênio e carisma.

acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (p.9). Percebemos a atuação da dupla Pamplona e Arlindo, então, como facilitadores de oportunidades de iniciação no mundo artístico do carnaval que propiciarão vivências e experiências aos jovens acadêmicos da Escola de Belas Artes, seja por intermédio das decorações de rua e salões de baile carnavalesco, seja na indicação de alguns estudantes para projetos específicos em escolas de samba.

Maria Laura Cavalcanti (1994), ao analisar a emergência de "novas concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais" (p.57) que foram, aos poucos, sendo trazidas para as escolas de samba do Rio de Janeiro por diferentes atores sociais, dentre os quais está a rede social (BOTT:1976) de Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta entre outros, ressalta o papel de mediação exercido por esses carnavalescos de diferentes origens.

O historiador Michel Vovelle, no livro Ideologias e mentalidades¹⁰⁰, ao sistematizar as contribuições apresentadas ao colóquio “Les Intermédiaires culturels”, realizado em 1978, observa ser o papel dos “intermediários culturais”, particularmente, os aspectos referentes à facilidade de trânsito que este mediador sociocultural teria para locomover-se entre cultura popular e cultura de elite, deslizando por entre os setores sociais, importantíssimo para a compreensão de determinados vínculos e relações aparentemente interditas. Vovelle entende o mediador cultural em termos dinâmicos, afirma, pois este viveria transitando entre dois mundos não assumindo, assim, uma “posição estática na encruzilhada de duas culturas” (p. 213).

Na opinião do historiador francês o mediador cultural, por estar “situado entre o universo dos dominantes e o dos dominados, adquire uma posição excepcional e privilegiada” (p. 214), sem esquecermos, contudo, que este intermediário pode ser encarado, simultaneamente, de maneira ambígua – algumas vezes sendo responsabilizado por “erros” acontecidos, como um verdadeiro “bode expiatório”.

Devemos destacar que o mediador sociocultural pode assumir diferentes feições e ocupar seu papel de intermediário de maneiras diversas, em contextos e com qualidades diversificadas, exercendo papel como “agente de contato e de circulação” (VOVELLE:1987; p.216). Há, no caso em tela, uma “troca ativa e procurada” entre dois mundos sociais, postos em contato pelo espaço social da Escola de Belas Artes,

¹⁰⁰ Veja em Michel Vovelle. Ideologias e mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987. Maria Laura Cavalcanti se utiliza em Carnaval carioca das formulações do historiador Vovelle para discutir aspectos da mediação sociocultural na festa carnavalesca.

representados por um *continuum* que vai de Jorge Melodia e Arnaldo Pederneira, passando por Quirino Campofiorito e seu assistente Fernando Pamplona e que chega, finalmente, ao cenógrafo Arlindo Rodrigues e aos alunos da EBA.

O convite feito por Jorge Melodia, freqüentador habitual da Escola de Belas Artes, ao professor Fernando Pamplona, *habitué* dos diferentes espaços carnavalescos da cidade, para ajudá-lo com o carnaval do Império da Tijuca, leva as jovens universitárias Alaíde Reis, Cláudia Miranda e Maria Augusta Rodrigues à experiência inaugural com o cotidiano de uma escola de samba.

Maria Augusta afirma que o conhecimento “espontâneo” adquirido com sua mãe na confecção de fantasias carnavalescas e os ensinamentos em indumentária histórica da universidade lhe foram úteis na escola da Tijuca. As informações históricas, estéticas e pictóricas serviram, portanto, na composição da indumentária para o enredo sobre O Negro na Escravidão Brasileira, especialmente aquelas fornecidas pelas gravuras de Jean-Baptiste Debret. “Eu tinha, eu conhecia, por exemplo, Debret. Certo? Na escravidão brasileira tinha que ter Debret, lógico. Então eu tive muita, muita... Claro, eu acho que em qualquer ramo de atividade que você esteja a sua formação é vital, né? Não só formação na escola, mas a formação que você recebe na família, é importante”.

Na fala de Augusta, fica patente a naturalidade em se buscar no gravurista Debret informações estéticas que comporão o figurino para o enredo do Império da Tijuca. Temos assim informações de proveniências diversas transitando, com o auxílio do “suporte” escola de samba, do alto ao baixo da sociedade.

Por divergências na condução do carnaval, Cláudia Miranda e Maria Augusta deixaram de fazer a escola de samba Império da Tijuca, ficando Alaíde Reis, em 1969, na escola, “já com tudo desenhado”. No entanto, Maria Augusta logo foi convocada por seu grupo de sociabilidade carnavalesca, Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, para chefiar uma equipe de decoração de adereços para o baile do Hotel Copacabana Palace. Nela a jovem carnavalesca trabalha com “os esquemas de cor” que são, segundo afirma, a sua marca, o seu estilo:

“Cláudia e eu saímos [do Império da Tijuca], do carnaval de 69, já com tudo desenhado. E bem próximo, eu fiz parte, fui trabalhar num projeto do Arlindo para..., do Arlindo e do Pamplona, para o carnaval, e depois no carnaval, já pertinho, que foi bem em cima da hora, foi um mês e pouco antes, o Arlindo ganhou, não me lembro se foi concorrência, eu acho que não. Ele fez o projeto de decoração do Teatro Municipal – Teatro Municipal, do baile do Copacabana Palace. O Municipal também tinha

projeto, eles também concorreram. Mas foi um projeto pro Copacabana Palace. Pro baile. E me chamaram pra trabalhar. Então, eu fui chefiar a parte de decoração de adereço do projeto do Copacabana. Fazendo a mesma coisa, os esquemas de cor, escolhendo tecidos, papéis, foi uma decoração linda baseada em folclore brasileiro. E desta decoração do teatro, olha que loucura, houve o baile, no Sábado de carnaval, às 3, 4 horas da manhã, 4 horas da manhã, o baile acabou, nós estávamos saindo do baile, o Pamplona... Eu tive um choque horrível, porque tinha uns homens, com umas varas de madeira, com uns ganchos na ponta, assim, de ferro, de aço, desmanchando, derrubando a decoração que nós tínhamos levado mais de um mês pra fazer. Inclusive, muita coisa, muita coisa recortada à mão. Uma trabalhadeira enorme. E eu chefiava um grupo de colegas, moças, da escola de Belas Artes. Fazendo o trabalho de decoração. A gente inventava, fazia recortes de papéis de cores diferentes, um por cima do outro. Uma coisa linda, sabia? Recortado a mão, na tesoura. Coisas que não têm mais tempo hoje”.

Maria Augusta destaca na sua narrativa que levou “choque horrível” quando presenciou, ao final do Baile do Copacabana Palace, a decoração custosamente feita à mão ser destruída na sua frente. Fernando Pamplona atua de maneira decisiva junto à aprendiz dando-lhe um “vital ensinamento”, que foi de suma importância para que Maria Augusta continuasse a trabalhar com carnaval, superando, assim, esse dramático evento.

“Aí eu tive um choque horrível. Eu me lembro, foi fundamental na minha vida essa frase. Pamplona me segurou no braço e me disse assim: ‘- Agüenta! Porque se você quer trabalhar em carnaval, a gente tem que agüentar ver ser destruído o que a gente fez. Carnaval é isso!’ A gente leva meses fazendo o trabalho pra durar um baile, ou um desfile. E é isso, carnaval é isso, você tem que saber que o seu esforço, a sua dedicação, é para um momento profundamente efêmero, né?, é pra não durar. Isso é uma característica básica do carnaval. Como [em] todo e qualquer tipo [de evento] e [na] escola de samba ainda mais”.

Depois do término do baile, Fernando Pamplona convocou aqueles que pudessem e tivessem energia para finalizar o carnaval do Acadêmicos do Salgueiro. Alguns dos enfeites do Baile do Copacabana Palace acabaram servindo como alegorias na composição do Carro do Folclore para o enredo da escola vermelha e branca da Tijuca, alegoria esta que ficou sob responsabilidade de Maria Augusta.

Mais uma vez o grupo de sociabilidade carnavalesca é posto em marcha por intermédio de Pamplona, mestre e mediador. “A gente fez o carnaval, de madrugada quando eu estava saindo do Baile do [Hotel] Copacabana [Palace], o Pamplona falou assim: ‘ - Bem, quem puder esteja lá [no Salgueiro] amanhã de manhã pra ajudar a acabar o carnaval da escola’. Eu já estava fazendo uma roupa de Iemanjá, porque tinha

umas roupas que Arlindo queria fazer. O famoso carro da Iemanjá no Salgueiro, que Arlindo fez, Arlindo e Joãozinho Trinta, que era o aderecista do Arlindo [em 1969]”.

A história envolvendo o Carro da Iemanjá é fundamental, pois se nos apresenta a atuação decisiva da mediadora sociocultural Maria Augusta, em várias instâncias e momentos cruciais nesse carnaval do Salgueiro. Em primeiro lugar, na arregimentação de “colegas de turma” para comporem a Ala das Iemanjás – além de abrigar uma costureira que dormiria em sua casa para finalizar as fantasias. Na medida em que as pessoas da escola, vinculadas à vida cotidiana no Morro do Salgueiro, não queriam representar a entidade religiosa, seja por interdições de natureza transcendental ou, talvez, por ter de cobrir a face com o filá e não poder apresentar seu rosto¹⁰¹ durante o desfile, Augusta conseguiu dar solução prática para a possível falta de desfilantes na ala que viria, justamente, na frente do carro alegórico.

Além desse aspecto conflituoso envolvendo crenças da religiosidade popular, Augusta nos apresenta na passagem a seguir outro detalhe sobre as alas de escola de samba, no final dos anos 60: o que se refere ao pequeno número de componentes. No caso da Ala das Iemanjás, esta era composta por apenas doze componentes. Há ainda no relato a menção sobre a utilização de novos materiais na composição das alegorias carnavalescas, como os espelhos, que produziram forte impacto sobre a assistência por conta dos reflexos produzidos com os raios solares ao amanhecer:

“Essa Iemanjá foi a primeira vez que [em] foi usado espelho no carro alegórico. Quer dizer, eu não me esqueço, ela tinha 3 metros de diâmetro e 3 metros de altura, quer dizer, era uma alegoria pequena, mas pra época foi um escândalo, porque eram uns fios de náilon, o carro, a Iemanjá era prateada dentro de um... filá, sabe filá, aquela coisa que bota no rosto do Orixá? É um filá feito de fios de náilon com círculos de espelhos colados dos dois lados. Então, aquilo, o carro andava, aquilo balançava, e refletia a luz solar, certo? E tinha um desenho da Iemanjá, que era uma ala que vinha na frente do carro, e que ninguém quis pegar, exatamente por causa do filá no rosto. A escola de samba não queria usar. Uma semana, na semana do carnaval, o Arlindo me pediu pra fazer a roupa. Eu arranjei uma costureira, ela ficava dormindo na minha casa, eu arrebanhei minhas amigas, nós éramos 12 na ala. Porque na época era assim também, as alas eram pequenas”.

No ano de 1969, portanto, Augusta contribui com seus mestres Pamplona e Arlindo nos retoques finais de barracão do Salgueiro, além de desfilarem pela primeira vez

¹⁰¹ O carnavalesco Fernando Pamplona comentou, em diversas ocasiões, sobre a dificuldade que teve para convencer os componentes do Salgueiro a fantasiarem-se de escravos no carnaval (COSTA:1984; CAVALCANTI:1999).

numa escola de samba. Depois do Baile do Copacabana Palace, a jovem aprendiz recebe como atribuição enfeitar um carro alegórico, o do folclore, para o enredo “Bahia de Todos os Deuses” (COSTA:1984; AUGRAS:1998). Reciclando o material de decoração que enfeitara há pouco os salões do Copacabana Palace, sob a supervisão do cenógrafo Arlindo Rodrigues, Maria Augusta trabalha de maneira “prática” pela primeira vez com escola de samba.

"Chegamos ao barracão, tinha um carro que era... o carnaval era Bahia, né?, e o João tava lá atracado com a Iemanjá, e tinha um carro todo em branco, eu acho que tinha um touro, era o Carro do Folclore. E o que foi arrancado do Copacabana Palace, o Copacabana deu de presente que aquilo ia pro lixo, pro Arlindo levar pro barracão do Salgueiro. Quer dizer, era todo o material que eu conhecia, que eu tinha feito, eu conhecia resistência, dimensão e tudo. Aí o Arlindo chegou assim [e disse], - ‘Aquele carro ali é seu, pode decorar’. E eu decorei o Carro do Folclore desse carnaval de Bahia. Então, foi o primeiro trabalho prático que foi realizar a decoração do Copacabana Palace e depois a decoração de um carro do Salgueiro. E desfilarmos no Salgueiro. Carnaval de Bahia que foi uma coisa inesquecível. Do que eu já assisti na minha vida [é] uma das coisas inesquecíveis”.

A previsão de horário de desfile da escola vermelha e branca da Tijuca naquele carnaval era o de quatro horas da manhã. No entanto, escolas que desfilaram antes do Salgueiro demoraram mais do que o esperado, particularmente Mangueira e Império Serrano, o que fez com que a escola da Tijuca só entrasse na Avenida às dez horas da manhã, com o sol quente. No ano de 1969, ainda não havia cronometragem como critério de avaliação para nota, portanto as escolas com sua cadência mais lenta desfilavam despreocupadamente.

O desgaste pelo atraso excessivo no início do desfile era percebido por todos na concentração do Acadêmicos do Salgueiro. Maria Augusta afirma ter presenciado uma atuação criativa do carnavalesco que se estendeu até o último momento naquele desfile. Como não havia necessidade, prevista em regulamento, de apresentar aos jurados os carros alegóricos da maneira como eles apareceriam na avenida, Arlindo vendo o desânimo dos componentes da escola de samba solicita que o Carro da Iemanjá, que estava fechando o desfile, fosse trazido à frente e iniciasse o desfile.

Augusta conta que quando o carro alegórico passou pelo meio da escola, produzindo seus efeitos especulares graças aos raios solares, se ouviu uma expressão de surpresa e encantamento entre os desfilantes com o carro que parece ter contagiado positivamente a escola. Para Augusta esse “exemplo do Arlindo continua sendo muito

importante. Que é a intervenção, a interferência, a possibilidade de criatividade até o último momento, do carnavalesco”.

“Mas o mais importante: a Iemanjá tava no final da escola. A escola tava toda sentada no chão, exausta. O Salgueiro era predominantemente branco, com detalhes em vermelho. E todo mundo exausto, cansado. Quando chegou, a escola entrou às dez horas da manhã, não me lembro, mas o dia já tava clareando, não sei exatamente a hora, o Arlindo, ele olhou a escola, e resolveu tirar o carro do último lugar e botar na frente. O abre-alas era uma peça pequena, que eu não sei se era um estandarte, eu queria usar como estandarte, eu não me lembro. Mas o abre-alas não era um carro. Era um objeto pequeno assim pra época. E ele tirou a Iemanjá do fundo da escola e veio trazendo ela por dentro da escola. Olha que momento mágico, inesquecível! A Iemanjá veio passando, e a escola fascinada, veio se fascinando por aquele carro. Porque era fascinante. E aquilo levantou a escola. Ele botou a Iemanjá na frente, e disse isso: ‘ - Vocês vão aqui. Certo?’. Mas na nossa frente tinha ainda umas alas. Tinha o abre-alas, alguém levando o abre-alas, tinha a comissão de frente... O calor foi tanto durante o desfile, tanto, que no final, quem estava puxando o Salgueiro era o nosso grupo. Toda a frente da escola saiu. De exaustão, muita gente desmaiou de calor. Pamplona, com toda vivência dele, desmaiou de calor. E outra coisa que eu aprendi, quer dizer: a possibilidade do carnavalesco alterar a posição dos carros, dentro de uma lógica. Claro, o que vale era o tema. Não tinha uma história. E o samba enredo não falava da Iemanjá. Quer dizer, a Iemanjá podia estar em qualquer lugar. Certo? E ele sentiu na hora que o carro ficaria melhor na frente. E foi o impacto da Avenida, foi aquele carro. Naquele ano. Certo? Isso, hoje é impossível. Carnaval, escola de samba, é uma coisa que você só fecha o seu processo na hora da concentração. Você junta tudo, você desenha todas as roupas, você desenha todos os carros, você realiza a proposta, você acompanha a execução da roupa, você faz todos os carros, mas você só sabe o resultado na hora que você junta. Não é isso? E hoje, já de alguns anos, a gente não tem a menor possibilidade de mexer. Naquele roteiro que está estabelecido muito tempo antes. Eu acho que isso cerceia a criatividade. Isso poderia gerar uma nova, a possibilidade de um novo caminho, de um a mais, na escola de samba, no desfile. Na sua apresentação. Que às vezes um carro que você pensa, você projeta ele pro meio da escola, ele fica melhor no fim ou no início, mas você só sabe isso na hora que arruma. Certo? Claro, você tem que seguir o tema, o histórico, mas há possibilidade da gente mexer. E isso tá muito, no meu entender, tá muito engessado. Até por uma questão de nível de exigência de, enfim, dentro do processo de competição, né? Agora, uma outra coisa que eu aprendi também muito importante: a escola de samba, os componentes normalmente chamam as alegorias, hoje chamam carros alegóricos. Mas os antigos chamavam de enredo. Enredo eram os carros. Como a influência, a importância do carro agradar a escola existia. O Salgueiro tava destruído, derrotado, tava cansado, no chão. Quando a Iemanjá passou, a escola teve um, um processo de energia, de animação, de vamos ganhar, e as pessoas diziam, nós temos que ganhar. Nós temos que ganhar. Quando ela veio vindo, a beleza do carro, o impacto do carro primeiro entusiasmou a própria escola. E depois a Avenida”.

A longa transcrição da fala de Maria Augusta se justifica na medida em que ela apresenta algumas críticas ao processo de competição e de regulamentação que teria engessado, para utilizarmos os termos da carnavalesca, as escolas de samba e seus carnavalescos. Contemporaneamente as possibilidades criativas do carnavalesco, segundo Maria Augusta, estão sendo limitadas pelo regulamento do desfile, portanto. As crescentes burocratização e regulamentação dos desfiles carnavalescos vêm sendo criticadas, com alguma constância, por aqueles que identificam na "primazia do visual" em contraposição ao "samba no pé" a fonte primeira para a morte da "autenticidade" e "espontaneidade" da festa carnavalesca (CAVALCANTI:1994; MOURA:2004).

Não sobraria espaço para que o carnavalesco desse, na última hora, "seu pulo do gato", nos diz Augusta. "Hoje em dia nós temos a obrigatoriedade de seguir um roteiro que é pré-estabelecido com meses de antecedência. Há várias maneiras de se estabelecer esse roteiro. Normalmente, por exemplo, eu fecho o roteiro depois que o samba é escolhido. Mas há pessoas que fecham antes. Certo? Há carnavalescos, há escolas, diretores de carnaval, que fecham o roteiro antes da escolha do samba. Mas de qualquer maneira, esse exemplo do Salgueiro é vital. Eu aprendi a ter a coisa da improvisação, claro que hoje é uma outra realidade, mas houve uma possibilidade".

Outro detalhe fundamental desta conjuntura destacado por Augusta tem relação com o andamento do samba enredo. Os sambas daquela época eram mais lentos, cadenciados, "era aquela coisa meio arrastada, dolente e tal". O samba enredo de 68/69 do Acadêmicos do Salgueiro foi, na opinião de Augusta, um "samba de ruptura" com relação aos do Império Serrano, por exemplo, que desfilou com o enredo "Heróis da Liberdade". Essa tendência a acelerar o andamento rítmico do samba se consolidará, no ano de 1971, quando o Salgueiro desfila com o clássico samba enredo "Festa para um Rei Negro" (Pega no Ganzé), do compositor Zuzuca.

