

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ  
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO  
LABORATÓRIO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM GERÊNCIA EM SAÚDE

Guilherme Estevão de Lima Maciel

UMA HISTÓRIA DO CARNAVAL:  
o processo de mercantilização da folia

Rio de Janeiro

2011

Guilherme Estevão de Lima Maciel

UMA HISTÓRIA DO CARNAVAL:  
o processo de mercantilização da folia

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Escola Politécnica de Saúde Joaquim  
Venâncio como requisito parcial para  
aprovação no curso técnico de nível médio em  
saúde com habilitação em Gerência em Saúde.

Orientadora: Muza Clara Chaves Velasques

Rio de Janeiro

2011

Guilherme Estevão de Lima Maciel

UMA HISTÓRIA DO CARNAVAL:  
o processo de mercantilização da folia

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Escola Politécnica de Saúde Joaquim  
Venâncio como requisito parcial para  
aprovação no curso técnico de nível médio em  
saúde com habilitação em Gerência em Saúde.

Aprovado em 15/12/2011

BANCA EXAMINADORA

---

(Dra. Muza Clara Chaves Velasques – FIOCRUZ / EPSJV / LATEPS)

---

(Dr. José Roberto Franco Reis – FIOCRUZ / EPSJV / LABFORM)

---

(Ms. Valéria Fernandes de Carvalho - FIOCRUZ / EPSJV / LABFORM)

*Dedico este trabalho  
aos meus pais, Alessi e Mônica;  
ao meu irmão, Matheus;  
e aos meus amigos, Anderson, Andressa,  
Anna Luiza, Dayanna, Isabela e Herbert.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pela oportunidade de ter estudado na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio e por ter conhecido e formado amigos que levarei para sempre comigo, que foram fundamentais para que eu conseguisse completar meu ciclo na EPSJV.

Agradeço aos meus pais e meu irmão por estarem ao meu lado desde o momento em que prestei o concurso para a EPSJV até a minha formatura como técnico em Gerência em Saúde. Fornecendo o apoio e o carinho necessário para me sustentar no colégio.

Agradeço aos meus professores por compartilharem os seus conhecimentos para o fortalecimento de minha formação como estudante e como cidadão.

Agradeço a minha orientadora, Muza Clara, pela amizade construída durante todos os anos em que fui seu aluno e fortalecida durante o processo de construção dessa monografia.

Agradeço aos profissionais da Imperatriz Leopoldinense e da União da Ilha do Governador por terem destinado parte de seu tempo de trabalho compartilhando comigo seus conhecimentos e vivências no carnaval, sendo de fundamental importância para o enriquecimento do conteúdo desta monografia.

*“Onde andam vocês, ô ô ô  
Antigos carnavais?  
Os sambistas imortais  
Bordados de poesia  
Velhos tempos que não voltam mais  
E no progresso da folia...  
Tem bumbum de fora pra chuchu  
Qualquer dia é todo mundo nu...”  
(Caprichosos de Pilares, 1985)*

## RESUMO

Discute a maneira como as tradições e aspectos culturais dos Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial da cidade do Rio de Janeiro passaram a ser apropriados em favor de uma lógica comercial no evento. Apresenta uma análise histórica do desenvolvimento da festa, da concepção e consolidação dos desfiles, através de uma leitura crítica onde foram observadas as peculiaridades para a criação e manutenção do evento. Relata o contexto para o surgimento do processo de Mercantilização da festa, apontando suas conseqüências iniciais e evidencia momentos fundamentais para o enraizamento dessa prática no carnaval. Descreve o contexto atual do processo de Mercantilização dos Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro, apontando para o atual formato de organização do evento, destacando as transformações que a execução dos desfiles sofreram ao longo do tempo, com destaque para o entendimento de como as relações de trabalho são estabelecidas nesse novo momento do evento. Para apresentar o atual panorama das Escolas de Samba utilizou-se de entrevistas com profissionais cuja atuação está diretamente ligada à concepção e materialização do projeto do carnaval. Conclui enfatizando a degradação que a lógica de mercado proporciona para as tradições formas da cultura popular.