"Era um samba mais curto do que os habituais, então, o Império Serrano foi, o samba era... não me lembro bem. Mas vinha o Império com sambas imensos, aqueles sambas bem tradicionais. É Heróis da Liberdade, eu acho. Império Serrano. Heróis da Liberdade. E ele era aquela coisa, meio arrastada, dolente, e tal. O Bahia de Todos os Deuses foi o primeiro samba que acelerou um pouco. E era curtinho. Poucos versos. E muito mais empolgado, quer dizer, não em relação aos de hoje, mas na época foi uma [ruptura]. Então, depois daquele desfile da Mangueira e do Império, especialmente os dois que vieram muito devagar... O Salgueiro entrou às 10 horas da manhã, mandando brasa. Com um samba muito animado. Todo mundo sabia, porque o samba era bom, e foi fácil de aprender, era curto. E eu atribuo muito essa coisa do samba do Salgueiro hoje, que isso aí que é

samba típico do Salgueiro, isso na realidade começou com [Bahia de Todos os Deuses], certo? Porque os outros eram sambas mais tradicionais. Como as outras todas tinham, né? O samba do Salgueiro, sempre tem um samba um pouco mais acelerado, né?, isso já é característica dele”.

Outro fundamental integrante do que chamamos de grupo de sociabilidade carnavalesca, de importância no processo de aprendizado de Maria Augusta no carnaval carioca, com relação à composição e à harmonia, é Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, o Laíla, à época vinculado ao GRES Acadêmicos do Salgueiro. Augusta se recorda de ter presenciado, no Teatro Novo, Laíla participar de discussões sobre se havia samba que “prestasse” para desfilar na avenida no ano de 1969. Sobre o processo de escolha de um samba enredo no final dos anos 60, a carnavalesca nos relata:

“Também presenciei como os sambas são apresentados pela ala dos compositores, há uma audição de sambas. Eles levaram em gravações para o Teatro Novo, eu assisti essa audição, assisti a essa discussão: ‘- Não tem samba que preste!’. Os sambas realmente..., a safra era fraca, quando o Laíla, que era o diretor de harmonia do Salgueiro na época, que era compositor da escola, ele disse: ‘- Não, tem um samba aí que vai dar certo!’. E foi o Bahia de Todos os Deuses”¹⁰².

A escolha desse samba “mais acelerado”, “de ruptura” para os padrões musicais da época constituiu-se, posteriormente, numa marca dos sambas do Acadêmicos do Salgueiro, segundo Augusta. “O Salgueiro entrou às 10 horas da manhã [no desfile de 1969], mandando brasa. Com um samba muito animado. Todo mundo sabia, porque o samba era bom, e foi fácil de aprender, era curto. E eu atribuo muito essa coisa do samba do Salgueiro hoje, que isso aí que é samba típico do Salgueiro, isso na realidade começou com “Bahia”. Certo? Porque os outros eram sambas mais tradicionais. Como as outras todas tinham, né? O samba do Salgueiro, sempre tem um samba um pouco mais acelerado, né?, isso já é característica dele”.

Maria Augusta observa que, em 1971, essa tendência de aceleração do samba enredo no Salgueiro se consolida, tornando-se “um escândalo”, no enredo “Festa para um Rei Negro”, popularmente conhecido como “Pega no Ganzê”¹⁰³. De acordo com a carnavalesca, o samba-enredo “Pega no Ganzê”, de autoria do compositor Adil de Paula, consagrado sob a alcunha de Zuzuca, “realmente definiu uma linha nova de tipo de samba-enredo”.

¹⁰² Em sua passagem mais conhecida, o samba enredo diz: “Na ladeira tem, tem capoeira, zum zum zum zum zum zum, capoeira mata um...”

¹⁰³ O refrão da composição de Zuzuca diz: “Ô-lê-lê/Ô-lá-lá/Pega no ganzê/Pega no ganzá”.

Do relato dado por Maria Augusta Rodrigues, podemos perceber que sua chegada ao mundo do carnaval carioca aconteceu por intermédio de seu grupo de sociabilidade carnavalesca, composto por pessoas provenientes de diferentes estratos sociais. São tais intercâmbios e experiências vivenciadas pela carnavalesca Augusta que vão constituindo a estrangeira, no sentido simmeliano do termo, que transita por diferentes mundos socioculturais.

Apesar das importantes vivências de Maria Augusta na virada de 1968 para 1969 (no Império da Tijuca, no trabalho para os concursos de ornamentação de rua e de decoração para o Baile do Copacabana Palace, e no Acadêmicos do Salgueiro), sua definição pelo Carnaval como projeto de vida acontece de 1970 para 1971. Nos eventos que narraremos a seguir, transparecerá a opção da jovem Augusta pelo ritmo imperioso da festa momesca, num tempo em que “não se ganhava nada para fazer carnaval”, no tempo do “diletantismo e do gostar”.

Maria Augusta viaja para a Europa no final de 1969 para passar o Reveillon com um grupo de amigos. A festa de Ano Novo foi feita na casa do jovem secretário da embaixada do Brasil em Genebra, na Suíça, Sergio Paulo Rouanet. Depois das comemorações, Augusta retorna para Paris, ficando instalada na casa da amiga Sonia Murtinho. Essa passagem por Paris, que duraria aproximadamente sete meses, acrescentou uma bagagem cultural nova do ponto de vista da carnavalesca. Viver em Paris “foi muito importante, porque eu vi, né?, o que exposições e tal, muita visita a museu, muito filme, muito acesso a filmes, a coisas que a gente não via aqui na época, hoje menos, né? Aqui, a globalização era menor”.

Durante esse período, Maria Augusta realiza uma outra viagem marcante, desta vez com destino ao continente africano, particularmente, à Argélia e ao Marrocos. Esta viagem cruzando o Estreito de Gibraltar será “dotada de sentido, no duplo sentido de significação e de direção” (BOURDIEU:1986) na lembrança da carnavalesca, pois conhecer os dois países d’África abriu outra gama de informações e conhecimentos que, posteriormente, repercutiriam nas suas crenças religiosas¹⁰⁴. “Eu fiz uma viagem que também foi fundamental, com tempo, eu fui ao norte da África, Argélia e Marrocos, que também me deu uma outra informação inteiramente nova”.

¹⁰⁴ Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Maria Augusta relata sobre seu encantamento com uma pedra que encontrou na região montanhosa da Kabilya, na Argélia. Posteriormente descobriu tratar-se de uma pedra utilizada para a realização de assentamentos dos terreiros de umbanda.

Maria Augusta estivera na Europa em 1966 e pensava em ficar por Paris para estudar quando foi convocada, uma vez mais, por Fernando Pamplona, para fazer o carnaval do Salgueiro em 1971. A notícia de que Pamplona a procurava para trabalhar em escola de samba foi transmitida por sua mãe, cuja prima era casada com Confúcio Pamplona, primo do carnavalesco salgueirense.

Em sua volta ao Brasil, Augusta se propõe a concorrer ao Prêmio Medalha na Escola Nacional de Belas Artes. Tratava-se, segundo a carnavalesca, de um concurso que era feito por formados, “equivalente ao mestrado”, e que consistia no desenvolvimento de um projeto na área de arte decorativa e “um deles era fazer uma escola de samba. Eu comecei, escolhi esse tema, e comecei a fazer uma pesquisa e o projeto, né?” Seu orientador no desenvolvimento do projeto foi Manoel Maurício, “uma pessoa maravilhosa, que era professor de História, amigo do meu pai e da minha mãe. E Maneco me sugeriu o Brasil holandês como tema. Me deu o material dele, iconográfico, e também me emprestou, pra eu pesquisar, pois ele tinha um apartamento aqui no Rio, na Senador Vergueiro, só pra biblioteca”.

Manoel Maurício apresentou Maria Augusta ao embaixador do Brasil na Argélia, Souza Leão. O embaixador Souza Leão “era o maior especialista em Brasil holandês” da época e, na conversa com Augusta, propôs que ela abordasse para o concurso do Prêmio Medalha na universidade a visita dos Reis Negros a Maurício de Nassau, em Pernambuco, no ano de 1642. Outro que contribuiu com livros e iconografia provenientes da África foi o ex-ministro e ex-adido cultural do Brasil em Lagos (Nigéria) Antonio Olyntho Marques da Rocha. A esposa de Antonio Olyntho, a escritora e crítica teatral Zora Seljan, que foi leitora na Universidade de Lagos, era especializada em temática afro-brasileira e tornou-se também uma interlocutora valiosa.

Observe-se que a rede de relações sociais acionadas por Maria Augusta Rodrigues compreende certa elite, social e intelectual, que lhe franquia acesso a livros, bibliotecas e informações vitais para seu trabalho como estudante de Belas Artes e, posteriormente, como carnavalesca. Se a saída da Usina Barcelos representou uma ruptura, sobretudo, com a visão de mundo e o estilo de vida paterna, constantemente vemos Maria Augusta recorrer a certos elos das relações familiares.

Fernando Pamplona era membro da banca examinadora e resolveu aproveitar a pesquisa de Maria Augusta para fazer o enredo do “Pega no Ganzê”. O título continuou sendo o mesmo, mas o conteúdo da pesquisa, originalmente feito por Arlindo Rodrigues, foi substituído pelo da jovem Augusta. Tal momento parece ser, em nosso

juízo, aquele em que a jovem acadêmica passa, definitivamente, a pertencer ao mundo do carnaval, tornando-se autora de um enredo citado como dos mais significativos dos anos em que a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro realizou os enredos sobre a questão negra (CAVALCANTI:1999). Conta-nos a carnavalesca:

“O nome do samba enredo não mudou, mas o enredo do Salgueiro seria uma outra história, que tinha sido preparada pelo Arlindo. Uma história de um menino filho de um rei negro, que veio estudar em Salvador, o pai pediu a um capitão de navio que o trouxesse. Isso acontecia. Filhos de potentados africanos que vinham estudar aqui. Na Bahia. Quando Pamplona, que era da banca da Medalha, viu o meu enredo, o meu texto, disse assim: “ - Eu vou mudar o enredo do Salgueiro”. E mudou. Quer dizer, entrou o meu enredo sobre Brasil holandês, sobre a visita de príncipes africanos a Maurício de Nassau, e saiu o enredo que Arlindo tinha proposto, mas o nome ficou o mesmo. Pouca gente sabe disso. Mas Pamplona gravou isso no depoimento dele no Museu da Imagem e do Som, onde ele fala que o enredo do Salgueiro foi meu, o “Pega no Ganzê”, e ele me pediu, a partir daí, pra fazer o trabalho de figurino. Certo?”

Há um aspecto adicional que deve ser mencionado. Por sua fascinação e envolvimento com o enredo e os figurinos no carnaval do Salgueiro em 1970, Maria Augusta deixou de terminar sua participação no concurso de Medalha, ficando sem a distinção acadêmica que lhe possibilitaria melhores rendimentos na aposentadoria. “Eu deixei a Medalha. O que pra mim, até hoje, foi uma grande perda porque fiquei tão fascinada com a escola de samba, que eu deixei o lado acadêmico. Porque eu não tenho, eu podia ter uma pós-graduação hoje no meu salário, e não tenho por causa disso. Pós-graduação. Específica, né?”.

Para desenvolver os figurinos do Salgueiro, Maria Augusta recorreu à amiga Cláudia Miranda que, logo depois, por motivos de saúde, afastou-se da empreitada. Para suprir a ausência de Cláudia, Maria Augusta convidou outra colega de Belas Artes, Rosa Magalhães, que freqüentava também as aulas do professor catedrático Campofiorito. Rosa Magalhães não apenas aceitou o convite, como também trouxe mais tarde Lícia Lacerda que, posteriormente, tornou-se parceira de Magalhães em outros carnavais¹⁰⁵.

Maria Augusta Rodrigues nos narra esse convite à colega de Belas Artes da seguinte maneira:

¹⁰⁵ Juntas, Rosa Magalhães e Lícia Lacerda realizaram diversos carnavais, dentre eles o antológico enredo do Império Serrano, em 1982, “Bumbum Paticumbum Prugurundum, Super-escolas de samba S.A.”.

“Eu chamei Cláudia pra trabalhar. Fazer o Salgueiro comigo. Mas Cláudia teve um problema de saúde. E aí eu perguntei à Rosa se ela queria. Que Rosa era colega de sala. E como o Fiorito era catedrático, chamava-se cadeira, né?, cátedra, catedrático. Ele catedrático de arte decorativa, tinha gente de outros cursos que ia fazer o curso com ele. Mesmo às vezes como ouvinte. Que o sistema era o catedrático que dava orientação, fazia o programa, e os assistentes aplicavam. E ele dava algumas aulas. Certo? Diferente do sistema de ensino hoje. Rosa frequentava arte decorativa. E a gente era amiga lá na faculdade. Aí eu chamei ela pra fazer o “Pega no Ganzê” comigo. E aí ela topou, e ela trouxe também uma pessoa que participou já no final do processo, Lícia Lacerda. Com quem ela trabalhou depois muitos anos junto. Elas eram colegas e Lícia foi pro barracão do Salgueiro, que ficava à época na casa de Dona Regina, em Botafogo e depois eram montados no Pavilhão de São Cristóvão”.

A preparação do carnaval de 1971 trouxe novidades também com relação ao aproveitamento de materiais, particularmente o isopor, introduzido na festa momesca por intermédio das pesquisas desenvolvidas por Joãozinho Trinta, então chefe de adereços do guarda-roupa do Theatro Municipal e auxiliar de Arlindo Rodrigues. Essa rede de sociabilidade carnavalesca no Salgueiro era composta por indivíduos que contribuía, em diferentes frentes e com perspectivas diversas, na configuração daquilo que se tornou a filosofia de trabalho da vermelho e branco da Tijuca nesses anos: “Tem de tirar da cabeça o que não se pode tirar do bolso!”¹⁰⁶. Além do aspecto prático ligado ao trabalho carnavalesco propriamente dito, esse grupo do Acadêmicos do Salgueiro muitas vezes acionava sua ampla rede de relações sociais para a consecução de múltiplas mediações socioculturais em diversos níveis.

Augusta afirma que a “influência forte de cultura popular do Joãozinho Trinta” foi fundamental para as ousadias e a “busca de soluções alternativas” da escola.

“O ano de 71 foi super importante para o carnaval, porque o João Trinta inventou a idéia de usar isopor no carnaval. O isopor tinha aparecido, eram bóias, eram poucas peças, e o João..., também, aprendi com ele isso. De ir pra cidade, para o Saara, e ver tudo que podia ser usado no carnaval. Certo? O “Ganzê” teve coisas interessantíssimas de aproveitamento de material. A gente ia pro Saara ver, nunca me esqueço, que a cabeça da bateria era uma estrutura de alumínio, que era uma estrutura pra receber o coador de café. Certo? E em cima entrou um espanador. Espanador que tinha, era laranja, quase vermelho, passando para o laranja, com as pontas amarelas. Certo? E eram montagens de coisas que tinham uma outra função. O “Ganzê” foi um carnaval muito criativo, foi uma criatividade fantástica. Foi também

¹⁰⁶ Esta frase é de autoria de Fernando Pamplona.

inesquecível. Fantástico como o que aconteceu naquele desfile, ou para aquele desfile acontecer¹⁰⁷...”

A presença, na escola Acadêmicos do Salgueiro, de importantes mediadores socioculturais como Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Joãozinho Trinta contribuiu, como vivência estética e afetiva, na formação de Maria Augusta Rodrigues e na sua incorporação definitiva ao mundo do carnaval. O espaço social compartilhado por todos no Salgueiro tornou-se, portanto, um ambiente de mútua influência e de aprendizados que possibilitaram o aparecimento de alguns carnavalescos que, ainda hoje, militam no carnaval do Rio de Janeiro.

Fernando Pamplona, durante gravação de depoimento da carnavalesca Maria Augusta ao Museu da Imagem e do Som/RJ, afirma terem sido da autoria de Joãozinho Trinta e Maria Augusta Rodrigues a concepção de “Festa para um Rei Negro”, de 1971 do Salgueiro. Diferentemente do que “dizem os livros”, frisou Pamplona. “A responsabilidade e o desenvolvimento do carnaval de 1971 é dos dois [Joãozinho e Maria Augusta]. Nós, Arlindo e eu, somos responsáveis só por alguns palpites dados entre as 22 e 23 horas depois da sagrada cana do botequim”.

“Quando chegou em 70 para 71 o enredo sobre a visita dos príncipes negros a Mauricio de Nassau, ele foi escrito, eu tava estudando, escrevi, foi feita uma simplificação, Pamplona me orientou. Eu não me lembro exatamente se fui eu que escrevi ou se foi ele; eu tenho a impressão de que fui eu. Foi uma coisa pequena, porque inclusive meus enredos nunca foram muito grandes. E aí, ele sugeriu que eu mudasse, né?, ele perguntou se eu topava botar o enredo no Salgueiro. E aí começamos a trabalhar, eu comecei a trabalhar na parte de pesquisa, logo depois Claudia adoeceu, eu chamei Rosa Magalhães, nós começamos a fazer pesquisa, porque os figurinos eram uma parte de Brasil holandês, e uma parte africana, né? E então, começamos a trabalhar pra preparar um carnaval de uma escola de grupo especial, né?, no caso o Salgueiro. Então, foi uma coisa assim muito forte, muito especial. Esse trabalho... Joãozinho Trinta era quem fazia a parte de alegorias. Embora, na verdade, esse trabalho de 71 foi um trabalho integrado. A gente conversava o que ia fazer, como ia fazer, certo? Normalmente como os bons carnavais contêm mais de uma pessoa, a gente tem que fazer um trabalho de conjunto, pra poder dar certo. Que o figurino tem que estar integrado com a alegoria, e vice-versa o contrário”.

Maria Augusta destaca que a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro foi para ela, além de um espaço da paixão pelo carnaval, sobretudo um espaço de formação

¹⁰⁷ Maria Augusta se refere nessa passagem às chuvas torrenciais que caíram na cidade, em 1971, e que dificultaram, sobremaneira para os moradores da Tijuca, chegar ao centro da cidade para desfilar. Nas suas palavras, “foi o povo da Tijuca que trouxe o Salgueiro. Quer dizer, o povo da Praça Saens Peña. Isso foi assim, uma coisa inesquecível. Você vê a relação que o Salgueiro tinha na época com o bairro, né?”

de carnavalescos do qual fez parte, portanto. “Então, o Salgueiro teve assim pra mim, na minha vida, uma marca muito importante, né? De início de aprendizado, de início de participação, de... Já te falei a primeira vez que eu fui à quadra do Salgueiro, lá no morro, então sempre tem, eu sempre digo que o Salgueiro é a [minha] escola-mãe. Que foi onde eu comecei, onde eu me apaixonei por carnaval. O Salgueiro tem uma coisa muito importante na minha vida, no meu coração, uma coisa muito forte. E foi depois que a gente foi perceber isso, na época não se tinha muita idéia, e até hoje isso é falado, o Salgueiro foi uma escola de formação de carnavalescos, né? Atualmente, e já há algum tempo, muito profissionais que estão no carnaval, e que estiveram no carnaval, foram formados no Salgueiro, né?”.

Podemos afirmar que as condições de interação propiciadas pelos anos de Salgueiro forjaram, assim, a identidade artística de Maria Augusta, dotando-a de informações, experiências práticas e afetividade que se processaram nesse ambiente de sociabilidade carnavalesca. O relato de Maria Augusta nos põe diante de um indivíduo que, aos poucos, vai construindo sua singularidade artística no mundo do carnaval carioca com interações de variadas espécies e qualidades.