Palavras-Chave: Mercantilização. História das Escolas de Samba. Rio de Janeiro. Trabalho. Carnaval.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 Desfile Acadêmicos do Salgueiro 1969 .....	28
Ilustração 2 Desfile Beija-Flor de Nilópolis 1979 .....	28
Ilustração 3 Enredos desenvolvidos entre 1995 a 2011 na categoria CEP .....	42
Ilustração 4 Enredos desenvolvidos entre 2002 e 2011 na categoria patrocinados .....	43
Ilustração 5 Materiais utilizados na confecção de fantasias e alegorias .....	49
Ilustração 6 Arrecadação das Escolas de Samba do Grupo Especial e da LIESA .....	50

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DO CARNAVAL .....</b>	<b>12</b>
<b>3 O INÍCIO DO PROCESSO DE MERCANTILIZAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO .....</b>	<b>23</b>
<b>4 O PANORAMA ATUAL DO PROCESSO DE MERCANTILIZAÇÃO DOS DESFILES E A ORGANIZAÇÃO DE TRABALHO NAS ESCOLAS DE SAMBA DENTRO DESSE CONTEXTO .....</b>	<b>39</b>
<b>4.1 RELAÇÕES DE TRABALHO NAS AGREMIÇÕES CARNAVALESCAS .....</b>	<b>46</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>54</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>59</b>
<b>APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO .....</b>	<b>61</b>
<b>APÊNDICE B – ROTEIRO SEMI-ESTRUTURADO PARA ENTREVISTAS COM PROFISSIONAIS DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO .....</b>	<b>61</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O carnaval é uma das mais ricas e importantes manifestações culturais brasileiras por conseguir reunir em uma mesma festa diversos campos artísticos, como a música, a dança e as artes plásticas. No decorrer do século XX, sua principal vertente - os desfiles das Escolas de Samba – adquiriu o patamar de evento mais notável da cultura do país, devido ao seu gigantismo e reconhecimento obtido em outros locais do Brasil e do mundo.

Os desfiles das Escolas de Samba são realizados em diversas cidades, mas é o evento do Rio de Janeiro, local de criação dessa prática carnavalesca, que apresenta o maior reconhecimento, sendo considerado, pela mídia, o maior espetáculo a céu aberto da Terra. Dentro dos desfiles carnavalescos existem divisões de disputa entre as agremiações e a principal é a do Grupo Especial. Os desfiles realizados nesse grupo serão o objeto de estudo do presente trabalho.

A festa das Escolas de Samba é, atualmente, grande ferramenta de movimentação da economia do Rio de Janeiro. Sua atuação está diretamente ligada ao fortalecimento do setor turístico da cidade, além de ser responsável pela produção de milhares de empregos diretos e indiretos, por possibilitar a manutenção da produção de indústrias, que fabricam diversos tipos de matérias-primas utilizadas para a confecção de fantasias, alegorias e outros adereços.

Se no aspecto econômico os desfiles carnavalescos mostram-se importantes, no que diz respeito à visibilidade internacional do país, o evento figura como um protagonista. Transmitida hoje para centenas de países, a festa, que se tornou em meados do século XX símbolo da brasilidade, configura-se como um dos principais produtos propagandísticos do Brasil.

Em meio a toda grandiosidade da festa e sua importância econômica para o país, encontra-se um amplo campo de tradições e características fundamentais do evento, que o reconhecem como manifestação cultural importante de nossa sociedade. Porém, precisamos refletir sobre o afastamento dos desfiles nos espaços públicos e da presença de uma população menos favorecida e que maciçamente se fazia presente no espetáculo, em favor da manutenção e expansão do patamar de “mega evento” obtido pela festa. A esse processo de apropriação da cultura da festa para fins comerciais, identificamos como a *Mercantilização* dos desfiles das Escolas de Samba, e essa discussão que norteará esse trabalho monográfico.