Como nos ensina Gilberto Velho, em “Projeto, Emoção e Orientação em Sociedades Complexas” (1979), “quanto mais exposto estiver o ator a experiências diversificadas, quanto mais tiver de dar conta de *ethos* e visões de mundo contrastantes, quanto menos fechada for sua rede de relação ao nível do seu cotidiano, mais marcada será sua autopercepção de *individualidade singular*. Por sua vez, a essa consciência da individualidade – fabricada dentro de uma experiência cultural específica – corresponderá uma maior elaboração de um *projeto*” (p. 32).

Em certa medida, o Salgueiro possuía uma rede de sociabilidade carnavalesca na qual todos opinavam e participavam, com diferenciadas responsabilidades e contribuições, sobre o desenvolvimento do Carnaval que, de certa maneira, franqueou à jovem Maria Augusta um espaço de aprendizagem único com pessoas provenientes de diversos estratos sociais da cidade do Rio de Janeiro.

Como a própria carnavalesca afirma, o “Salgueiro tinha uma comissão de carnaval que não tem a feição da atual comissão da Beija-Flor, mas era um grupo de pessoas que decidia sobre o carnaval, que opinava, escolhia enredo, e era uma comissão de carnaval muito dedicada à escola, e que era de fora da comunidade, que era o Pamplona e o Arlindo, que eram os carnavalescos, Haroldo Costa, que é salgueirense também, este rapaz, Erlon Chaves, o maestro Erlon Chaves. A Tereza Aragão, que tinha

uma ala no Salgueiro, mas que era da Zona Sul, quer dizer a Tereza foi a pessoa que descobriu, que levou a roda de samba pra Zona Sul, no Teatro Opinião, né?, foi ela que levou, que criou essa coisa de..., levou o fundo de quintal, o chamado fundo de quintal, para a Zona Sul. Então eram umas pessoas que conheciam, que gostavam de carnaval, e que trabalhavam no Salgueiro graciosamente, quer dizer, não havia esse sentido profissional da coisa, era muito diferente. E o Salgueiro agregou muita gente. Presidente de ala também, também da Zona Sul, adorava, que era longe para ir à Tijuca, sabia? Era aquela coisa de atravessar a cidade, né? Não tinha túnel. Então, era uma coisa”.

Na passagem acima, temos a presença além de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, respectivamente, professor universitário e cenógrafo do Municipal, de Haroldo Costa, jornalista e ator militante de montagens teatrais da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, o maestro negro Erlon Chaves, discriminado pela ditadura e pela esquerda à época por suas performances pouco usuais à frente da chamada “pilantragem”¹⁰⁸, além da presença de Tereza Aragão, presidente de ala no Salgueiro e responsável por trazer o samba “fundo de quintal” para a Zona Sul da cidade, num tempo em que as distâncias se faziam sentir¹⁰⁹.

Para nos apropriarmos da formulação de Marília Barbosa e Lygia Santos, ao tratarem da importância de Paulo da Portela para a escola de samba de Oswaldo Cruz, podemos afirmar que a escola de samba salgueirense tornou-se, particularmente, na passagem dos anos 60 para os 70, “traço de união”¹¹⁰ da cidade carnavalesca e de determinados atores sociais, entre eles, a jovem carnavalesca Maria Augusta em processo de construção de sua identidade artística (DAMISCH:1984), de *self-cultivation* ou de constituição de sua *bildung* (SIMMEL:1998).

O protagonismo do Acadêmicos do Salgueiro e de seus muitos mediadores socioculturais, portanto, foi algo que manifestou-se, inclusive, na apresentação dos chamados "enredos negros", entre os anos de 1959 e 1971. Maria Laura Cavalcanti (1999), alargando a noção de pensamento social, para além da produção intelectual das ciências humanas e sociais, observou ser a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro responsável pela introdução, em seus enredos e sambas-enredo do carnaval carioca, da temática racial, explicitamente.

¹⁰⁸ Estilo musical do final dos anos 1960, influenciado sobremaneira pela música negra norte-americana e o pop latino que rivalizava em popularidade com a Jovem Guarda. Wilson Simonal, ao lado de Carlos Imperial, ideólogo do movimento, é um dos luminares dessa tendência musical.

¹⁰⁹ A construção do Túnel Santa Bárbara data de 1964 e o Túnel Rebouças é de 1967.

¹¹⁰ Veja o livro de Lygia Santos e Marília T. Barbosa da Silva. Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.

A presença de consideráveis setores médios urbanos, no afluxo aos ensaios das escolas de samba na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro como na confecção dos carnavais, foram importantes na incorporação desta nova característica ao mundo carnavalesco, possibilitando uma nova linguagem estética e visual. Interlocutor privilegiado de Fernando Pamplona, responsável por capitanear o grupo carnavalesco salgueirense, lembra-nos Cavalcanti, era o jornalista e intelectual de esquerda Édison Carneiro, responsável pela coleta de amplo material folclórico e antropológico sobre a cultura afro-brasileira – das religiões, do samba e do folclore.

No ano de 1972, Maria Augusta Rodrigues recebe um convite de Aurinho da Ilha, compositor do Salgueiro, para fazer o carnaval da escola de samba União da Ilha do Governador, então participando do segundo grupo. Augusta chama as amigas Rosa Magalhães e Lícia Lacerda para compartilhar a tarefa. O enredo escolhido pela carnavalesca foi "A Festa da Cavalhada", baseando-se na Festa do Divino Espírito Santo que acontece, ainda hoje, na cidade goiana de Pirenópolis e no auto que representa a disputa entre cristãos e mouros¹¹¹.

Na entrevista que realizamos, Maria Augusta destaca alguns elementos diferenciadores que encontrou na União da Ilha do Governador e que marcaram sua passagem pela escola de samba tricolor.

"A União da Ilha era uma escola pequena, né?, sem recurso praticamente nenhum, mas que pra mim tinha uma coisa genial, que eram as cores, as três cores [vermelho, azul e branco], e então foi um carnaval modesto, muito modesto. A Ilha tinha uma coisa que ainda hoje tem, mas que na época era imbatível, que era a ala de compositores da Ilha. Sempre com sambas muito bons, e então nós desfilamos no segundo grupo. E foi um sucesso, a gente desfilou de manhã, já quase de manhã, e eu fiz umas burrinhas, até inspirada nas burrinhas que foram abre-alas do Salgueiro no ano do Quarto Centenário, que o Pamplona fez, a comissão de frente eram burrinhas, isso também foi, foram coisas assim inteiramente diferentes, né? Foi a primeira escola, que eu saiba, que fez uma comissão de frente fora do padrão da época, né? E eu fiz umas burrinhas, trabalhei muito com a Rosa [Magalhães] também, e nós fizemos juntas os figurinos, e depois, também no Pavilhão de São Cristóvão, na [confecção de] um abre-alas, era uma carreta. Não era bem um carro alegórico, era muito pequeno, e... mas no final já, porque eu ia muito à Ilha trabalhar. Porque trabalhava todo mundo, presidente todo mundo sentava no chão, na quadra que era uma escola pública, pra fazer flor de papel crepom, pra fazer pompom, pra fazer, enfim, as coisas que estavam ilustrando o enredo, cortar as tiras, que era tudo muito, muito artesanal, muito simples. Nunca me esqueço da porta-bandeira... Tinha lá uma costureira ajudando no barracão e um belo dia, na

¹¹¹ Sobre o assunto, podemos recorrer ao livro de Marlyse Meyer. De Carlos Magno e outra histórias: cristãos & mouros no Brasil. Natal: UFRN, 1995.

antevéspera do carnaval, chegou assim [e disse], “ó, agora eu vou ter que ir pra casa descansar, a senhora desculpa, porque eu não posso mais ficar costurando”. Era a primeira porta-bandeira da escola. Certo? Quer dizer, era uma outra relação com a escola. E era uma coisa pequena, modesta...”

Naquele mesmo ano, o Acadêmicos do Salgueiro homenageava sua madrinha, a Estação Primeira de Mangueira, porém o clima não era dos melhores na escola tijuicana, pois o enredo proposto por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues não agradou aos componentes da agremiação carnavalesca (COSTA:1984). A disputa política interna no Salgueiro envolvendo o presidente Osmar Valença contribuiu sobremaneira para o desgaste vivenciado nesse ano pelos carnavalescos¹¹².

Findo o desfile da União da Ilha na Avenida Presidente Antonio Carlos, Augusta se dirige à Presidente Getúlio Vargas, onde as escolas do primeiro grupo desfilavam. Enquanto assiste ao desfile das escolas, é interceptada por integrante do Salgueiro com um recado de Fernando Pamplona.

"Eu estava na arquibancada, mas bem na primeira fila, e aí apareceu uma pessoa do Salgueiro dizendo que o Pamplona estava me procurando. E que tinha uma camisa pra mim na concentração do Salgueiro. E eu pulei na pista, porque era baixinho, e fui pra concentração. Quando cheguei lá, ele me deu uma camisa, e eu fui pro banheiro de um botequim daqueles pertinho, troquei a camisa que eu estava, que era da União da Ilha, e botei a camisa do Salgueiro, e ele, não me lembro se antes ou depois, ele me deu o roteiro, o organograma do desfile da escola. E eu fui ajudar a armar a escola. Foi talvez uma das coisas mais difíceis que eu já fiz na vida! Pra ajudar a armar a escola. O Salgueiro tava... Difícil explicar. Tava muito difícil. Muito rebelde, as pessoas não queriam... Havia um clima muito ruim. Muito ruim na escola. Uma coisa muito complicada, tava tudo errado... Certo? E tinha um grupo que tava fora da ordem, era um grupo grande, inclusive, que eram várias alas vestidos de mucamos e não havia jeito, que eles tavam pra trás, e eles eram mais pra frente, eles não queriam, eu pedia, gente vamos lá pra frente, ninguém queria ir..."

A tarefa de "armar" a escola na concentração só foi facilitada pela chegada do popular cantor e compositor salgueirense Jorge Ben, antes de se chamar Jorge Benjor. "A dificuldade era grande para armar a escola até aparecer o Jorge Ben, na época, que saía no Salgueiro, e quando o Jorge Ben apareceu foi uma coisa fantástica. Porque todo mundo queria falar com ele, muito popular, e tal. Aí eu pedi a ele, e ele ajudou muito, porque ele foi indo pro lugar, eu mostrei onde era, e ele veio, e as alas vieram atrás dele,

¹¹² Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues deixaram a escola tijuicana ao final do desfile sendo responsabilizados pela má colocação alcançada pela escola de samba. O samba daquele ano tem como refrão: "Tengo-tengo Santo Antonio, Chalé/Minha gente é muito samba no pé", também de autoria de Zuzuca.

certo? Mas foi muito difícil organizar o Salgueiro pra aquele desfile e acabou que eu fiquei praticamente na concentração sem entrar na avenida para desfilar".

No ano de 1973, Maria Augusta participa do desenvolvimento do enredo "Eneida, Amor e Fantasia", para a Acadêmicos do Salgueiro, junto com Joãozinho Trinta e Marco Antonio Faria Lima, então seu colega na Escola de Belas Artes. Na descrição apresentada por Maria Augusta, há como marco em sua memória nesse ano, do ponto de vista da introdução de novas técnicas, a confecção de carros alegóricos de ferro tubular desenvolvidos pelo ferreiro Tourinho, acarretando, conseqüentemente, uma maior leveza e resistência. Augusta recorda que esse profissional trabalha, ainda hoje, no carnaval da Mangueira.

Em 1974, Maria Augusta estava afastada do Salgueiro, quando Joãozinho Trinta desenvolve o enredo "Rei de França na Ilha da Assombração". Era "um enredo escrito pelo João sobre lendas, coisas do Maranhão" baseado, especialmente, na tradição oral das lavadeiras de São Luís. Uma dessas histórias serviu como alegoria do Touro Negro Coroado, que de acordo com as lendas populares apareceria em noites de lua cheia na Praia dos Lençóis e reencarnaria como Dom Sebastião.

Por decorrência de imperativos trabalhistas com a orquestra do Theatro Municipal, Joãozinho Trinta teve de viajar para a Europa. Neste contexto, Maria Augusta é chamada ao barracão para ajudar a finalizar os figurinos da escola tijuicana. Ela ajudou ainda na confecção do estandarte do Bloco Carnavalesco Eles que Digam, do bairro da Saúde.

No ano de 1975, há uma coincidência entre as propostas de tema apresentadas por Joãozinho Trinta e Maria Augusta Rodrigues que resultarão, finalmente, no enredo "As Minas do Rei Salomão". Foi proposta uma reunião pelo diretor de harmonia do Salgueiro na casa do Pai de Santo Nilson de Ossaña, em Copacabana. Durante o encontro, houve uma convergência entre as propostas dos dois carnavalescos que acabaram complementando-se, especialmente depois que cada um deles apresentou os livros que ilustravam as suas propostas, A Pré-História Brasileira (Maria Augusta) e Inscrições e Tradições da América Pré-Histórica (Joãozinho Trinta).

Maria Augusta nos conta detalhes do encontro de Copacabana:

"Em 75, As Minas do Rei Salomão, ali aconteceu uma coisa muito estranha, eu tava afastada... Em 74, o João fez [o Salgueiro] praticamente sozinho. Lá era o diretor de carnaval, diretor de harmonia e ele fez uma [reunião] nós marcamos um encontro na casa de Nilson de Ossaña, que era de candomblé, meu primo de santo, na Av. Princesa Isabel. [Eu levei] um livro

chamado A Pré-História Brasileira, do Ludwig Schwennhagen, um austríaco que morou no Piauí e fez umas pesquisas muito interessantes, um livro pequeno, falando de coisas muito interessantes da pré-história brasileira, que alias é ainda um tabu, muito pouco pesquisado, né? Eu folhei o livro, eu li, achei interessantíssimo, inteiramente fora do comum, e levei o livro pra reunião. O João chegou com um livro enorme debaixo do braço para a reunião e o livro que ele levou, um livro escrito pelo Bernardo da Silva Ramos, eu ainda tenho muita vontade de ter acesso a esses livros. Era um livro escrito pelo Bernardo da Silva Ramos. Era um homem que trabalhou na época do Império, no Norte do Brasil, era um arqueólogo autodidata. Ele inclusive depois morreu fora do Brasil. Ele conseguiu fazer descobertas fantásticas na Amazônia. Ele publicou o livro com patrocínio do Imperador. Esses livros são preciosos, que falam, veja só, do mesmo assunto. Eu levei um assunto e o assunto do João era o mesmo... falando dessas navegações entre o norte da África e o norte da América do Sul, certo? Esse intercâmbio aconteceu, depois foram provadas essas viagens porque o Lago Titicaca tem uma barca exatamente igual à barca feita no Egito, aquela barca de palha é exatamente igual, a mesma amarração, tudo igual".

O fato a ser destacado nesse ano foi que a escola de samba Império Serrano, tradicional vencedora dos concursos carnavalescos, ameaçou a escola tijuicana por, supostamente, esta não apresentar um tema nacional no seu enredo, um dos requisitos do regulamento do concurso carnavalesco. Maria Augusta ficou encarregada de realizar pesquisas que comprovassem a pertinência do enredo com os temas nacionais e teria conseguido listar quatorze livros que justificariam sua validade.

Como podemos perceber, neste caso há uma disputa entre uma tradicional escola de samba que tenta impugnar sua concorrente apelando para argumentos previstos no regulamento da época. Eis um marco, portanto, na compreensão do que possa ser considerado como tema nacional na metade dos anos 1970. "Foi um escândalo porque as outras escolas achavam que era um enredo que não podia. Essa pesquisa foi exatamente pra tapar a boca das outras escolas, especialmente o Império Serrano, que estava muito contra e foi exatamente esse ano que o João foi campeão, em 75".

Depois de vencer o carnaval de 1975, Joãozinho Trinta, Laíla e Maria Augusta saem da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, pois o clima político na escola estava difícil para os três, "com jogo sujo, fofocas de baixo nível, cartas anônimas, etc.". Os três últimos integrantes do grupo de sociabilidade carnavalesca que restaram na escola vermelha e branca haviam combinado de fazer o melhor carnaval que pudessem naquele ano "para sair por cima. Aí nós saímos do Salgueiro. A gente não tinha mais como segurar aquilo".

Presenciamos aqui o encerramento da parceria entre os dois últimos remanescentes da rede originariamente aglutinada por Fernando Pamplona e a sua dispersão por outras escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro.

**

Na entrevista dada ao Museu da Imagem e do Som/RJ, Maria Augusta aponta o ano de 1977, quando estava à frente da União da Ilha do Governador, como momento fundamental de sua trajetória no mundo do carnaval. Aquele momento crítico na carreira carnavalesca de Maria Augusta Rodrigues, representado pela saída do Salgueiro, torna-se a marca do fim de um ciclo na sua formação e, simultaneamente, um *turning point*, no sentido atribuído por Everett C. Hughes (1980), na sua atuação no carnaval carioca.

Joãozinho Trinta, por exemplo, parte com Laíla para uma pequena escola de samba da Baixada Fluminense, a Beija-Flor de Nilópolis. Nela rompe com os enredos considerados favoráveis ao regime militar (FREIXO & TAVARES: 2005) e consegue com o enredo "Sonhar com Rei dá Leão", uma homenagem ao jogo do bicho, alcançar o título no carnaval de 1976. É a primeira vez que uma escola de samba de fora da cidade do Rio de Janeiro alcança a vitória no concurso carnavalesco anual. Nos anos de 1977 e 1978, Joãozinho Trinta leva a escola de samba nilopolitana ao seu primeiro tricampeonato, com os enredos "Vovó e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana" e, posteriormente, "Criação do Mundo na Tradição Nagô".

Maria Augusta busca seu espaço no mundo carnavalesco e volta a colaborar com a União da Ilha do Governador, uma escola relativamente pequena à época. Em 1976, realiza na União da Ilha o enredo "Poemas de Máscaras em Sonhos", baseado na vida do escritor modernista Menotti Del Picchia. A carnavalesca considera a União da Ilha como uma das escolas de melhor "chão" no carnaval carioca, ou seja, em outras palavras, tem um desempenho na qualidade do cantar e do dançar o samba que sobressai dentre as demais escolas de samba. Por esse "chão maravilhoso" e pelo sentimento de pertencimento à escola da Ilha, Augusta afirma que as adversidades eram enfrentadas pela escola com relativa tranquilidade.

Maria Augusta permanece na União da Ilha do Governador realizando os carnavais de 1977 e 1978, desenvolvendo os enredos "Domingo" e "O Amanhã", respectivamente. Nesse momento, segundo a carnavalesca, todos estão imbuídos em contribuir para que a escola de samba ganhe e as eventuais desavenças não são tão

grandes, pois há um objetivo maior a ser alcançado, qual seja, pô-la em boas colocações no concurso carnavalesco.

Sobretudo gostaríamos de sublinhar como o crescimento e a intensidade das sociações no âmbito da escola de samba da Ilha do Governador puderam aumentar a *competição* e o *conflito* (SIMMEL:1985) entre os participantes do empreendimento carnavalesco e dificultar a mediação sociocultural encaminhada pela carnavalesca. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que estabelece uma identidade coletiva na "comunicação" com a platéia dos desfiles, o sucesso da União da Ilha passa a ser cobijado, internamente, até o limite da predação. Falando das condições do desfile na Praça Onze, em 1976, Maria Augusta observa detalhes dos anos em que ficou na União da Ilha:

"Olha foi um caos, um caos, um caos, foi complicado demais em 76, mas a Ilha fez um belíssimo desfile, a Ilha sempre teve uma capacidade de desfilar muito boa, né? Sambas muito bons, bateria muito boa, então era uma escola que tinha um vigor, né?, como dizem no regulamento, assim especial, né? E ela foi construindo então a imagem da escola da comunicação, de melhor comunicação com o público, de uma maneira né? que chamavam de bloco porque desfilava muito solta, enfim, uma maneira nova de desfilar, né?. O Poema de Máscaras e Sonhos também foi feito com dificuldades, mas a escola tava crescendo, essa é uma das melhores coisas do mundo fazer uma escola quando ela está crescendo porque a política fica menor, a política não interfere tanto, porque todo mundo quer que a escola cresça, que a escola se dê bem, então há menos conflitos e as diferenças diminuem muito, certo? Então foi uma época muito gostosa da Ilha 76, 77 e 78, né? Foram os três anos que eu fiz a Ilha no primeiro grupo, foi assim uma época muito, muito boa. Já em 1978 já começou a dar alguns problemas, de 78 para 79 é que a coisa realmente complicou..."

Everett C. Hughes (1980) nos ensina que "todo homem nasce, vive e morre dentro de um tempo histórico. À medida que atravessa o ciclo de vida característico de nossa espécie, cada fase desse ciclo associa-se a acontecimentos no seu mundo. Na nossa sociedade, as sucessivas fases de sua vida tendem a ser definidas a partir de suas relações com o mundo da escola e do trabalho: pré-escola, escola, trabalho e aposentadoria" (p. 64). O enredo "Domingo", feito para o carnaval de 1977, configurou-se num marco de virada no ciclo da vida para a carnavalesca Maria Augusta, tanto quanto para a escola de samba União da Ilha do Governador.

Em certa medida, sua passagem pela União da Ilha do Governador estabeleceu a possibilidade de Maria Augusta Rodrigues pôr em movimento a constituição de uma nova linguagem carnavalesca, apoiada na utilização das cores e em materiais pouco

custosos, priorizando enredos baseados no cotidiano, abandonando, dessa forma, as temáticas históricas, enfim, da estética do "bom, bonito e barato"¹¹³. Se Maria Augusta destaca a "comunicação" como característica que a escola da Ilha do Governador estabeleceu com o público, de haver constituído uma "imagem de escola da comunicação", em parte, nos anos em que esteve à frente do carnaval da União da Ilha, seu estilo "direto" e "simples" colaborou com essa tarefa.

Depois da homenagem ao modernista Menotti Del Picchia, apresentado pela União da Ilha em 1976, Maria Augusta propõe para o carnaval de 1977 o enredo "Domingo", um de seus temas no qual aborda a experiência cotidiana. Ela afirma que, para sua surpresa, o enredo despertou uma enorme curiosidade nas pessoas e, simultaneamente, inaugurou "um tipo de enredo diferente", calcado no cotidiano, apesar de alguns identificá-los como abstratos. Nas suas palavras:

"Em 1977, a escola já estava mais senhora de si, já estava no terceiro ano dela no primeiro grupo, né? Que foi o "Domingo", e foi um ano realmente para mim inesquecível no sentido que... Primeiro que o enredo despertou, para meu espanto, pois para mim não foi fácil de entender no início, as pessoas não sabiam o que era e aí muita gente e aí muita gente atribui a mim a criação e é verdade, de um tipo de enredo diferente, né? Pela abordagem do cotidiano. Engraçado que muita gente se referia a este enredo como enredo abstrato, na verdade é um enredo mais realista possível, mas ainda hoje tem muita gente que diz: "- Ah, a Maria Augusta e os enredos abstratos!". Certo? Engraçado, né? essa nomeação".

Maria Augusta observa que a simplicidade que procurou imprimir na escola de samba da Ilha do Governador, desde sua primeira passagem, em 1972, vinha em resposta às limitações financeiras concretamente vividas pela agremiação. Adequando-se ao porte da escola e aos recursos disponíveis, Augusta procura apresentar soluções esteticamente diferenciadas que vão consolidando o estilo (BOURDIEU & DESAULT:1975; SAPIR:1986; SIMMEL:1987) da carnavalesca e, em seguida, o da escola, no tipo de figurino e nas alegorias. Na União da Ilha do Governador, a carnavalesca desenvolve, portanto, sua estética do "luxo da cor" em contraposição ao "luxo do brilho":

"Agora o "Domingo" foi... A União da Ilha já foi mais fácil trabalhar porque como eu fui pra Ilha já desde 1972, eu quis dar à Ilha um caráter diferente em termos de tipo de figurino, uma coisa de confecção mais simples, de tecidos mais simples, até porque a escola não tinha dinheiro pra comprar

¹¹³ Enredo da União da Ilha, de 1980, desenvolvido pelo carnavalesco Adalberto Sampaio.

tecidos muito caros. Fui fazer aquela coisa do luxo da cor e não do brilho, certo? Não usar lamê, então eu usava os tecidos mais caros apenas nos detalhes, eu usava muito espelho porque as pedras eram caríssimas, como são até hoje, que o luxo à época era representado através de pedras e pérolas então, eu aprendi a usar o espelho no Salgueiro e utilizei na Ilha".

Maria Laura Cavalcanti (1994; 1999) discute esses aspectos em seu trabalho, quando apresenta os dilemas experimentados pelos carnavalescos e pelas escolas de samba ao lidarem com a "primazia do visual", num espaço social onde noções como as de pureza, autenticidade ou "samba no pé" são por vezes utilizadas como categorias que buscam desqualificar as escolas adversárias. O desenvolvimento dessa estética do "luxo da cor" buscava compensar, na medida certa e dentro das regras do jogo no campo carnavalesco (BOURDIEU & DESAULT:1975), as limitações financeiras vividas pela escola de samba tricolor da Ilha do Governador.

Ao mesmo tempo em que as limitações financeiras vão sendo ultrapassadas com "criatividade", a relação entre carnavalesca e escola de samba aprofunda-se, viabilizando, assim, o surgimento da estética "bom, bonito e barato".

"Então no enredo "Domingo" a escola estava muito mais preparada pra fazer uma coisa no meu estilo, vamos dizer assim. Foi uma coisa inteiramente..., realmente diferente, que a forma das roupas, né?. Como é que eu vou fantasiar alguém na praia?, não tem como. Então as pessoas estavam de canga pintada a mão, as pessoas estavam com chapéu exagerado, as mulheres, os homens de prancha, né? de isopor que existiam, entendeu? Foram coisas da realidade alegorizadas. O "Domingo" foi isso e foi assim uma coisa, foi quando eu resolvi usar todas as cores, a União da Ilha também já estava, vamos dizer assim, com a confiança em mim suficiente pra aceitar esse tipo de proposta, porque essas coisas que a gente faz há uma relação da escola com o carnavalesco, do carnavalesco com a escola, uma relação de confiança e como a Cavallhada tinha ido bem e depois o Poema de Máscaras em Sonho , quando chegou 77 eu tive mais facilidade de fazer um trabalho. A bateria continuou maravilhosa, samba enredo foi difícil escolher, muito difícil escolher o samba do "Domingo", pois tinha uns sambas muito bons".

A ambivalência vivenciada no campo carnavalesco, portanto, de uma maneira ampla e generalizada, entre brincantes, carnavalescos, escolas de samba e demais participantes desta complexa rede de relações sociais foi analisada por Maria Laura Cavalcanti (1994). Em seus termos, "as idéias genéricas de 'visual' e 'samba no pé', ou simplesmente 'samba', sintetizam uma tensão estruturante da forma escola de samba enquanto tal. A noção de 'samba' acentua o aspecto festivo de um desfile, enfatiza sua dimensão participativa obtida através da música, do canto e da dança. A idéia de 'visual',

que se refere à dimensão plástica do desfile, obtida com outros elementos expressivos – a fantasia, os adereços, as alegorias –, acentua seu aspecto espetacular. Ambas referem-se a processos igualmente coletivos" (p. 53).

Maria Augusta, ao explicar seu êxito na União da Ilha do Governador, com o enredo "Domingo", em 1977, utiliza-se do artifício de atribuir *sentido* a determinados eventos a *posteriori*, contudo, sabemos que esta é uma versão dos acontecimentos e procuraremos entendê-la, nestes termos, como um fragmento na reconstrução da realidade. No fragmento de entrevista abaixo, vemos aparecer os aspectos destacados por Cavalcanti (1994), em cuja elaboração os elementos pertinentes ao 'samba' (uma bateria muito boa, uma ala de compositores fantástica, um samba-enredo de qualidade) estão vinculados aos do 'visual' (estética diferente, informações da arte popular, visual inovador).

"Então a Ilha veio marcando uma coisa... Eu digo que nada é por acaso! Não só fez uma estética diferente, nova, que tem tudo a ver com a minha formação em arte popular, né?, a convivência com a arte popular. Outro ponto é a qualidade para mim que é fundamental que é a qualidade do samba enredo, eu acho que o samba enredo é a coisa mais importante de uma escola de samba e nós tínhamos, não só uma ala que nos dava chance, né?, de escolher, porque era fantástica [a ala de compositores], como essa idéia que uma escola pequena, mais pobre, com menos recursos do que as outras escolas do mesmo grupo, ela tinha que ter o diferencial e a qualidade no samba, né?, no visual diferente, numa bateria muito boa. Enfim, o "Domingo" foi uma coisa emblemática em todos os sentidos, foi um escândalo!"

Frise-se que a escola da Ilha do Governador ficou em terceiro lugar naquele carnaval atrás somente da Beija-Flor de Nilópolis, na qual estreava Joãozinho Trinta e, da tradicional escola de Oswaldo Cruz, a Portela, com a qual empatou com o mesmo número de pontos perdendo apenas no critério de desempate, que era bateria. Como nos relata Maria Augusta, o carnaval de 1977 demarca, claramente, duas propostas de encaminhamento para o trabalho em escola de samba.

Há de maneira nítida uma constituição de identidade artística da carnavalesca Maria Augusta que se consolida, no contraste, em oposição ao trabalho desenvolvido por seu ex-companheiro salgueirense. De um lado, "a estética do gigantismo"; na outra ponta, a negação da aposta efetuada por João Trinta, a proposta do "mais simples, mais leve, menor". No horizonte de significação interessado nesta leitura da história do carnaval brasileiro, a perspectiva adotada por Augusta aponta para a virtualidade de

desdobramentos diferenciados daqueles por nós vividos, isto é, o da "primazia do visual" em detrimento da valorização do "samba no pé".

"A Beija-Flor com aquela estética do João Trinta que era uma estética de gigantismo, de grande impacto e a Ilha com uma proposta exatamente oposta, né? Ele usava muito brilho, muito espelho, muita prata, muito ouro e o meu não tinha nada disso. O dele tinha muita pluma, eu não gosto de usar pluma, enfim, foi muito interessante. E até hoje esse assunto surge, de vez em quando me entrevistam, conversam... Eu acho que o que não aconteceu, não aconteceu e pronto. Mas algumas pessoas ainda hoje acham, " - Ah, porque se a Ilha tivesse ganhado teria mudado a história do carnaval!".

Maria Augusta afirma que aquilo "que não aconteceu, não aconteceu e pronto", que trabalhar com hipóteses em história não tem cabimento, pois se tratava de "uma outra proposta, um outro conceito". No entanto, ela amarga as notas baixas tiradas em samba-enredo e em evolução e os argumentos que apresenta são basicamente dois: a) o samba "Domingo", de autoria dos compositores Aurinho da Ilha, Ione do Nascimento, Ademar Vinhais e Waldir da Vala, aparece com frequência nas antologias dos melhores de todos os tempos; b) a nota em evolução "foi um escândalo", pois as fantasias leves propiciaram que a escola sambasse com liberdade.

Nas palavras da carnavalesca, "discutir a qualidade da escola, a qualidade do desfile da escola, a qualidade do samba da escola não dá. Foram notas realmente dadas porque era uma escola pequena, né?, essa coisa do preconceito". Maria Augusta eventualmente encontra um dos jurados do quesito samba-enredo, um jovem escritor em 1977 que, ainda hoje, desculpa-se por ter dado a nota que teria tirado a União da Ilha de uma posição melhor naquele certame.

Em síntese, na avaliação de Maria Augusta Rodrigues, sua saída da União da Ilha do Governador, durante a preparação do carnaval de 1979, foi dramática como frequentemente acontece nas escolas de samba quando as divisões políticas se acentuam, conflitos internos se destampam e o crescimento da escola deixa de ser prioridade sendo abandonada, então, pelas vaidades pessoais (COSTA:1984). "Minha saída da Ilha foi uma coisa altamente traumática, aliás eu tive três grandes traumas no samba que inclusive tiraram um pouco a minha graça de fazer carnaval, mas a da Ilha

foi um negócio tão estranho... Inclusive aconteceram comportamentos de pessoas, quer dizer traições, né?, que foram muito desagradáveis".

O principal motivo de divergência aconteceu durante a seleção do samba de enredo com que a Ilha do Governador desfilaria em 1979. O presidente da escola de samba era Paulo Amargoso que, inconformado pelo corte de um dos sambas apresentados, tentou intimidar os jurados convidados pela carnavalesca para a apreciação dos sambas concorrentes¹¹⁴. Após a atitude intempestiva do presidente da escola de samba, Augusta reúne sua equipe de colaboradores em casa e propõe que todos deixem a escola da Ilha do Governador.

"Então no dia do tal julgamento eu vim pra casa de manhã, chamei as pessoas que estavam trabalhando comigo e disse: "- Olha pensei muito e acho que não tem condição de continuar [na União da Ilha] no momento em que o presidente desrespeita uma comissão!" E a maneira também como falou, uma pessoa grosseira, enfim. Houve uma reunião, eu morava nessa casa, Edmundo Braga, Paulinho do Espírito Santo que eram carnavalescos meus amigos e que, infelizmente, já morreram estavam trabalhando comigo desde 1978. Eles foram me ajudar no carnaval de 78. A Ecila Cirne que era aluna da Escola de Belas Artes e hoje é professora e Adalberto Sampaio, que também foi meu aluno. Ecila não foi minha aluna, mas também era muito ligada a mim. Adalberto foi meu aluno, dos melhores que eu já tive na área de cor e forma. Tivemos uma reunião aqui e eu preparei uma carta pra mandar pra direção da escola e a minha proposta era que todos assinassem a carta, quando a carta ficou pronta o Adalberto tinha sumido".

O fato é que Maria Augusta e sua equipe saíram da União da Ilha, exceto Adalberto Sampaio, que se tornou o carnavalesco da escola. Nesse contexto o samba-enredo que seria cortado, de autoria de Didi, pseudônimo do Procurador da República Adolfo de Carvalho de Baeta Neves, foi escolhido pelo presidente da agremiação e Adalberto concluiu o enredo "O Que Será?", alcançando o quinto lugar no desfile de 1979. No ano seguinte, o carnavalesco Sampaio realiza "Bom, Bonito e Barato", obtendo o segundo lugar, enredo que se transformou em ícone da estética "leve" e "descontraída" daquela agremiação carnavalesca.

Embora Maria Augusta Rodrigues nos informe haver sido traumática sua saída da coordenação do carnaval da União da Ilha do Governador, sua estética carnavalesca, seu estilo de fazer carnaval continuou sendo desenvolvido por um competente ex-aluno, Adalberto Sampaio, "dos melhores" que teve a carnavalesca "na área de cor e forma",

¹¹⁴ Durante o trabalho de campo, participamos, em companhia da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, da seleção do samba-enredo com o qual a escola Beija-Flor de Nilópolis desfilou no ano de 2004.

até o ano de 1981 ("1910: Burro na Cabeça") e, posteriormente, por Max Lopes, em 1982, com o enredo "É Hoje". Não apenas os carnavalescos deram continuação a uma estética "mais simples e direta", como a própria escola tricolor da Ilha do Governador tem sua trajetória institucional marcada pela passagem de Maria Augusta. Usualmente a linguagem carnavalesca do "bom, bonito e barato" está associada à carnavalesca Augusta e à União da Ilha.

Um exemplo colhido no trabalho de campo pode confirmar essa relação entre a escola de samba da Ilha do Governador e a carnavalesca como sendo confluyente de um estilo singular no fazer carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Em janeiro de 2004, durante comemoração de aniversário de Maria Augusta, acontecida no barracão da escola de samba Arranco do Engenho de Dentro, várias pessoas de diferentes círculos de relação social da carnavalesca compareceram.

O encontro descontraído transcorria no pátio defronte ao barracão de alegorias da escola onde algumas barracas situadas na área de estacionamento forneciam bebidas e refrigerantes e na barraca da Mãe Meninazinha d'Oxum¹¹⁵ e suas filhas-de-santo, proveniente de São João do Meriti, vendiam-se acarajés e abarás. Um automóvel com potente equipamento de som embalava os participantes do evento com o samba-enredo em homenagem à carnavalesca: "Maria Augusta, o sonho nas estrelas".

A letra do samba-enredo faz uma descrição de momentos significativos na carreira da carnavalesca e, em sua segunda parte, inicia afirmando:

"É bom, bonito e barato
Esse é o retrato do teu carnaval
Por onde passou deixou saudade
É chama que arde, lenda viva na folia
Colorindo a nossa fantasia
Gira meu mundo deixa a sorte entrar...
Que o futuro, "o amanhã", "o que será"?
De azul e branco eu peço Axé
Quanta energia! Um exemplo de mulher"

Paulo Neto, diretor cultural da União da Ilha do Governador, incumbido pela agremiação de levar uma placa em homenagem à carnavalesca exclamou, surpreendido,

¹¹⁵ Recentemente os pesquisadores do LACED (Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento), Edmundo Pereira e Gustavo Pacheco, gravaram em CD os cantos rituais do terreiro Ilê Omolu Oxum onde Meninazinha d'Oxum é ialorixá.

ao ouvir essa parte da letra exclamou: "- Mas como? "Bom, Bonito e Barato" não é da Maria Augusta! Esse enredo é do Adalberto Sampaio!"

Pensamos que essa surpresa do diretor cultural da União da Ilha do Governador, responsável pela organização de encontros de ex-carnavalescos para fazer a história oral da escola e por realizar a coleta e recuperação de documentos históricos da agremiação carnavalesca, não deve ser entendida como um desconhecimento da história factual da escola tricolor. O susto de Paulo Neto revela-nos de que maneira o mundo do carnaval estabeleceu associação entre Maria Augusta e o estilo "bom, bonito e barato", identificando, em última instância, temáticas e enredos como de sua autoria. Nesse sentido, podemos concluir, utilizando-nos da formulação de Helenise Guimarães (1982), que Maria Augusta "fez uma escola" na União da Ilha do Governador.

As constantes mediações realizadas por Maria Augusta

Maria Augusta Rodrigues tornou-se efetivamente carnavalesca de várias escolas de samba, além de um bloco carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro. Esteve no Império da Tijuca e na Acadêmicos do Salgueiro, passou pela União da Ilha do Governador, pelo Paraíso do Tuiuti e pelo Bloco Canário de Laranjeiras, também esteve envolvida na comissão de carnaval da Tradição e, finalmente, na Beija-Flor de Nilópolis.

Em todas essas oportunidades demonstrou, em muitos contextos de socição (SIMMEL:1983), ter se constituído, na prática, numa intermediária cultural ou mediadora sociocultural (VOVELLE:1987; CAVALCANTI:1994; VELLOSO:2004), mesmo que não tenha sempre possuído consciência de seu papel ou, ainda, que tenha planejado esta atuação como *projeto com sentido* explícito. Como observa Gilberto Velho (2001), referindo-se aos mediadores “mesmo não tendo, necessariamente, um projeto claro de intermediar, efetivamente tornam-se *go-betweens*” (p. 22).

Sua atuação em televisão apresenta alguns casos nos quais sua desenvoltura para a mediação é posta em prática. Como comentarista de carnaval atuou na Rede Bandeirantes, ao lado de Murilo Néri, logo depois, na hoje extinta Rede Manchete; a seguir, na Central Nacional de Televisão (CNT), fazendo o "Carnaval do Povão" com Jorge Perlingeiro e, atualmente, na Rede Globo de Televisão. Entre estas atuações como comentarista de carnaval, Augusta pôde cooperar, prestando consultorias, para séries e programas televisivos.