Faz-se importante tal investigação devido ao intenso fortalecimento que o processo de Mercantilização dos desfiles carnavalescos adquiriu nos últimos anos. Tal

panorama vem sendo questionado pelos torcedores das agremiações, que enxergam suas Escolas como reféns desse novo modelo, que acreditam ameaçar a sua existência. Na direção contrária a essa preocupação, está a visão dos dirigentes que vêem como o caminho natural das Escolas.

Sobre a história do carnaval, seus desfiles e seus sambas, possuímos uma vasta produção acadêmica, entretanto há uma carência de reflexão acerca deste panorama atual do evento.

O quadro atual dos desfiles é reflexo de um processo iniciado com a inserção da contravenção nas agremiações, tendo os bicheiros como mandatários. Podemos datar o início dessas transformações na década de 70. Tal situação levou as Escolas a contarem com recursos para além daqueles oferecidos pelo Estado, numa nova lógica onde as agremiações passam a ser geridas pelos bicheiros. Sendo assim, abriu-se espaço para a inclusão de entidades externas ao meio carnavalesco como financiadoras do espetáculo.

Minha relação com o carnaval, como torcedor, sambista, pesquisador e colaborador nas tradições da festa, através da valorização de suas características mais populares, são exercidos através de meu engajamento no Carnaval Virtual e nas Torcidas Organizadas do samba. Esses fatores motivam a elaboração deste trabalho. Além disso, minha inserção na festa se deu concomitantemente ao momento de fortalecimento do processo do Mercantilização dos Desfiles das Escolas de Samba, chamando minha atenção em relação a velocidade deste processo.

Ressalto aqui que, para além da utilização de uma bibliografia especializada, foram realizadas entrevistas com profissionais que atuam nas Escolas de Samba, para a realização do trabalho. A utilização das fontes orais objetivou coletar informações sobre o posicionamento dos profissionais que atuam na concepção dos desfiles em relação às condições de trabalho e às peculiaridades do processo de desenvolvimento de um desfile carnavalesco. Nas entrevistas buscou-se, também, discutir como os profissionais reconhecem a participação de entidades externas ao meio carnavalesco, suas interferências na elaboração do desfile e apontarem seus benefícios e/ou malefícios.

Essa seleção de profissionais das agremiações obedece, primordialmente, à necessidade do trabalho em analisar o processo de construção do desfile, visto que outros profissionais atuam em diferentes esferas dentro das Escolas de Samba, no entanto não possuem o contato imediato com o planejamento, materialização e organização do trabalho, não tendo tanta relevância para o conteúdo do trabalho. Tal contrato é estritamente necessário para a pesquisa.

Ao longo do trabalho, nas questões por mim levantadas, busquei responder se a prática mercantil no carnaval é fundamental para a degradação da cultura do samba. E, a partir disso, entender se a interferência de entidades externas na elaboração dos desfiles é uma barreira para os profissionais da festa.

A monografia se estrutura em três capítulos que apresentam, respectivamente, o desenvolvimento histórico do carnaval, a fim de mostrar como se deu a formação das Escolas de Samba; como ocorreu a introdução do processo de Mercantilização dos desfiles das Escolas de Samba (apontando quais fatores possibilitaram esse desenvolvimento); e como se encontra a atual conjuntura do processo (mostrando de que forma ele se fortaleceu e como se dá no âmbito das relações de trabalho).

## 2 O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DO CARNAVAL

O carnaval é uma antiga festividade que apresenta inúmeras teorias no que concerne a sua origem. Diversos autores associam a celebração a outros festejos que apresentam características semelhantes a ela em seus ritos. Tais associações, muitas vezes, são confusas ou realizadas a partir de “falsas” peculiaridades, já que estão presentes em diversos festejos.