Quando fazia carnaval no GRES Paraíso do Tuiuti, em 1983, levou para a avenida um enredo que lhe "veio em sonho", intitulado "Vamos falar de amor". O desfile da escola do Morro do Tuiuti, localizado em São Cristóvão, serviu como cenário do especial de televisão "Otelo de Oliveira", baseado na obra Otelo, de William Shakespeare, adaptada por Aguinaldo Silva e dirigida por Paulo Afonso Grisolli, na Rede Globo de Televisão.

Depois de deixar a escola de samba Paraíso do Tuiuti, resolve abandonar o mundo do carnaval. No entanto, logo em 1984, em meio ao trabalho de consultoria para

a novela "Partido Alto", de autoria de Aguinaldo Silva e Glória Perez, recebe convite de Nésio Nascimento, que havia recém fundado o GRES Tradição, dissidência da Portela. Atuando novamente como mediadora sociocultural, ajuda a organizar uma comissão de carnaval composta, além de si, por Rosa Magalhães, Paulinho do Espírito Santo, Edmundo Braga, Lícia Lacerda e Viriato Ferreira.

Maria Augusta transforma o primeiro desfile da novata Tradição, no Grupo 4, em locação e cenário para a performance do Acadêmicos do Encantado, nome da escola presidida pelo bicheiro Célio Cruz, interpretado por Raul Cortez, na novela da Rede Globo.

Nos últimos três anos, aproximadamente, acompanhamos Maria Augusta em muitas ocasiões e *settings* de interação social (GOFFMAN:1985). Pudemos presenciar, em Nilópolis, o respeito e a admiração de muitos componentes da escola da Baixada Fluminense pela carnavalesca que “melhor vestiu a escola” em muitos anos. Muitas vezes um verdadeiro “beija mão” se formava, respeitosa e afetivamente, à nossa frente.

No entanto, quando de sua passagem pela escola nilopolitana, as coisas não saíram perfeitamente bem. Alguns de seus carros alegóricos realizados para o carnaval de 1993, quando a Beija-Flor de Nilópolis alcançou o terceiro lugar, teriam sido, literalmente, "sabotados por quem não gosta do Anísio". Um dos carros alegóricos que produziria um efeito a partir do uso intensivo de luzes elétricas teve sua caixa de força arrombada e a fiação cortada! Tal depoimento aponta para tensões e disputas existentes no seio da escola de samba nilopolitana e o esforço que, por vezes, o carnavalesco tem de fazer para concretizar seu ofício.

Maria Augusta, quando esteve naquela escola formou uma ala de baianas juvenis, conhecida como Ala das Baianinhas. Esta é uma de suas realizações das quais mais se orgulha, porém, é daquelas de que menos fala. Com seu gesto, Augusta procurou estabelecer a perpetuação de uma tradição que tem sido difícil de ser mantida nas escolas de samba, uma vez que muitas antigas baianas, depois de se converterem a religiões protestantes se afastam do "batuque" e rompem seus vínculos com o mundo afro-brasileiro¹¹⁶.

Em sua festa de aniversário, em janeiro de 2004, que transcorreu no barracão do GRES Arranco do Engenho de Dentro, situado na zona portuária da cidade e ladeado pelos barracões da Estação Primeira de Mangueira e do Acadêmicos do Grande Rio, um

¹¹⁶ A Ala das Baianinhas da Beija-Flor de Nilópolis foi agraciada com o Estandarte de Ouro, do jornal *O Globo*, pelo desfile no carnaval de 2006.

dos participantes solicitou à carnavalesca puxando-a de lado: “- Você pode me benzer?”. Maria Augusta disse não haver estranhado ou se assustado com a demanda do interlocutor, pois compreendia que aquela solicitação estava ancorada a um projeto que “no futuro” ela teria de enfrentar¹¹⁷.

Nas transmissões televisivas como comentarista da Rede Globo de Televisão exibe, orgulhosamente, suas guias de candomblé, sem medo de ser estigmatizada por apresentar sua crença religiosa, “opção ideológica pelo nacional, pelo brasileiro”, como já nos confidenciou. Ao mesmo tempo, enfrenta com destemor as reprimendas dos diretores da transmissão televisiva para que não cite “pessoas desconhecidas”, como ferreiros, escultores e artistas de barracão de escola de samba, neste tempo de celebridades instantâneas (FORD:1999).

Essa postura desabrida possibilitou que, na mesma festa de aniversário em 2004, um artesão que trabalhava no barracão da Grande Rio agradecesse à Maria Augusta por haver mencionado seu nome durante transmissão televisiva. Graças a isso, ele pudera retomar o trabalho em carnaval, pois vinha amargando desemprego, sem conseguir espaço para exercer suas habilidades.

Gostaríamos de destacar como a carnavalesca, ao chamar a atenção para a importância dos meios de comunicação, demonstra sua sensibilidade para um novo tipo de mediação, uma nova forma de atuação no espaço público que incorpora, positivamente, aspectos da chamada videocultura¹¹⁸:

“Procuro falar deles embora não seja muito fácil, porque a tendência da mídia é privilegiar as pessoas já conhecidas. Mas eu sempre digo, fica conhecido quando a mídia dá oportunidade, é a única maneira de a gente ficar conhecido, na mídia através da mídia. Então às vezes eu insisto em falar certos nomes e às vezes me chamam a atenção durante a transmissão, certamente por isso, porque eu sei da importância dessas pessoas na construção do espetáculo e as pessoas, a gente gosta de ser citado, enfim gosta de ter nosso trabalho reconhecido”.

Suas indicações de jovens carnavalescos, como Amarildo Mello¹¹⁹ e Nelsinho Ricardo, para comporem comissão de carnaval na Portela em 2004 ou, ainda, para

¹¹⁷ Sobre o compartilhamento de crenças e valores na sociedade brasileira, a propósito da existência de um mundo transcendental, consultar, entre outros, *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito* de Yvonne Maggie (1975) e "Unidade e fragmentação em sociedades complexas", de Gilberto Velho (1992).

¹¹⁸ Veja a propósito os escritos de Beatriz Sarlo, particularmente, seu livro *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*.

¹¹⁹ Veja no final da tese o Anexo II com a sinopse do enredo proposto por Amarildo Mello para o desfile em homenagem a Maria Augusta Rodrigues feito pelo GRES Arranco do Engenho de Dentro.

algumas escolas de samba de São Paulo, onde também dá cursos para os jurados do desfile da capital paulista. Sua relação estreita com o mundo do carnaval se dá, ainda, na participação do tradicional Júri Estandarte de Ouro, do jornal *O Globo*. No entanto, seu envolvimento com o Estandarte de Ouro é mais abrangente, na medida em que leva alguns dos seus jurados a conhecerem longínquas escolas da Baixada Fluminense ou da Grande Niterói, usualmente esquecidas por não serem consideradas “tradicionais” ou de “raiz”¹²⁰.

Por outro lado, também podemos inferir o reconhecimento de sua contribuição ao carnaval carioca por diversas deferências que escolas de samba e seus participantes, em diferentes contextos, fazem à carnavalesca. Neste ano de 2006 a escola de samba Boi da Ilha, do Grupo B, reeditou o enredo de 1978, da União da Ilha do Governador, “O Amanhã”. A carnavalesca foi homenageada durante o desfile junto com o compositor do clássico samba-enredo¹²¹, João Sergio, um dos fundadores da Boi da Ilha. Trata-se de mais uma homenagem que a carnavalesca recebe de uma escola de samba, pois ela é Madrinha da Bateria do GRES Império Serrano, além de ter sido batizado o barracão da Paraíso do Tuiuti com o seu nome, e de possuir troféus distinguindo-a por seu trabalho.

Maria Augusta, ao longo de sua atuação como carnavalesca, vinculou-se a pessoas e projetos de diferentes naturezas. Participou de algumas excursões para o carnaval de Nice (França), a convite da secretaria de cultura da prefeitura local, capitaneando as escolas de samba Império Serrano e Beija-Flor de Nilópolis. Para o ano de 2005, a secretaria de cultura *niçoise* encomendou a Maria Augusta um projeto de carro alegórico em homenagem à Rainha do Mar (Iemanjá).

Freqüentemente guia pessoas de fora do Brasil, apresentando-lhes o carnaval da cidade tanto no Sambódromo como nos ensaios de algumas escolas de samba. Também em 2005 Augusta ciceroneou o vice-prefeito de Paris, Denis Baupan, apresentando-lhe o desfile das escolas do Grupo de Acesso na Marquês de Sapucaí.

Em termos gerais, a atuação de Maria Augusta Rodrigues no mundo carnavalesco abrange, portanto, aspectos da intermediação sociocultural aprendidos com

¹²⁰ Estamos nos referindo às escolas do Grupo Especial, quais sejam, Beija-Flor de Nilópolis, Acadêmicos do Grande Rio, Unidos do Viradouro e Porto da Pedra.

¹²¹ “A cigana leu o meu destino/ Eu sonhei/ Bola de cristal, jogo de búzios, cartomante/ Eu sempre perguntei/ O que será o amanhã?/ Como vai ser o meu destino?/ Já desfolhei o mal-me-quer/ Primeiro amor de um menino/ E vai chegando o amanhecer /Leio a mensagem zodiacal/ E o realejo diz/ Que eu serei feliz / Como será o amanhã/ Responda quem puder (bis)/ O que irá me acontecer/ O meu destino será como Deus quiser”.

sua mãe nos antigos carnavais da Usina Barcelos, transbordando, no limite, na apropriação criativa dos meios de comunicação nos espaços que ocupa, seja nas consultorias que realiza, seja nas transmissões televisivas dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro como comentarista ou, ainda, seja na participação militante no Estandarte de Ouro. Seu comprometimento com o mundo do samba, sua afetividade pode ser mensurada, ainda, com as relações de apadrinhamento que estabeleceu com a porta-bandeira da Beija-Flor de Nilópolis, Selminha Sorriso, e seu filho Igor. Nos ensaios técnicos na quadra da escola nilopolitana, por exemplo, em muitas ocasiões Maria Augusta se posiciona como mais uma assistente da porta-bandeira.

Podemos utilizar-nos da análise de Hermano Vianna (2001) sobre Helio Oiticica, outro indivíduo singular que realizou mediações entre o morro e o asfalto, para pensar a atuação de Maria Augusta. A carnavalesca Augusta tem, sem dúvida, uma “crença obstinada no interesse da opinião do Outro” (p. 59) viabilizando, assim, um constante intercâmbio entre distintas informações, crenças e conhecimentos, como o faz o *stranger* simmeliano. Está dado um significado que ultrapassa o transcendental para sua expressão de todos os dias: “eu acho que nada é por acaso!”.

Conclusão - Estilo autoral e individualidade artística no Carnaval Carioca

Quando iniciamos nossa pesquisa de doutoramento, tínhamos em mente algumas hipóteses que buscamos testar ao longo da investigação. Graças ao trabalho de campo extensivo combinado à observação participante, além das entrevistas que pudemos realizar ao longo da pesquisa, vimos descortinar-se a nossa frente um mundo artístico (BECKER:1977) bastante complexo e dinâmico envolvendo os carnavalescos e as escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro.

Norbert Elias & John L. Scotson em, Os Estabelecidos e os *Outsiders*: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade (2000), discutem em sua obra o caráter dos indivíduos e dos grupos em relação às posições de prestígio e poder que ocupam na localidade de Winston Parva. Importante retermos que as posições ocupadas pelos grupos e indivíduos na localidade se afirmam e constituem relacionalmente, no contraste possibilitado pelos arranjos interativos. Na Apresentação à edição brasileira, escrita por Federico Neiburg, podemos ler que "as categorias estabelecidos e *outsiders* se definem na relação que as nega e que as constituem como identidades sociais. Os indivíduos que fazem parte de ambas estão, ao mesmo tempo, separados e unidos por um laço tenso e desigual de interdependência".

Na Introdução ao livro, no "Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-*outsiders*", Elias & Scotson apresentam sua teoria configuracional da relação entre os dois grupos de Winston Parva, demonstrando como as posições guardadas não são definitivas e podem ser cambiadas conforme as relações de força presentes no campo. Em outras palavras, podemos perceber como *locus* sociais ora ocupados por uns podem ser, num outro momento, ocupados por outros, pois as posições e identidades de indivíduos e grupos não estão cristalizadas. Haveria, portanto, uma margem de manobra possível de ser realizada pelos atores e grupos sociais envolvidos.

No mundo artístico das escolas de samba e dos carnavalescos, essa dinâmica societal é bastante acentuada, na medida em que os postos a serem ocupados nas agremiações carnavalescas são limitados e o número de concorrentes, isto é, carnavalescos, nunca cessa de aumentar. Por vezes, o limite do que seja "ético" ou não

na disputa por um posto numa escola de samba se dá de maneira acirrada sem levar em consideração a presença ou não de outro colega na escola de samba.

Mauro Quintaes, responsável neste ano de 2006 pelo carnaval do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, em entrevista ao sítio Tamborins¹²², realizada antes do desfile, por exemplo, observa que "o mercado de trabalho restrito não permite que a categoria de artistas responsáveis pela criação do espetáculo seja mais unida". Em verdade, Quintaes nos apresenta por meio de sua fala um universo altamente competitivo no qual se está fadado, eventualmente, a ser "vítima da falta de ética de um outro colega de profissão".

Nas palavras do carnavalesco, alguns "colegas" podem ter uma "postura nociva" com relação ao trabalho que se desempenha, objetivando, assim, ocupar uma vaga que, por conta da diminuição do número de escolas de samba no Grupo Especial tende a ser mais difícil:

"Eu já sofri muito, cheguei a ficar puto mesmo com a falta de ética de alguns profissionais, de alguns carnavalescos. Eu não digo em relação à disputa de uma vaga, porque isso faz parte do mercado e eu também faço isso. Eu vou, faço contato, pouco me importa se existe algum carnavalesco lá. Se eu quero ir pra uma escola, eu vou correr atrás do meu espaço, porque o nosso mercado é muito fechado. Se você moscar, fica fora do Carnaval. Mas eu passei por situações onde eu me confrontei com essa coisa da falta de ética. Um carnavalesco teve uma postura nociva ao meu trabalho. A categoria não é unida justamente porque o número de vagas é muito restrito e a disputa é muito grande. E daqui pra frente vai aumentar mais. Hoje são 14 escolas e daqui a pouco serão só 12 no Especial. Então, não adianta dizerem que um colega não vai passar por cima de outro, porque vai passar para garantir seu lugar. Feliz é aquele carnavalesco que é convidado, que não precisa se convidar, porque a grande maioria tem mesmo é que correr atrás do seu espaço".

As declarações do carnavalesco a propósito de um "mercado muito fechado" e da necessidade de se "correr atrás do seu espaço" apontam, claramente, para o dinamismo presente neste mundo artístico. Talvez por isso, em sua exposição, a ênfase recaia na felicidade que representa ser "convidado" para fazer um carnaval. Acrescente-se, ainda, a regra estabelecida pela Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) a propósito da diminuição do número de escolas de samba no Grupo Especial como catalisador dessa competitividade.

Mauro Quintaes está trabalhando com carnaval há mais de vinte anos, primeiramente, ocupando funções que envolviam produção, cenografia e figurinos na

¹²² O endereço da página especializada em carnaval é www.tamborins.com.br.

Unidos de Vila Isabel. Posteriormente como carnavalesco passou por Caprichosos de Pilares, Porto da Pedra, Salgueiro e Viradouro, além de haver realizado este ano a escola de samba de Padre Miguel. Nas escolas pelas quais passou, não conseguiu alcançar qualquer campeonato.

Apesar de se apresentar como um artista que busca o seu "espaço", que faz "contato" com a direção de escolas de samba, independentemente da presença de outro colega na agremiação, a atuação de Quintaes não se destaca daquela que a maioria de seus colegas de ofício executa. Não estamos realizando qualquer juízo de valor com relação ao trabalho estético de Mauro Quintaes, apenas ressaltando que, do ponto de vista do mundo artístico no qual ele está inserido, seus enredos não se destacam nesse ambiente competitivo ou, por outro lado, trata-se de um carnavalesco que não conseguiu impor sua identidade artística às escolas onde trabalhou.

Nas entrevistas realizadas com os próprios carnavalescos pela imprensa especializada são apontados, com frequência, como referenciais e marcos estéticos no carnaval carioca Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, Joãozinho Trinta, Maria Augusta Rodrigues, Viriato Ferreira, Fernando Pinto, Rosa Magalhães, Oswaldo Jardim e, finalmente, Renato Lage.

Os critérios de avaliação da excelência técnica deste ou daquele carnavalesco não passam, necessariamente, pela conquista de títulos nas competições oficiais. Maria Augusta Rodrigues, por exemplo, ao comentar seu estilo carnavalesco encontra proximidades com os trabalhos realizados por Oswaldo Jardim, falecido em 2005, e Paulo Barros na Unidos da Tijuca. Neste caso em particular, podemos perceber como a escola de samba do Morro do Borel encontra-se receptiva a novas propostas estéticas, sem ter, ainda, cristalizado uma identidade carnavalesca própria.

"Eu vejo muito, muita repetição do processo da União da Ilha com o processo da Unidos da Tijuca agora, certo? É muito semelhante para mim, eu acho que é uma repetição de padrão que acontece, né? Sempre. Faz parte da vida, né? E eu tenho o maior prazer em ver a Tijuca acontecendo isso, entendeu? O maior prazer, o trabalho do Paulo Barros que também está, que veio inovar, veio fazer propostas diferentes, e eu acho a Ilha muito parecida, a Ilha do meu tempo parecida com a Unidos da Tijuca atualmente. Inclusive quem começou isso na Tijuca foi o Oswaldo Jardim, né? Um amigo, também uma pessoa maravilhosa, pena que a vida levou, mas enfim..."

Nos últimos três carnavais, o "aparecimento" de Paulo Barros no Grupo Especial representou a "grande novidade" do carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Essa

pequena coleção de artistas do carnaval representa, de alguma maneira, uma assinatura, uma marca, um estilo que se consagrou na Avenida, mesmo quando não obtiveram títulos. São nomes que se impuseram como distintivos na suas relações com as escolas de samba e suas comunidades de abrangência.

Ora, em primeiro lugar, podemos perceber que, apesar do grande número de artistas que estão fazendo escola de samba, somente alguns se destacam e conseguem ocupar posto em escola de samba, seja porque lutaram por seu espaço, seja por terem sido convidados.

Em segundo lugar, o que é mais delicado, como podemos depreender da lista de artistas destacados no carnaval carioca, são os poucos carnavalescos que alcançam a condição de serem apontados, individualmente, como artistas singulares, com assinatura própria, visualmente falando, com seus trabalhos em escola de samba. Esse grupo se reduz, portanto, ainda mais.

Posteriormente, quando essa inter-relação se dá, de maneira frutífera, entre escola de samba e carnavalesco, como ficarão as partes no momento em que o carnavalesco sair da agremiação ou a agremiação não se sentir mais à vontade com o artista? A escola de samba contrata outro profissional para "imitar" o estilo da escola ou de seu antecessor? E se o antecessor imprimiu sua marca na escola de samba, o que fazer?