Entre as origens mais explanadas sobre o carnaval encontram-se as celebrações dos egípcios à Deusa Isís e ao Touro Ápis. Essas comemorações eram consideradas formas de agradecimento à deusa, que simboliza a fertilidade e a agricultura, e ao touro, que representa a vitalidade da natureza, pela colheita do período no qual a festa era realizada. Nela eram ofertados grandiosos banquetes e tinha-se como o grande momento das celebrações o cortejo de carros alegóricos, que faziam alusão ao retorno da primavera e as cheias do Rio Nilo.

Como semelhanças entre as festas têm-se a presença da musicalidade e da dança, além da utilização de alegorias na celebração, que seriam, também, responsáveis por dar nome à folia carnavalesca, segundo alguns autores. As alegorias eram construídas em forma de navios e levadas ao rio para flutuarem, por isso eram nomeados de “Carrus Navalis”. Com o passar dos anos, essa nomenclatura teria sido deturpada e tornou-se “carnaval”. Entretanto, essa é apenas uma das teorias vinculadas ao nome da festa.

Outras comemorações, principalmente as greco-romanas, como os Bacanaís, Saturnálias e Luperciais, também foram associadas ao carnaval. Todas elas possuíam estruturas semelhantes à celebração egípcia, no entanto distinguiram-se no tocante à divindade cultuada – Baco, Saturno e Luperco – e ao significado dos festejos nas sociedades. Segundo José Carlos Sebe (1986), as celebrações “implicavam a existência de rituais libertadores das atitudes reprimidas e abrigava a extroversão, a permissividade, prevalecendo ‘o tempo dos vícios’”.

Nas celebrações ocorria o culto ao corpo, às libertinagens e o consumo de bebidas alcoólicas. Baco, por exemplo, era cultuado pelos romanos como o Deus do vinho, o que subsidiava a inserção da bebida na comemoração. A correlação entre os festejos e o carnaval foi determinante para a classificação da festa, durante a Idade Média, como um evento pagão.

Apesar da indefinição no referente às verdadeiras raízes do carnaval, os primeiros registros sobre a festa datam do século VII, momento de institucionalização da Quaresma pela Igreja Católica. O papa Gregório I deliberou que durante um período de quarenta dias os cidadãos deveriam se dedicar aos aspectos espirituais e abdicarem do

consumo de carne, em respeito e lembrança aos quarenta dias de jejum de Jesus Cristo no deserto e as provações nas quais ele passou. O primeiro dia iniciava-se na Quarta-Feira de Cinzas, marco que permanece até os dias atuais.

Em resposta a deliberação do papa, os cidadãos passaram a consumir carne vermelha de maneira intensa nos dias que antecediam à Quaresma e, ao mesmo tempo, emergia uma intensa “tristeza” na população devido ao jejum que deveriam enfrentar. Esse período passou a ser chamado de *carne vale*, expressão italiana que significaria “adeus à carne” e que, para a grande maioria de teóricos da festa, originou o nome “carnaval”.

As diversas celebrações relacionadas à folia carnavalesca apresentam como semelhanças fundamentais à inversão de uma estrutura social, mudanças no tocante à cultura oficial, alegria coletiva e exageros durante a comemoração. Esses fenômenos da cultura popular encontraram-se durante muito tempo excluído do âmbito do ensino cultural, histórico, folclórico e literário, não sendo considerados objetos de estudo dignos.

Entretanto, eles passaram a ser estudados a partir da elaboração do conceito de “carnavalização”, desenvolvido por um estudioso russo chamado Bakhtin<sup>1</sup>. Ele tentou compreender a influência da cultura cômica popular na obra de um famoso escritor francês que viveu no século XVI, François Rabelais. Para isso, estabeleceu categorias que delimitassem as formas de manifestações culturais: as formas dos ritos e espetáculos - que estão relacionadas aos festejos carnavalescos -, obras cômicas verbais, e as diversas formas e gêneros do vocábulo familiar e grosseiro.