Maria Augusta rememorando convite que recebeu para auxiliar Arlindo Rodrigues na Mocidade Independente de Padre Miguel, demonstra-nos a dialética existente entre carnavalesco e escola de samba na definição de um estilo, de uma marca nesse processo. Nas suas palavras:

"Arlindo Rodrigues tava fazendo o carnaval na Mocidade. Foi o Arlindo que deu a dimensão de grande escola a Mocidade, não é isso? Carnavais assim maiores, mais imponentes, foi trazendo a Mocidade, né?, até ela ser o que é hoje. [...] O Castor de Andrade disse que a única pessoa com quem o Arlindo trabalharia seria comigo. E eu tive assim uma alegria enorme com tudo isso porque eu tinha um carinho enorme pelo Arlindo, que foi meu mestre nesse trabalho.

São questões em aberto postas por um campo de investigação dinâmico e de alta complexidade, no qual cada *carreira* (HUGHES:1971) desenvolve-se de maneira própria, sem se repetir, sem oferecer um padrão único de consolidação. Há, em linhas gerais, uma heterogeneidade interna ao campo e uma multiplicidade de soluções

possíveis para seu desenvolvimento artístico tamanhas que aquilo que serviu como solução ou caminho para um carnavalesco não se repetirá, necessariamente, com outro. Neste sentido, cada trajetória artística é única.

O mundo artístico do carnaval carioca e o campo de forças sobre o qual se assentam e circulam os atores e grupos sociais da festa carnavalesca são muito dinâmicos. Podemos, no limite, afirmar que o fato de ser carnavalesco, de estar trabalhando numa escola de samba não acarretará a esse "profissional que faz escola" (GUIMARÃES:1992) a condição de ser reconhecido como Artista. Estamos afirmando, portanto, que o êxito em definir sua individualidade artística é um processo que não se interrompe em dado momento sendo reposta, constantemente, nas relações com o mundo social abrangente.

A dinâmica envolvida na definição de papéis sociais nesse mundo artístico, entre poder ser um estabelecido ou de ser enquadrado como um *outsider*, portanto, sempre se atualiza. A polêmica que encerrou o Carnaval 2006 no Rio de Janeiro a propósito da autoria do enredo na Unidos de Vila Isabel transbordou os limites da escola de samba do bairro de Noel Rosa e fez emergir, explicitamente, o dinamismo do campo em tela.

*

Georg Simmel, em seu artigo "A liberdade e o indivíduo"¹²³ salienta os processos vividos pela humanidade na direção da consolidação do individualismo como um dos frutos da modernidade, juntamente com a metrópole, e da fragmentação. Durante a época do Renascimento italiano teria se configurado, segundo Simmel, aquilo a que denominamos como individualidade, a "vontade de poder distinguir-se, de ser notado e famoso", enfim, o desejo de "chamar a atenção", de ser visto, de ser notado.

Leopoldo Waizbort (2000), ao comentar a noção em Simmel, ressalta que o autor alemão distinguia duas formas de individualismo, uma delas vinculada à "independência individual", o que por vezes se explicita como "liberdade individual" e toma a forma de um individualismo quantitativo; a outra, o "modo pessoal específico", diz respeito a um individualismo qualitativo e está relacionada com a especificidade, a diferença/distinção do indivíduo (p. 492). E o palco no qual essas concepções se

¹²³ Artigo publicado postumamente.

encontram em "conflito infundável" é a metrópole moderno-contemporânea. Para Waizbort, portanto, a cidade grande assumiria importância como centro privilegiado da circulação de dinheiro e como *locus* deste embate entre individualismos.

Discutimos ser o dinheiro, na concepção simmeliana, fonte de libertação da cultura subjetiva tanto quanto de sua tragédia. "O moderno, sob o signo do dinheiro, é a época dos dois individualismos. O presente na cidade grande é a época do embate das duas tendências que, em 'Tendencies in German Life and Thought since 1870', eram denominadas 'social' e 'individual'" (p. 493), nos diz Waizbort. Citando Simmel em *Philosophie des Geldes* (Filosofia do Dinheiro), o comentador enfatiza ser o *caráter duplo do indivíduo*, que é *ao mesmo tempo* um elemento no todo social e um todo em si mesmo. Ou seja: *o indivíduo é um pólo de tensões e relações* (p. 500).

Ora, Georg Simmel, em "As grandes cidades e a vida do espírito", apresenta-nos a metrópole, enfim, como o centro de convergência de importantes transformações, particularmente aquelas que permitiriam um "anonimato relativo" dos indivíduos em interação. Eis uma dimensão metropolitana que conflita, em alguma medida, com o desejo de individualizar-se, sobretudo, no mundo artístico carnavalesco.

Janice Caiafa (2000), tratando dos dilemas experienciados pelo "criador" e pela "criação" no tempo da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN:1993), salienta que a utilização de "novas tecnologias" como a internet possibilitaram a radicalização da experiência do anonimato. A possibilidade de que artigos navegassem na rede de computadores sem uma assinatura poderia provocar "um tipo de liberdade do não mostrar-se, de inventar personas etc".

Nas palavras de Caiafa, "um corolário da situação de anonimato é a ausência de autoria" (p. 28) no ambiente virtual. Apropriando-nos da formulação da analista, poderíamos dizer que a disputa pela autoria e/ou a multiplicidade de apropriações no campo artístico, seja na música, seja nas artes plásticas, seja na literatura, etc. pode (m) ter impactos significativos na sociedade moderno-contemporânea¹²⁴.

Os desdobramentos da vitória do GRES Unidos de Vila Isabel no carnaval de 2006, a nosso juízo, são paradigmáticos desses embates a propósito de autoria e de estilos carnavalescos, pondo em relação de *competição* e *conflito* (SIMMEL: 1983) diferentes atores desse mundo artístico. Mais ainda, podemos perceber como certos

¹²⁴ Uma discussão clássica sobre o tema envolvendo a propriedade intelectual das músicas tradicionais está em Anthony Seeger (1994). Ver ainda artigo de José Jorge de Carvalho (2003) ou, com relação à música eletrônica e a 'morte' do autor em Elie During (2002). Sobre as novas tecnologias nas relações entre direito e cultura ver Ronaldo Lemos (2004).

indivíduos no mundo do carnaval carioca funcionariam como ponto de confluência de algumas "tensões e relações"¹²⁵.

A escola de samba do bairro de Noel Rosa desfilou com o enredo "Soy loco por ti América: a Vila canta a Latinidade" logrando obter o primeiro lugar no concurso deste ano. As controvérsias anteriores ao resultado final envolviam o afastamento do cantor e compositor Martinho da Vila que, por ter sido preterido na escolha do samba enredo, afastou-se da escola, indo passar o carnaval fora do Rio de Janeiro.

Durante o desfile, a cantora Martinália, filha de Martinho, afirmou que "o espírito dele está aqui de qualquer forma", ao passo que o presidente da escola, Wilson Moisés Vieira Alves, negou o afastamento do cantor e reiterou a importância daquele para a história da azul e branca.

No entanto, para o carnavalesco Alexandre Louzada, a situação foi muito mais delicada, já que se passou a afirmar, logo após os resultados, que o enredo sobre a latinidade haveria surgido por sugestão de Martinho da Vila! Martinho da Vila apontou seu empreendimento fonográfico como fonte de inspiração de Louzada para o enredo do carnaval campeão.

O compositor gravara no ano passado um cd intitulado "Brasilatinidade", no qual a idéia era realizar uma homenagem aos países cuja língua tivesse como origem o latim, tendo escolhido, enfim, Portugal, França, Itália, Espanha e Romênia. O curioso do projeto musical é que nenhum país da América Latina tenha sido selecionado para homenagem do compositor.

A resposta de Louzada foi dada prontamente: "Esse enredo já existia. Não foi pego nada do CD de Martinho. Uma pessoa que se diz apaixonado por uma escola não faz isso". Martinho da Vila ressaltou de Recife/PE que sua "alma está em festa também pela vitória da latinidade, enredo que propus. Arriba, Vila!". Louzada sugeriu, em tom jocoso, que acabariam tendo de fazer um "teste de DNA para definir a paternidade do enredo" da Vila Isabel.

Outro fato que empenou o protagonismo do carnavalesco Louzada foi a presença de Joãozinho Trinta, depois de dois acidentes vasculares cerebrais, sendo apontado como partícipe do sucesso da escola. Especulações surgiram, nas quais Louzada trabalharia como assistente de Joãozinho Trinta na confecção de um enredo sugerido pelo carnavalesco maranhense à escola de Vila Isabel.

¹²⁵ Estamos utilizando o noticiário jornalístico de *O Globo*, *O Dia*, *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo* para as entrevistas e depoimentos dos envolvidos no *affair* e nos seus desenvolvimentos.

O sucesso de Alexandre Louzada na Unidos de Vila Isabel converteu-se em uma Vitória de Pirro, um verdadeiro *drama social*, no qual Louzada converteu-se em pólo primordial das tensões e ambigüidades do mundo carnavalesco. Os seus vinte e dois anos de trabalho no carnaval carioca e o esforço feito para concretizar seu enredo se esfumaram, particularmente, no destaque obtido por Joãozinho Trinta.

Quando questionado se trabalharia como assistente de Joãozinho Trinta, a ênfase dada por Louzada se direciona, a nosso juízo, ao aspecto de não ser creditado a ele as eventuais soluções que adotasse na Vila Isabel. Louzada afirmou em entrevista realizada antes de sua saída da escola do bairro de Noel Rosa:

"Eu admiro muito o João. Ele realmente foi o mago dos carnavalescos, uma referência como artista para todos nós. Porém, eu tenho o meu estilo e construí minha carreira solo sem nunca ter tido a experiência de atuar como assistente de ninguém. E o João, por mais que esteja fisicamente impossibilitado de exercer as funções, a mídia e o público, evidentemente, continuam tendo um respeito e um carinho muito grande por ele, que é digno de todas as manifestações que recebe. Acontece que, por mais que eu atuasse numa eventual parceria, tudo o que eu fizesse seria creditado a ele, pelo respeito e pelo carisma que ele conquistou. Como eu, com muito suor, consegui conquistar um lugar ao sol, não será agora, depois de 22 anos de carreira, que vou viver na sombra."

No dia seguinte à apuração, Alexandre Louzada e Joãozinho Trinta, foram entrevistados juntos, no programa televisivo matinal "Bom-Dia Brasil", da Rede Globo de Televisão. Durante a entrevista, Joãozinho foi questionado sobre o significado da vitória depois de sofrer dois derrames e apontou para a importância do surgimento de novos talentos no carnaval carioca, como Paulo Barros e Alexandre Louzada, que renovariam a cena carnavalesca. "Foi uma grande emoção, porque, depois de fazer tantos carnavais e ganhar títulos, é muito bom vermos surgirem talentos novos como Alexandre Louzada e Paulo Barros. Isso é uma renovação, é um fortalecimento, é a presença do talento do brasileiro. É uma satisfação muito grande."

Como afirmamos anteriormente, Louzada está no carnaval há 22 anos e não pode ser considerado, propriamente, um "jovem talento". Apesar deste segundo título e dos anos de trabalho, não se reconheceu, na prática, no contraste com o "genial" Joãozinho Trinta, a assinatura artística de Alexandre Louzada.

Na mesma entrevista, a presença de Paulo Barros se materializava, constantemente, nas perguntas formuladas pelos entrevistadores naquela manhã. Seja pelas declarações que Barros dera após perda de pontos em quesitos de avaliação que

considerava como fortes na Unidos da Tijuca, ou ainda, por algumas críticas de Louzada ao "excesso de criatividade" de seu concorrente que, com seus carros coreografados, poderia estagnar o carnaval carioca.

"Eu acho que cada um tem seu estilo. Se todo mundo for pelo caminho da Unidos da Tijuca, aí o carnaval vai estagnar. É preciso haver a diversidade. Tem gosto para tudo. A Vila Isabel foi a única escola - e eu estive presente em todas as escolas - que recebeu o coro de "é campeã" nos setores 3, 11 e 13. Joãozinho é testemunha disso, porque ele veio à frente da escola. Eu acho que foi uma aclamação. Quando Paulo Barros comentou que as pessoas se inibiram e ficaram preocupadas em ver as mudanças que acontecia nas alegorias da Unidos da Tijuca, talvez elas tenham se esquecido de dar o grito que deram para a Vila Isabel."

Na resposta de Louzada, sobressai a noção de estilo com bastante intensidade. Contrastivamente, Louzada advoga que cada um deve seguir o próprio caminho, respeitando seu estilo, embora em 2005, ainda pela Porto da Pedra, tenha se utilizado no carro alegórico do Boi Ápis de efeitos coreográficos "copiados" de Barros. Quando à época lhe disseram que estaria copiando a Unidos da Tijuca, defendeu que "o que é bom é pra se copiar, não tem nada demais".

Durante a entrevista, a menção à eventualidade de um trabalho em parceria dos carnavalescos Trinta e Louzada, para 2007, foi um dos temas em tela. Joãozinho Trinta afirmou que apresentaria um enredo à direção da escola de samba que se consagraria na avenida, sem dúvida, bicampeã. "Alexandre tem que ficar como carnavalesco e tem que realizar seu trabalho. Eu vou apresentar à escola um enredo, que é uma história muito fantástica sobre o Brasil. O Brasil é completamente desconhecido no seu passado. Mas é o Louzada que vai realizar esse enredo, que eu garanto, será bicampeão".

A entrevista se encerrou com uma pergunta a Trinta sobre o futuro do carnaval do Rio de Janeiro. A resposta do carnavalesco apresenta uma linha geracional que apontaria, sempre, para a evolução da festa e o surgimento de novos talentos artísticos. A lista de nomes de carnavalescos é bastante limitada, mas coincide, grosso modo, em acrescentar Paulo Barros já com uma identidade artística definida.

Nas palavras de Trinta, o carnaval seria "feito de ondas. A primeira onda começou com a [Marie-Louise] Nery. Depois veio o Arlindo [Rodrigues], o [Fernando] Pamplona, viemos nós - Maria Augusta [Rodrigues], Rosa [Magalhães], Renato [Lage] - e agora surgiu Alexandre Louzada, Paulo Barros, e assim vão surgir outros talentos.

Portanto, o carnaval sempre vai crescer, não vai parar. Será sempre surpreendente, porque o carnaval é a verdadeira expressão da alma brasileira. É o talento do Brasil. Viva o Brasil!"

O carnavalesco Paulo Barros, decepcionado com o sexto lugar obtido pela Unidos da Tijuca, chegou a cogitar, radicalmente, em mudar-se para São Paulo e fazer carnaval por lá. Em entrevistas, fez críticas aos critérios de alguns julgadores e interrogou-se sobre a conveniência de "mudanças estéticas" no carnaval do Rio de Janeiro afirmando que o seu resultado poria em risco transformações na linguagem carnavalesca.

Argüido se o carnaval estava "chato", uma "mesmice", Barros apontou para o risco disto acontecer se os resultados não premiarem a inovação, a diferença. Ao mesmo tempo, destaca a importância do elemento sonoro como componente fundamental da alegria carnavalesca. Nas suas palavras, o desfile carnavalesco:

"agora corre um grande risco de voltar a ser [chato]. Tenta-se colocar uma nova linguagem no carnaval. E, independentemente do estilo que seja, acho que temos que trazer a alegria de volta. Pude perceber no desfile da Tijuca que as pessoas estavam felizes. Esta é a palavra-chave. A gente corre o risco de só mover a Sapucaí de novo com um bom samba. Se você perceber, o Sambódromo só tem se manifestado quando vem um samba bom, que pegue. Estou até pensando em ir para São Paulo. Não tenho o que falar do público em geral, da mídia. Mas acho que as pessoas estão custando muito a assimilar a mudança no carnaval. Então, se elas querem a coisa da mesma forma, que fique da mesma forma."

O trabalho desenvolvido por Paulo Barros foi o melhor, em sua opinião, realizado nos últimos três anos e a falta de um resultado mais alentado o desanimou muitíssimo. Seu aspecto de inovação artística, apontado como diferencial nos desfiles de carnaval, consolidou o estilo do carnavalesco de soluções com pouco dinheiro, criativas e originais.

No entanto, Barros afirma estar cansado da limitação orçamentária desejando, portanto, partir para desafios maiores – inclusive do ponto de vista orçamentário. "Preciso de mais dinheiro para investir nas minhas idéias. Não necessariamente para o luxo. Eu posso precisar do dinheiro para uma tecnologia mais moderna. Novos recursos custam dinheiro".

A discussão do resultado final da apuração do desfile do Carnaval 2006 rendeu matérias nos jornais da cidade, além de consolidar posições antagônicas sobre a estética carnavalesca e o surgimento e/ou consolidação de um estilo inovador, mesmo sem

vitória alguma. Perto do Desfile das Campeãs, acontecido no sábado (dia 04 de março), as especulações sobre troca de carnavalescos em algumas escolas de samba ocupavam os jornais.

Réplicas e trélicas envolvendo especialmente Alexandre Louzada e Joãozinho Trinta, de um lado, *versus* Paulo Barros, de outro, sucederam-se com velocidade ímpar. A situação é especialmente recente, é claro, mas acreditamos que dela estejamos extraindo alguns elementos que nos ajudam a compreender esse campo dinâmico de interações. Como afirmamos acima, a relação estabelecidos – *outsiders* é instável e sujeita a novas configurações.

Paulo Barros, por exemplo, rebateu com veemência críticas de Joãozinho Trinta sobre a teatralização de alegorias ou ao fato de se considerar genial, etc. Nas suas considerações sobre o comportamento de Trinta, após a vitória da Vila Isabel, Barros apontou para a falta de solidariedade demonstrada com Alexandre Louzada que teria tido, como conseqüência, o afastamento do carnavalesco Louzada da Vila Isabel.

Pode-se notar, inclusive, que Barros, indiretamente, se aproxima da opinião de Bourdieu e Delsaut (1975), que apontam para as transformações que se realizam, estritamente, dentro dos parâmetros estéticos com os quais se trabalha contemporaneamente. Paulo Barros relativiza, ainda, sua contribuição "transformadora" para os desfiles carnavalescos.

"Ser classificado como gênio não me incomoda. Mas nunca me vangloriei do meu trabalho. Nunca me achei o rei da cocada preta. Essa nomenclatura de gênio, as pessoas que me deram. Algumas pessoas agem, jornalistas inclusive, como se eu estivesse me gabando disso, coisa que nunca fiz. Eu nunca me auto-intitulei como um grande transformador dos desfiles. Eu sempre digo que me considero um transformador só até certo ponto, por ter introduzido uma nova fórmula ao espetáculo."

Aproveitando a ocasião, Barros fustigou também o estilo "pesado" das fantasias de Trinta, em contraste com as suas, que serviriam para o componente "brincar". Acrescentou que a chamada teatralização era aprovada pelo público e, que se sofria críticas, estas se deviam ao fato de esses críticos não terem se utilizado do recurso anteriormente. Por outro lado, o carnavalesco tem consciência do papel que os meios de comunicação jogam como mediadores (MARTIN-BARBERO:1997), inclusive, no universo carnavalesco.

"Não concordo. Ele e outros é que preferem enxergar dessa forma. Eles enxergam o que incomoda a eles. O público todo adora, a mídia adora, aprova. A minoria que não gosta é porque o meu trabalho está incomodando de alguma forma. Acho que é porque eles não pensaram nisso, porque não fizeram antes de mim. Eu faço fantasia para o componente vestir. Eu não faço fantasia para o povo carregar nas costas. Agora, se ele não entendeu o significado dos fuscas¹²⁶, das duas uma: ou deve ter um repertório musical muito limitado ou não se recuperou totalmente. Aliás, uma prova de que ele pode ainda não estar muito bem de saúde é o fato de ter tentado ofuscar o brilho do Alexandre Louzada, que foi o verdadeiro campeão do Carnaval".