No que diz respeito à primeira categoria, Bakhtin (1999) sinalizou que o modo carnavalesco representa um diálogo entre a ordem e a cultura oficial, representado pelo tom sério das cerimônias da Igreja ou do Estado, a falta de ordem promovida nos festejos onde há a presença do elemento cômico na vida do homem medieval e que se expressa através do riso e da visão carnavalizada de mundo.

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 1999, p.43).

---

<sup>1</sup> Mikhail Bakhtin foi um lingüista russo cujo trabalho voltou-se a definição de noções, conceitos e categorias de análise da linguagem com base em discursos cotidianos, artísticos, filosóficos, científicos e institucionais. Adepto ao Marxismo, Bakhtin é referência fundamental nas últimas décadas para os estudos de história social e da cultura popular, pelo desenvolvimento de obras como “Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais”.

O desenvolvimento de novas possibilidades, como apresentado por Bakhtin, resulta na criação de uma dualidade do mundo. Esse fenômeno se expressa claramente ao visualizarmos as histórias difundidas na Idade Média no período carnavalesco, como a batalha entre o Senhor Carnaval e a Quaresma, e a lenda do País da Cocanha. Sobre os ritos e espetáculos, Bakhtin afirma que:

Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertencem em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas (BAKHTIN, 1999, p.4).

Tendo em mente as reflexões apresentadas por Bakhtin sobre o carnaval na Idade Média e no Renascimento e de outros autores, pode-se concluir que o período carnavalesco é utilizado pelos cidadãos “comuns” como uma válvula de escape às pressões cotidianas, devido à estrutura social vigente naquele período. A festa representava um momento de liberdade para os foliões, de ausência de pudores ou restrições pré-estabelecidas, além de ser utilizada como crítica aos poderosos e às ordens estabelecidas.

Em resgate na história do carnaval é possível perceber que, com o decorrer dos séculos, a folia européia sofreu alterações tanto no referente à manutenção e/ou inserção de outras formas de celebração, quanto na participação das classes mais abastadas na festa. O período Renascentista foi de fundamental importância para a construção de uma característica plástica, que marcará o festejo. A inserção de suntuosas paradas com a presença de luxuosas alegorias e a constituição de sofisticados bailes está diretamente ligada à participação das Cortes no evento.

As festas tornaram-se importantes ferramentas econômicas e culturais para as cidades, como as da Toscana, por exemplo, além expor a força e o esplendor dos poderosos. Essas características apontam para um possível início do processo de mercantilização, que não apresenta raízes mercantis tão agressivas, mas marca uma estratégia para a obtenção de lucro para os comerciantes e para as cidades através do festejo popular.

Como apresenta Felipe Ferreira (2004, p.57), a estrutura carnavalesca permaneceu, em tese, “inalterada desde fins do século XVII até a passagem do século XVIII para o XIX”. O século XIX foi marcado pela disputa pela hegemonia do poder entre França e Inglaterra. Suas capitais, Paris e Londres, respectivamente, representavam nesse momento pólos irradiadores de tendências mundiais, sendo Londres mais significativa nos aspectos econômicos e

financeiros, e Paris no tocante à cultura. O carnaval francês tornou-se referência na elaboração dos festejos da alta sociedade e disseminou suas características por outros países.

Os aspectos do carnaval francês, italiano e, principalmente, as celebrações portuguesas foram de fundamental importância para o desenvolvimento da comemoração brasileira. Antes mesmo da chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, brincadeiras trazidas por colonos portugueses já eram praticadas no país. Entre elas, destaca-se o Entrudo, que em Portugal fazia uma sátira da sociedade através de passeios jocosos, encerrados com casamentos entre bonecos de palhas que recebiam, normalmente, o nome de Entrudos. Após a chegada da Corte portuguesa, a folia brasileira se consolida e, ao mesmo tempo, o Entrudo torna-se a principal forma de celebração carnavalesca, sofrendo modificações em relação à maneira no qual era praticado.