Destacamos que a dramática situação vivida por Alexandre Louzada havia posto o carnavalesco em polêmicas constantes. Logo após o Desfile das Campeãs, Louzada deixou a escola de samba Vila Isabel. Dois dias depois, Paulo Barros saiu da Unidos da Tijuca. Cid Carvalho, membro da comissão de carnaval da Beija-Flor de Nilópolis, deixou sua escola de samba e ocupou o lugar de Louzada na Vila Isabel. Alexandre Louzada, por seu turno, rumou para a escola nilopolitana.

Cid Carvalho trabalhou na escola de Nilópolis por nove anos. Sua saída aparece, oficialmente, como manifestação do desejo de "pôr mais a cara a tapa", ou seja, individualizar-se como artista, singularizando-se, enfim. Cid não quer mais ser membro de uma comissão de carnaval, quer tomar suas decisões "sozinho". Em entrevista concedida antes de fechar acordo com a Vila Isabel, Carvalho destaca ser esta a hora de investir na própria carreira, ainda que não consiga trabalhar em outra escola de samba para 2007.

"A decisão foi tomada hoje, durante reunião com o Seu Anísio (presidente de honra), houve um consenso e tudo aconteceu de maneira bem amistosa. Ele me deixou muito à vontade. Chegou a hora de definir a minha vida, de botar mais a minha cara a tapa, e a partir de agora, sozinho. Eu estava sentindo uma necessidade artística muito grande de sair. Ainda não recebi nenhum convite oficial, e agora vou aguardar. Se não conseguir nada para 2007, mesmo assim, acho que fiz o melhor para a minha carreira."

Cid Carvalho quase saiu da escola de samba nilopolitana ao final do tricampeonato obtido em 2005. Nos bastidores do carnaval, dava-se como certa sua ida para a Unidos do Viradouro, de Niterói. No entanto, numa articulação de Aniz Abraão David com o então presidente da Viradouro, José Carlos Monassa, o carnavalesco

¹²⁶ Paulo Barros está se referindo ao carro alegórico em referência à música "Fuscão Preto", do cantor e compositor Almir Rogério, grande sucesso musical na década de 1980.

Milton Cunha foi para a escola niteroiense, abandonando a São Clemente, que tem em Anísio seu colaborador constante.

Durante a premiação do Estandarte de Ouro 2006¹²⁷, do jornal *O Globo*, realizada na casa de espetáculos "Canecão", situada na Zona Sul da cidade, recolhemos informações de que a saída de Cid Carvalho de Nilópolis ocorreu por seu desejo de "assinar um enredo sozinho na Beija-Flor". O patrono da escola de samba nilopolitana não aceitou a demanda do carnavalesco que, em decorrência, se afastou da escola.

Podemos ver, em síntese, que por caminhos tortuosos a trajetória de Alexandre Louzada e Cid Carvalho se tocam neste ponto: o desejo de se individualizarem, de serem reconhecidos como artistas singulares no carnaval carioca.

Louzada, deixando a Vila Isabel e partindo para coordenar a comissão de carnaval nilopolitana, sob a supervisão do Diretor de Carnaval, Laíla, afastou-se de Joãozinho Trinta, figura destacada no carnaval brasileiro, ambicionando, assim, reforçar sua identidade artística.

Fazendo o caminho inverso, Carvalho busca apresentar-se como artista de estilo próprio, afastando-se, portanto, de uma comissão de carnaval vitoriosa, na qual as tarefas desempenhadas por cada um são mantidas em absoluto segredo. Como o próprio Carvalho nos disse na quadra da escola de samba em Nilópolis: "- Eu posso falar tudo pra você, menos como funciona a comissão de carnaval!"

Na fala de Carvalho, dita numa conversa informal durante um ensaio técnico da Beija-Flor, fica patente a estratégia de a comissão de carnaval não individualizar seus membros. Todos são parte da "família Beija-Flor". Realiza-se, nesse caso, o corolário aludido por Janice Caiafa sobre a situação de anonimato, na medida em que a ausência de autoria dos enredos e das tarefas na comissão de carnaval parecia ser sua inevitável consequência em condições de absoluto segredo.

As consequências para o Carnaval 2007 não cessam de se produzir, fazendo com que a "dança das cadeiras", alusão ao troca-troca envolvendo carnavalescos e escolas de samba, aconteça com muita velocidade.

O próprio Mauro Quintaes, consciente sobre os limites e perspectivas da carreira de carnavalesco, viu-se premido pelas circunstâncias e foi dispensado da Mocidade Independente de Padre Miguel, de acordo com as notícias dos jornais¹²⁸. Para seu lugar foi escolhido Alex de Souza, ex-carnavalesco da escola Acadêmicos da

¹²⁷ A entrega dos prêmios aconteceu na noite de 10 de março de 2006.

¹²⁸ Ver o jornal *O Dia* de 14 de março de 2006.

Rocinha. A situação causou "mágoa e surpresa" a Quintaes, que havia sido informado pela diretoria da escola de samba, segundo afirma, de que ficaria à frente do carnaval de 2007 da verde e branca.

Nas suas próprias palavras, o pior da situação é a redução do número de escolas possíveis para se inserir e poder trabalhar, já que importantes mudanças aconteceram desde o Desfile das Campeãs.

"Não tenho problema em sair da escola, isso faz parte do carnaval. Se a escola não gostou do meu trabalho, tudo bem. A única mágoa é que eles poderiam ter me avisado com antecedência e não esperar três semanas pra me dar a notícia. Pelo contrário, eles elogiaram meu trabalho e chegaram a falar sobre o enredo do próximo ano. Me sinto prejudicado. Eu poderia estar incluído, por exemplo, neste troca-troca de carnavalescos que está acontecendo, mas agora meu leque de oportunidades diminuiu".

Ter sido confirmado para o próximo carnaval de 2007 e ser dispensado – fato que narramos com relação a Paulo Barros e a Caprichosos de Pilares em 2003 – não permitiu, numa eventualidade, que Mauro Quintaes pudesse ter seu nome cogitado por outras agremiações carnavalescas. A justificativa do presidente da escola de samba, Paulo Vianna, para a renovação é que "tivemos dois péssimos resultados (2005 e 2006). A Mocidade não pode correr mais riscos. O Alex é cria da casa e uma aposta para o nosso sucesso". Embora a aposta do presidente Vianna preveja uma duração de um ano: eis o tempo de "contrato" assinado entre as partes...

O carnavalesco Quintaes, por outro lado, observa apenas que algumas portas se fecharam ou deixaram de ser abertas com a demora da diretoria da Mocidade Independente em se decidir pela troca:

"Todo mundo achava que estava tudo certo na Mocidade, inclusive eu. Fiquei tranqüilo, até porque me disseram lá na escola que os boatos sobre o Alex de Souza eram apenas boatos. Mas não tem problema. Vou correr atrás, agora começa a minha batalha. São 22 anos de dedicação ao carnaval e deixei minha marca em todas as agremiações por onde passei. Acho que isso conta pra alguma coisa".

Entre as duas entrevistas concedidas por Mauro Quintaes, o hiato de tempo transcorrido foi extremamente breve (aproximadamente 20 dias). A luta constante e sem trégua por um espaço no "mercado carnavalesco", como disse o artista, demonstra a volatilidade das posições ocupadas por esses atores sociais, portanto.

**

Buscamos, nesta tese, apresentar a noção de *racionalidade especializada* (WEBER:1986; SIMMEL:1998) que estaria sendo constantemente desenvolvida no ambiente carnavalesco por diferentes indivíduos com contribuições pessoais de distintas naturezas. Tal ambiente carnavalesco, em momentos diversificados, propiciou a irrupção de um gosto por saberes e fazeres estéticos próprios.

Procuramos discutir em que medida a presença do dinheiro como elemento de mediação não abarcou totalmente o mundo artístico dos carnavalescos. Tentamos demonstrar que essa "nova profissão" emergente no meio metropolitano ainda está vinculada, particularmente no universo social brasileiro, a estruturas e relações pessoais e informais, apesar da presença de novos atores sociais como os "patrocinadores de enredo".

No capítulo sobre a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, procuramos destacar o processo de formação de sua expertise, como artista e como mediadora cultural, em meio a uma rede (BOTT:1976) de relações sociais bastante complexa e heterogênea. Acompanhamos a constituição de sua marca, de seu estilo, nos anos de União da Ilha do Governador e como tal assinatura amalgamou-se à identidade da própria agremiação carnavalesca.

Em síntese, acreditamos que pensar os caminhos do estilo autoral e da constituição de individualidades artísticas no carnaval nos proporcionou apresentar um mundo artístico bastante dinâmico e em constante movimento. Se o rosto é, como nos afirma Georg Simmel, um "reflexo da alma", intentar interpretar os carnavalescos, seu *métier* e suas produções artísticas poderá nos acrescentar elementos para a compreensão da alma da festa carnavalesca carioca.

ANEXO I

Segundo o jornal *O Dia*, de 18 de agosto de 2005, a pauta do encontro foi a seguinte:

- Frisar que é de extrema importância estudar e conhecer o Regulamento e o Manual do Julgador, bem como as datas de compromissos neles previstos, para que não aconteçam surpresas antes, durante e depois dos desfiles;

- Participar da escolha de um bom enredo;

- Acompanhar a elaboração de uma sinopse para apresentar aos compositores;

- Não se esquecer que a escolha de um bom samba contribuirá, em muito, para a realização de um bom desfile;

- Organização e pauta de compromissos de gravação do CD, com o cumprimento dos horários e da agenda em geral, além do acompanhamento das diversas etapas de gravação, evitando o desconforto de se levar um grande número de pessoas para o estúdio de gravação;

- Preparar com antecedência possível, as convenções e desenhos de bateria para a gravação do CD;

- Preparar roteiro da escola, com descrição das alegorias e alas;

- Criar uma comissão para acompanhar a confecção dos protótipos das fantasias e verificar se apresentam algum defeito, se trazem conforto para os desfilantes e também se terão o efeito desejado quando colocadas no conjunto da ala (exemplo de membros para a comissão: costureiro (a)s conhecidos ou pessoas com experiência neste assunto);

- Lembrar de observar o conforto dos componentes, por ocasião da concepção e confecção das fantasias, especialmente a ala das baianas, da bateria, casais de MS e PB, com relação a chapéus, sapatos, tamanho dos resplendores, peso, adequação dos figurinos masculinos e femininos, etc.

- Observar a necessidade de se apresentar com alas que tenham tamanhos homogêneos assim como os tamanhos dos diversos setores da escola, para evitar que venham a ser punidas pelos julgadores do quesito conjunto;

- Evitar colocar numa mesma ala ou setor da escola pessoas que venham de fora para desfilar. Sugestão de espalhar estas pessoas pelo todo da escola e não deixar concentrar todas em uma mesma ala ou setor;

Barracões e Alegorias:

- Sugerir que as equipes de ferreiros sejam melhores preparadas;

- Evitar usar tubos trançados, devido à sua pouca resistência e os riscos já conhecidos;

- Escalar um diretor para cada alegoria, que seja responsável desde a fase de confecção da mesma dentro do barracão, na ida para a concentração, durante o desfile e na dispersão, até a sua volta para o barracão, com conhecimento de cada detalhe da montagem e desmontagem da alegoria;

- Equipe de empurradores deve ser muito boa e eficiente, inclusive na hora de sair da inércia, ocasião em que é mais difícil e arriscado para os destaques que estão sobre as alegorias;

- Tentar que haja exclusividade no caso das figuras de composição, de modo a não acontecer os apertos de última hora em função de atrasos e falta de comprometimento, com risco de perda de pontos no caso de passar em desfile com queijos vazios;

- O responsável pela alegoria tem que ter uma planta do carro com as marcações corretas, com nome inclusive, das pessoas que vão desfilar como destaques e composição naquela alegoria;

Desfile:

- Planejamento e organização na concentração

- Gigantismo das escolas ("quantidade ideal" de componentes: entre 3200 e 4000 componentes)

- Evitar o excesso de pessoas à frente da escola

- Evitar o excesso de alas de passo marcado

- Evitar o excesso de alas coreografadas

- Evitar o excesso de pessoas com camisa de diretoria (ver punição que será votada para o quesito conjunto)

- Lembrar de informar e apresentar o diretor Jorge Perlingeiro e suas funções na Coordenação de Início de Desfile, visto que muitos diretores de escolas desconhecem suas funções e também sua condição em ajudar naqueles momentos iniciais do desfile;

Cronometragem dos setores em desfile:

- O ideal é que a comissão de frente cruze a faixa final de desfile com o tempo de 30 a 40 minutos de desfile

- O último componente da escola deve passar na faixa de início de desfile com 50 a 55 minutos

- Tempo razoável para apresentação das Comissões de Frente: de 1,5 a 2,0 minutos (ou aproximadamente uma passada do samba-enredo) Obs: A coreografia da Comissão de Frente é que determina o andamento do desfile da escola

- Tempo razoável para apresentação dos casais de MS e PB: de 1,2 a 1,5 minutos

- Posição do casal de MS e PB: à frente da bateria ou junto da Comissão de Frente?

- "Número ideal" de componentes na bateria: entre 220 e 300 ritmistas

- Afinação dos naipes e escolha dos ritmistas e dos instrumentos pelos quais será feita a captação do som

- Saída do 1º recuo da bateria: no mínimo até a metade da escola. Antes da metade não?

- Não deixar acontecer de uma ala passar espremida na lateral do setor em frente ao 2º recuo da bateria, quando a bateria estiver entrando no boxe, ou seja, a frente da escola deverá ser parada e, após, a bateria entrar no recuo, ala passará normalmente sem que ocorram buracos além do permitido. Sugestão é de que a ala que vem à frente e logo atrás da bateria sejam alas da comunidade, com orientação para segurarem a evolução na saída do 1º recuo e na entrada e na saída do 2º recuo

- Evitar fazer paradinhas dentro dos recuos de bateria

Ensaio Técnico

- Planejar bem os ensaios técnicos, tendo em vista que na sexta-feira, o trânsito fica bem complicado para a chegada dos componentes

- Divulgar com antecedência e de forma ampla na quadra e na mídia as datas dos ensaios técnicos de sua agremiação

- Elaborar bem o mapa de montagem da escola para o ensaio técnico

- Lembrar que nos ensaios é que será mostrado o que se pretende alcançar na avenida, no dia do desfile

- Trazer os componentes do carro de som já definidos e instruídos para estarem a postos bem próximo ao carro de som

- Que o Diretor de Carnaval e sua equipe possam aproveitar, da melhor forma possível, o ensaio e questionar com a sua equipe a respeito de alguns momentos ocorridos nos ensaios anteriores

- Caso da não ocupação da largura total da pista de desfile

- Observar a disposição dos ônibus entre as alas, se for o caso de ser usado como referência para carros alegóricos

- Não ter dúvida em refazer os movimentos de entrada e saída do recuo da bateria, em caso de erro, tendo em vista que o ensaio tem essa finalidade, de corrigir erros e treinar os componentes da bateria.

Anexo II

Sinopse do enredo de 2004 do Arranco do Engenho de Dentro em homenagem a Maria Augusta Rodrigues

Maria Augusta - O sonho nas estrelas

Introdução:

Sonhos..., Fantasia..., Alegria...

Maria Augusta chega ao mundo, regida pelo signo de Aquário no Ocidente e Serpente no Oriente. Descendente de 7 sangues. Corre nas suas veias o sangue português, espanhol, italiano, holandês, judeu e logicamente indígena e africano.

Na religião Afro-Brasileira é filha de Xangô com Inhansã, mas hoje quem rege os seus caminhos é Iemanjá. Odoiá !!!

Desenvolvimento:

O dia clareou... A luz do céu brilhou... Vejo nuvens de esperança... O sonho um arco-íris multicolor.

Vivendo desde muito cedo no universo das artes, quando vai morar no interior se encanta com as festas regionais em que sua mãe fazia questão de participar, as festas religiosas e quermesses um delírio em sua mente.

Tudo era um sonho... O colorido das festas, as danças, os rituais...

Mas quando se aproximava o carnaval. Ah! Augusta fica extasiada e tudo que passa a acontecer parece não ser verdade: São bois pintadinhos acompanhado de suas burrinhas e mascarados que não param de ziguezaguear pelos caminhos que cortam a pequena localidade, e todos cantam, gritam e acompanham ao som de batidas de latas velhas e tambores rústicos improvisados.

E quando passam o Rancho Recreio de Flores ? Ah!!! A mente de Augusta viaja, e sua sensibilidade aflora, levando-a a devaneios, ganham vida, possuindo formas de tulipas furta a cor e o perfume inebriante exala pelo ar.

Todo aquele mágico cenário, parece um sonho... Era a alegria e a felicidade que estava no ar.

Tendo que retornar ao Rio de Janeiro, para prosseguir seus estudos; aquelas lembranças do interior não saiam de sua mente. Após concluir o ginásio e científico Augusta opta em cursar Belas Artes e conhece Fernando Pamplona, quando então começa a desenvolver alguns trabalhos artísticos com ele, decorando ruas e avenidas para o carnaval.

No ano de 64 ao visitar a quadra do Salgueiro que ainda era no Morro, cujo enredo era "Chico Rei. Ela não acreditava o que vivenciava naquele momento... Delírio, muita alegria, e um mundo de sonhos e de fantasias tomaram conta da sua mente. Era o elo de ligação de sua infância no interior com aquele momento. Era a cultura popular pulsando aos seus olhos. Ao concluir o curso superior continua a desenvolver diversos trabalhos com Pamplona e começa a dar aulas. Mas é o mundo de ilusões mágico e fantástico do carnaval que cada vez mais o fascina. E para o carnaval de 69, ela desenvolve figurinos e alegorias alusivos ao enredo " O Negro na Civilização Brasileira " No Império da Tijuca, Decora com Arlindo Rodrigues o Copacabana Palace, e ainda nesse mesmo ano desenha parte dos figurinos do enredo desenvolvido por Arlindo "Bahia de Todos os Deuses" no Salgueiro. Coroando todo esse trabalho Maria Augusta desfila também pela primeira vez em uma escola de samba - SALGUEIRO - fantasiada de Iemanjá, junto com um grupo de 12 mulheres.

Sonhos..., Fantasia..., Misticismo..., Magia... e Alegria... Maria Augusta estava integrada ao mundo de ilusões do carnaval carioca.

Após um ano de tantos momentos de felicidade, no final de 69 ela viaja para Europa, passa o Reveillon ficando por lá seis meses, quando então atravessa o estreito de Gibraltar e visita Marrocos e a Argélia que estava recém libertada do colonialismos Francês. As riquezas da arte e da cultura africana encantam Augusta que volta ao Brasil fascinada com tudo o que conheceu e viu. Chegando aqui, concorre ao "Prêmio Medalha" da escola de Belas Artes na UFRJ, com o tema: " A Visita dos Príncipes Negros a Maurício de Nassau", que serviu como enredo do SALGUEIRO no carnaval de 71, recebendo um novo título: "Festa para um Rei Negro". Para esse enredo fez também parte da equipe de criação de figurinos.

No enredo "Mangueira Minha Madrinha Querida" em 72 no SALGUEIRO, sua participação foi na pesquisa e desenho dos Figurinos junto à equipe de criação. Já na

União da Ilha do Governador, nesse mesmo ano ela desenvolve o enredo "A Cavalhada".

"Eneida, Amor e Fantasia" foi enredo do SALGUEIRO em 73 e Augusta continua junto na equipe de criação desenvolvendo o enredo, figurinos e alegorias.

Após ter visitado a casa de "Chico Rei", fazer festas para "Príncipes Negros" cantar e encantar com "Mangueira", "Eneida" e "Cavalhadas" ela recebe a incumbência de fazer a pesquisa do enredo "O Segredo da Minas do Rei Salomão" que Joãozinho Trinta desenvolveu no SALGUEIRO.

"Poema de Máscara em Sonho", enredo que Maria Augusta desenvolveu na União da Ilha do Governador em 76 no primeiro Grupo (especial). Pierrôs e colombinas fizeram a alegria do carnaval carioca nesse desfile, e a União da Ilha ganha o primeiro estandarte de ouro de sua história - um sucesso. Augusta começa a delinear seu estilo próprio de fazer carnaval.

Com enredos alegres, contagiantes e de alto astral o carnaval vai vivenciar momentos memoráveis. No carnaval de 77 - uma explosão de alegria e todos correm para ver o sol nascer, a sutileza do amanhecer, tanta alegria e beleza na avenida: era a União da Ilha que desfilava com o enredo "Domingo". Palhaços, carrossel girando, colorido esfuziante, as pipas iam bailando pelo ar, o carioca com o Domingo feliz, e a União da Ilha, uma escola recém chegada ao Primeiro Grupo, um grande sucesso, sendo elogiada por toda imprensa e crítica especializada. A escola obtém a terceira colocação e Maria Augusta é eleita a personalidade feminina ganhando o Estandarte de Ouro.

Estava definido o jeito simples de fazer carnaval; o famoso "Bom, Bonito e Barato"

E "O Amanhã"? Enredo da União da Ilha em 78 - Ah!!! Destino... Sorte... Sonho... Estava escrito nas estrelas. E qual era a previsão? Todos esperavam a resposta na avenida, inclusive devido a repercussão alcançada pelo trabalho de Augusta no ano anterior. E sabe qual foi a resposta, a cigana já tinha lido o destino de Maria Augusta. Previsão: Sucesso... Sucesso... E muita Sorte... pela primeira vez na avenida desfila uma ala fantasiada de ciganos, e o samba deste ano é um dos ,mais gravados e executados até hoje. E o que será o Amanhã? Muita energia, e muita força, mas como a misteriosa Augusta mesmo comenta, às vezes o excesso de energia em alta voltagem, provoca o desequilíbrio e entra em curto circuito. Então para o carnaval de 79 começa a desenvolver o enredo intitulado: "Enredo" que objetivava mostrar como se faz um carnaval em todas as suas nuances. Em uma das eliminatórias de sambas-enredos junto

com a comissão julgadora ela discorda dos sambas que deveriam continuar na disputa e resolve se afastar dos trabalhos na escola. No entanto sua marca foi evidenciada, quando por decisão da diretoria, o nome do enredo é mudado para "O Que Será" fazendo alusão ao ano anterior. A marca deixada por Maria Augusta na União da Ilha foi tão forte e perene, que mesmo sem a sua presença como carnavalesca, diversos foram os enredos desenvolvidos com base em suas ideologias.

Afastada da União da Ilha, Maria Augusta, entrega sua vida profissional aos desígnios da sorte. Mas sorte, amor, misticismo, sonho e alegria são ingredientes que não faltavam a Augusta. E o paraíso da felicidade sempre esteve de portas abertas para novas fases em sua vida.

Convidada para o carnaval de 80 no Paraíso do Tuiuti, escola do terceiro grupo, é inaugurada uma nova fase na vida de Augusta. O desenvolvido não poderia ser outro: "A Sorte", ela mantém seu estilo de fazer carnaval, o desfile é um grande sucesso e arrebatava a multidão que assistia o desfile na Avenida Rio Branco a acompanhar a escola. A escola faz um excelente desfile, obtendo a Primeira colocação, ascendendo de grupo.

Para comemorar tamanha sorte, nada melhor do que ouvir a sinfonia dos pássaros e assim em 1981 no Bloco Canário das Laranjeiras desenvolveu o enredo "Canto as Laranjeiras", um poema de amor ao bairro das laranjeiras.

Alegria... Alegria... Augusta de volta ao Paraíso do Tuiuti em 82. E adivinhem qual o enredo ? Agora era hora de celebrar a alegria de viver, e o desenvolvido foi "Alegria" que falava nas boas coisas da vida e que nos causam alegria, a escola obtém a segunda colocação e mais uma vez ascende de grupo.

Onde tem alegria não falta amor e... "Vamos Falar de Amor" enredo desenvolvido por Augusta em 83, também no Tuiuti, abordava diversas formas do amor: o carnal, o espiritual e o cósmico. esse desfile serviu como base para o seriado da Rede Globo "Otelo de Oliveira".

Por esta época Augusta já era uma Tradição no mundo do carnaval, e a sua história já estava consolidada. Em 84, na Rede Globo como consultora da novela "Partido Alto", em meio aos trabalhos é surpreendida por Nésio Nascimento, que a convida para desenvolver o primeiro enredo para o ano de 85 da recém criada escola de samba dissidente da Portela, G.R.E.S. Tradição. Maria Augusta cria a bandeira da escola e opina que seja criada uma comissão para desenvolvimento do carnaval. A idéia foi aceita por Nésio e "Xingu" foi o primeiro enredo desenvolvido por nada mais nada

medos pelos carnavalescos: Maria Augusta, Rosa Magalhães, Paulino do Espírito Santo, Edmundo Braga, Lícia Lacerda e Viriato Ferreira. Tradição, escola campeã do grupo 4; sobe de grupo. Carnaval de 86 junto com os mesmos parceiros desenvolve o enredo "Rei Sinhô, Rei Zumbi, Rei Nagô" no grupo 3. De novo campeã ascende ao grupo 2. No carnaval de 87 desenvolvem o enredo "Sonhos de Natal", tradição vice-campeã ascende ao primeiro grupo (especial).

De 88 a 91 ela atua como comentarista de TV, pesquisadora participa de vários congressos como palestrante. Mas uma surpresa estava para acontecer no desfile de 92. Foi quando Aniz Abraão David, patrono da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, convidou Augusta para assumir o lugar de Joãozinho Trinta que estava na escola como carnavalesco a 17 carnavais e desenvolve o enredo em 93 "Uni-Duni Tê a Beija-Flor escolheu Você" Ela mantém o seu estilo de criar e fazer carnaval e dentre os mais diversos tipos de críticas, comentários e aplausos à Beija-Flor, faz um desfile colorido, alegre e contagiante inconfundível de fazer carnaval.

Gira meu mundo Peão... E num giro de 180° viu-se na avenida uma Beija-Flor totalmente diferente do que se tinha visto até o ano anterior.

Atualmente Maria Augusta tem preferido estar no carnaval como comentarista de TV e pesquisadora.

E hoje...

Na Ilusão desta Avenida o ARRANCO é... MARIA AUGUSTA com: Sonhos... Sorte... Misticismo... Alegria... Ilusões... Fantasia... Felicidade... E muito amor...

Amarildo Nunes Mello

Referências Bibliográficas

- AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. RJ: FGV, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. SP: Hucitec/UnB, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. RJ: Jorge Zahar, 1998.
- BECKER, Howard S. *Uma Teoria da Ação Coletiva*. RJ: Zahar, 1977.
- _____. *Art Worlds*. Califórnia: University Califórnia Press, 1982.
- _____. *Outsiders: études de sociologie de la déviance*. Paris: Ed. Métailié, 1985.
- _____. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. SP: Hucitec, 1993.
- _____ & STRAUSS, Anselm. "Careers, Personality and Adult Socialization". In: *Sociological Work, Method and Substance*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1970.
- BOLLÈME, Geneviève. *O Povo por Escrito*. SP: Martins Fontes, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. SP: Zouk, 2002.
- _____. "A ilusão biográfica" In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (coords). *Usos & Abusos da História Oral*. RJ: FGV, 2001.
- _____. "Os usos do 'povo'" In: *Coisas Ditas*. SP: Brasiliense, 1990.
- BOTT, Elisabeth. *Família e Rede Social*. RJ: Francisco Alves, 1976.
- BOTTOMORE, Tom & NISBET, Robert. *História da Análise Sociológica*. RJ: Zahar, 1980.
- BURKE, Patrícia Santos Neves. *O Jornal em Pauta*. RJ: Museu Nacional/UFRJ, 1996. (Dissertação de mestrado)
- BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Média*. SP: Companhia das Letras, 1989.
- CABRAL, Sergio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. RJ: Lumiar, 1996.
- CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes*. RJ: Relume Dumará, 2000.

- CARVALHO, José Jorge de. La Etnomusicología en tiempos de canibalismo musical; una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. In: *Série Antropologia* (335). Brasília: UNB, 2003.
- CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. SP: Companhia das Letras, 1998.
- CAVALCANTI, Maria Laura V.C. *Carnaval Carioca*. RJ: UFRJ/Funarte, 1994.
- _____. *O Rito e o Tempo: ensaios sobre o carnaval*. RJ: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. “O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa” In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. (vol. VI) RJ: FIOCRUZ, 2000.
- _____. “Conhecer desconhecendo: o familiar e o obscuro na pesquisa antropológica”. RJ, 2002.
- _____. “Espetacularidade e significação: as alegorias no carnaval carioca”. RJ, 2002 a.
- CHAMPAGNE, Patrick. *Formar a Opinião Pública: o novo jogo do político*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COELHO, Maria Claudia. *A experiência da fama: individualismo e comunicação de massa*. RJ: FGV, 1999.
- COHN, Gabriel. “Simmel e a depuração das formas” In: *Crítica e Resignação*. SP: TAQ, 1979.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro; Academia do Samba*. RJ: Record, 1984.
- _____. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. SP: Irmãos Vitale, 2001.
- COULON, Alain. *A Escola de Chicago*. Campinas: Papyrus, 1995.
- CUNHA, M^a Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880-1920*. SP: Companhia das Letras, 2001.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. RJ: Zahar, 1980.
- _____. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. RJ: Rocco, 1987.
- _____ & SOÁREZ, Elena. *Águias, Burros e Borboletas: um estudo antropológico do jogo do bicho*. RJ: Rocco, 1999.
- DAMISCH, Hubert. "Artista" In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 3, Artes – Tonal/Atonal. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco*. RJ: Graal, 1988.
- DELGADO, Manuel. *El Animal Público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

- _____. "Etnografía del espacio público" **In:** *Revista de Antropología Experimental* (2). Jaén: 2002.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. SP: Perspectiva, 1976.
- DUBAR, Claude. "Das 'profissões' à socialização profissional" **In:** *A Socialização: construção das identidades sociais profissionais*. SP: Martins Fontes, 2005.
- DURKHEIM, Émile. "Prefácio à Segunda Edição" **In:** *Da Divisão do Trabalho Social*. SP: Martins Fontes, 1995.
- DURING, Elie. *Apropiaciones: las muertes del autor en las músicas electrónicas*. In: *Proceso Sónico*. Barcelona: ACTAR/Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. RJ: Jorge Zahar, 1994.
- _____. & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. RJ: Jorge Zahar, 2000.
- EUFRASIO, Mário A. *Estrutura Urbana e Ecologia Humana: a escola sociológica de Chicago (1915-1940)*. SP: 34, 1999.
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. RJ: Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, Felipe. *O Marquês e o Jegue: estudo da fantasia para escola de samba*. RJ: Altos da Glória, 1999.
- _____. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no séc. XIX e outras questões carnavalescas*. RJ: UFRJ, 2005.
- GANS, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: an analysis and evaluation of taste*. New York: Basic Books Inc., 1974.
- GARDEL, André. *O Encontro entre Sinhô e Bandeira*. RJ: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.
- GASTALDO, Édison. *Erving Goffman: desbravador do cotidiano*. Porto Alegre: Tomo, 2004.
- GAUTHERON, Marie. *A Honra: imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*. Porto Alegre, L&PM. 1992.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval carioca*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. RJ: UFRJ, 1992.

- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *Estigma*. RJ: Guanabara, 1988.
- _____. *Manicômios, prisões e conventos*. SP: Perspectiva, 1990.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "Apresentação" **In**: Clifford, James. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. RJ: UFRJ, 1998.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *Os Ranchos pedem passagem: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. RJ: PPGSA/UFRJ, 2003. (Dissertação de mestrado)
- HOBBSAWN, Eric. "Introdução". **In**: Hobsbawn & Ranger (orgs.), *A Invenção das Tradições*. SP: Paz e Terra, 1984.
- HUGHES, Everett C. *The Sociological Eye: select papers*. Chicago: Aldine Atherton, 1971.
- JAMES, William. "Pragmatismo" **In**: *Os Pensadores*. SP: Abril Cultural, 1979.
- JOSEPH, Issac. *El Transeunte y el Espacio Urbano*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- KUSCHNIR, Karina. *Política e Mediação Cultural: Um estudo na Câmara Municipal do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGAS/MN. RJ: UFRJ, 1993.
- LEMONS, Ronaldo. "A revolução das formas colaborativas". **In**: *Folha de São Paulo*. (Suplemento Mais!) pp. 10-11. SP: 2004.
- LEVINE, Donald N. (ed.) *On Individuality and Social Forms*. Chicago: Chicago Press, 1987.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. SP: Papirus, 1989.
- MAGGIE, Yvone. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. RJ: Zahar, 1977.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade*. SP: Brasiliense, 1984.
- ____ & TORRES, Lilian de Lucca (orgs.) *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. SP: EDUSP, 1996.
- MARTINS, José de Souza. *Vergonha e Decoro na Vida Cotidiana da Metrópole*. SP: Hucitec, 1999.
- _____. *O Poder do atraso; ensaios de sociologia da história lenta*. São Paulo, Hucitec. 1999.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. SP: EPU/EDUSP, 1974.

- MORAES, Eneida. *História do Carnaval Carioca*. RJ: Record, 1987.
- MORAES FILHO, Evaristo de. *Simmel*. SP: Ática, 1983.
- MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. RJ: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- _____. *No Princípio, Era a Roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. RJ: Rocco, 2004.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. RJ: FGV, 1998.
- OLIVEN, Ruben George. A fabricação do gaúcho. In *Ciências Sociais Hoje*. pp.57-68. SP: ANPOCS/Cortez, 1984.
- _____. *A Parte e o Todo*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- PARK, Robert E. "A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano" In: Velho, Otávio. *O Fenômeno Urbano*. RJ: Zahar, 1976.
- PEREIRA, Leonardo A de M. *O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do séc. XIX*. RJ: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- PORFIRO, André Luiz. "Mesmo proibido, Olhai por nós". In: *African Diasporic Religiosities*. New York: Hemispheric Institute of Performance and Politics, 2003.
- PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- QUEIROZ, Maria Isaura P. *O Mandonismo Local na Vida Política Brasileira e outros ensaios*. SP: Alfa-Ômega, 1976.
- _____. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. SP: T.A. Queiroz, 1991.
- _____. "Escolas de samba do Rio de Janeiro ou a domesticação da massa urbana". In: *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. SP: Brasiliense, 1992.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. RJ: UFRJ/Jorge Zahar, 2001.
- SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos & VOGEL, Arno. *Quando a Rua vira Casa*. SP: Projeto/IBAM, 1985.
- SANTOS, Nilton Silva dos. *Vivendo na Cachimba: considerações sobre participação política num bairro de Curitiba*. RJ: Museu Nacional/UFRJ, 1997. (Dissertação de mestrado)

- _____. "Cantores e compositores da música popular brasileira ou Da arte de comprar e vender autoria" **In:** *I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Recife, 2002.
- _____. *O Carnavalesco como Mediador Cultural no Carnaval da cidade do Rio de Janeiro*. RJ: PPGSA/UFRJ, 2003. (Texto do Exame de Qualificação)
- SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. RJ: UFRJ, 2004.
- SAPIR, Edward. "A Moda" **In:** Mandelbaum, David G. (org.). *Selected writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. Berkeley: University of California Press, 1986. [Tradução para o português de Paulo Henriques Britto]
- SEEGER, Anthony. "A quem pertence a música tradicional? O desafio da propriedade cultural intangível" **In:** *Antropologia Social. Comunicações do PPGAS*, 4. RJ: PPGAS/MN, 1994.
- SIGAUD, Lygia. "Direito e gestão de injustiças" **In:** *Antropologia Social. Comunicações do PPGAS*, 4. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS, 1994.
- SILVEIRA JR., Potiguara Mendes. *Psicanálise Beija Flor: Joãozinho Trinta e os analistas do Colégio*. RJ: Aoutra/Taurus, 1985.
- SIMMEL, Georg. *El Individuo y la Libertad*. Barcelona: Península, 1986.
- _____. *Filosofia do Amor*. SP: Martins Fontes, 1993.
- SONTAG, Susan. "O artista como sofredor exemplar". **In:** *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987
- SOUZA, Jessé & OËLZE, Berthold. *Simmel e a Modernidade*. Brasília: UnB, 1998.
- STRAUSS, Anselm L. "Interação". **In:** *Espelhos e Máscaras: a busca de identidade*. SP: São Paulo, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Guanabara: JCM, 1969.
- _____. *As Festas no Brasil Colonial*. SP: 34, 2000.
- THOMPSON, Edward P. *Costumes em Comum*. SP: Companhia das Letras, 1999.
- VALENÇA, Inês Teixeira. *O Espetáculo da Tradição: um estudo sobre as escolas de samba e a indústria cultural*. RJ: Escola de Comunicação/UFRJ, 2003. (Dissertação de mestrado)
- VANDENBERGHE, FRÉDÉRIC. *As sociologias de Georg Simmel*. Bauru/Belém: EDUSC/EDUFPA, 2005.

- VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1973.
- _____. *Subjetividade e Sociedade*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1986.
- _____. *Individualismo e Cultura*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1987.
- _____. *Projeto e Metamorfose*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____. *Nobres & Anjos*. RJ: FGV, 1998.
- _____. (org.) *Arte e Sociedade*. RJ: Zahar, 1977.
- _____. (org.) *Desvio e Divergência*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. (org.) *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid: Embajada de Brasil en España, 1998.
- _____. (org.) *Antropologia Urbana*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. (org.) *Mediação, Cultura e Política*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____ & VELHO, Otávio. *Dois Conferências*. RJ: UFRJ, 1992.
- _____ & ALVITO, Marcos. *Cidadania e Violência*. RJ: FGV/UFRJ, 1996.
- _____ & KUSCHNIR, Karina. "Mediação e Metamorfose" **In:** *Mana* (2) nº 1. RJ: 1996.
- _____. "Individualismo, Anonimato e Violência na Metrópole" **In:** *Horizontes Antropológicos* (13). Porto Alegre: 2000.
- VELHO, Otávio Guilherme. (org.) *O Fenômeno Urbano*. RJ: Guanabara, 1987.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaços*. RJ: Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. RJ: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.
- _____. "O futuro do samba" **In:** *Folha de São Paulo* (Caderno Mais!). p.5(4). SP: 1996.
- _____. (org.) *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. RJ: UFRJ, 1997.
- _____. "Não quero que a vida me faça de otário!: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro" **In:** *Mediação, Cultura e Política*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2001.
- VIANNA, Letícia C.R. *Bezerra da Silva, produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. RJ, Jorge Zahar. 1999.
- VOVELLE, Michel. "Os intermediários culturais" **In:** *Ideologias e Mentalidades*. SP: Brasiliense. 1987.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As Aventuras de Georg Simmel*. SP: 34, 2000.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. SP: Pioneira, 1986.

WIRTH, Louis. "O urbanismo como modo de vida" **In:** Velho, Otávio. *O Fenômeno Urbano*. RJ: Zahar, 1976.

WHYTE, William Foote. *Street Corner Society*. Chicago: Chicago Press, 1973.

WOLF, Eric. *Antropologia e Poder: contribuições de Eric R. Wolf*. Brasília/São Paulo: EDUNB/EDUNICAMP, 2003.

ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. SP: Brasiliense, 1983.

_____. "Violência no Rio de Janeiro: estilos de lazer, de uso e de tráfico de drogas". RJ: IMS/UERJ, 2000.

_____ & ALVITO, Marcos. (org.) *Um Século de Favela*. RJ: FGV, 1998.