Havia duas formas de constituição do Entrudo: o Entrudo Familiar e o Popular. Ambos são pautados no lançamento de líquidos e pós nas pessoas, configurando, assim, a diferença entre a brincadeira portuguesa e a brasileira. Utilizavam-se, ainda, seringas, limões-de-cheiro e outros objetos. A diferença entre as duas práticas refere-se ao ambiente em que eram realizadas, aos seus participantes e o modo no qual a sociedade visualizava cada uma dessas brincadeiras. O Entrudo Familiar ocorria no interior das residências, com a participação dos membros das famílias, desde a fabricação dos materiais usados na brincadeira. Já o Entrudo Popular se dava nas ruas das capitais brasileiras e era praticado pela camada excluída da sociedade. Devido à participação desse estrato social na realização da brincadeira, essa vertente do entrudo era vista como uma forma desordeira e violenta de celebração, passível de ser repreendida pelas autoridades.

Apesar da divisão de classes durante a celebração, era comum ocorrerem confusões entre moradores de casas com janelas para as ruas, que lançavam líquidos sobre as pessoas que andavam pela cidade durante o Entrudo, e as vítimas da brincadeira. Por isso, os “agredidos” se sentiam no direito de revidar a afronta indo até a casa do “agressor” e aplicando uma punição. Deve-se destacar que tal medida não era possível se o agredido fosse um escravo, devido às hierarquias sociais. Entretanto, por diversas vezes essa ordem social era rompida e os escravos atacavam estrangeiros que tivessem que percorrer as ruas da cidade, sendo fáceis alvos.

Devido a essas “confusões entrudísticas”, como definido por Felipe Ferreira (2004, p.94), as condenações ao Entrudo tornaram-se cada vez mais comuns, sempre passando despercebidos os transtornos promovidos pelos celebrantes do Entrudo Familiar. Esses

conflitos, aliados ao incômodo das elites com a brincadeira, promoveram a proibição do Entrudo Popular.

Apesar das proibições, a brincadeira popular permanecia sendo praticada nas ruas e os limões-de-cheiro, instrumento fundamental para a prática da festa, sendo comercializados, até com publicações em jornais que foram importantes colaboradores, ao lado do poder público, para a criminalização do Entrudo Popular. Tais publicações eram justificadas pelo fato dos maiores consumidores dos produtos anunciados serem as famílias que permaneciam praticando a brincadeira, já que o Entrudo Familiar era bem visto pela sociedade.

Em meados do século XIX, brotaram no país ideais de progresso e civilidade. Essas concepções estabeleciam vínculos estreitos com um conjunto de práticas, comportamentos, costumes e valores defendidos e recomendados pelas classes dominantes da Europa e que passaram a ser seguidos pelas elites brasileiras. Tal mudança de concepção exerceu influência direta nas celebrações carnavalescas. Neste momento histórico, a idéia de civilidade francesa invadiu o país e suas formas de celebração carnavalesca passaram a serem praticadas, pelas elites, com mais intensidade, como, por exemplo, a realização de bailes de máscaras. Aos poucos, o objetivo da elite política e econômica brasileira era extinguir o “descivilizado” Entrudo para que a o país pudesse celebrar o carnaval como uma nação “desenvolvida”.

A inserção dos bailes de máscara, o desfile de seus foliões pelas ruas com luxuosas fantasias, as ações policiais contra a prática do Entrudo e o fortalecimento das pressões das elites locais pela necessidade de modernização das celebrações carnavalescas foram de fundamental importância para que os entrudos fossem, aos poucos, perdendo espaço nas ruas. E, com isso, no decorrer dos anos, novos festejos carnavalescos passam a ganhar notoriedade, entre eles destacavam-se as Sumidades Carnavalescas e as Grandes Sociedades.

As duas formas de celebração possuíam a adesão das elites e da imprensa, pois tinham a intenção clara de atuar contra o “ultrapassado” entrudo, ocupando os espaços onde reinou durante anos. As Sumidades e as Grandes Sociedades se estabeleceram, inicialmente, na cidade do Rio de Janeiro que, sendo a capital do Império, foi figura determinante para o desenvolvimento das celebrações carnavalescas e o principal pólo cultural do país.

As Sumidades foram implantadas no ano de 1855 e formaram-se a partir do deslocamento dos foliões dos Bailes de Máscaras de suas casas até os salões. Os “desfiles” passaram a atrair a atenção da população, pelo refinamento das fantasias até que ocorreu o primeiro passeio oficial de grupos durante o Congresso das Sumidades Carnavalescas, no dia 14 de Fevereiro, no Rio de Janeiro. Esse evento é considerado um marco para as Sociedades Carnavalescas, pois, a partir dele, iniciou-se o processo de formação de novas Sociedades até

a constituição, anos mais tarde, das Grandes Sociedades. Entre as principais sociedades da época pode-se apresentar a Sociedade Carnavalesca União Veneziana, a Sociedade Euterpe Comercial e a União Carnavalesca de Botafogo.

As Grandes Sociedades eram compostas e mantidas por membros da alta sociedade carioca e primavam pela organização. Foram responsáveis por incorporarem, com maior intensidade, as características do carnaval francês, como a utilização de cortejos em carros, o uso de alegorias e a tentativa de realizar as Batalhas das Flores. Essas medidas, portanto, modificaram com a estrutura de comemoração do carnaval.

Em fins do século XIX, ocorreu uma explosão do número de Grandes Sociedades, que se tornaram à forma de celebração carnavalesca mais civilizada e difundida no país, passando a existir em diversas cidades, como Florianópolis, Fortaleza e Salvador. Uma das principais razões da difusão da comemoração vai ao encontro da força burguesa, em parceria com os meios de comunicação, em eliminar a prática do Entrudo.

A grande organização e a presença de imponentes alegorias fizeram com que três Grandes Sociedades ganhassem destaque entre as entidades carnavalescas do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, do Brasil. “Os Tenentes do Diabo”, “Os Democráticos” e “Os Fenianos” tornaram-se modelos para a folia da burguesia nas grandes cidades brasileiras e dominaram o carnaval até a segunda metade do século XIX.

Com a eclosão de novas organizações carnavalescas e o fortalecimento das Sociedades, fortaleceu-se a disputa pelas ruas da cidade. O embate não se dava entre as agremiações, mas entre a população. O carnaval de rua tornou-se uma importante fonte lucrativa para os comerciantes e para os moradores das casas com vista para as ruas nas quais os desfiles ocorriam. No período carnavalesco, os moradores alugavam suas janelas e sacadas para os foliões assistirem com segurança os desfiles.

A disputa consistia na elaboração de benefícios, por parte dos comerciantes e moradores, aos foliões e às agremiações, como a contratação de “cavalheiros influentes” para organizar recepções oferecidas às sociedades para cada trecho de rua no qual ocorriam os desfiles. Outra estratégia era a decoração elaborada das ruas, contratação de bandas, maestros, espetáculos pirotécnicos e outros elementos para chamar atenção das sociedades.

Essa disputa é vista como uma forma de

competição entre os grupos e entre os espaços urbanos. Ao mesmo tempo, essa disputa reforça e encoraja a própria implantação da festa carnavalesca moderna. É a partir dessa dinâmica, cuja fagulha partiu da elite burguesa carioca, que se organizaria o Carnaval brasileiro tal como conhecemos atualmente (FERREIRA, 2004, p.179).

Cada vez mais imponentes, as Grandes Sociedades passaram a não se contentar, apenas, com a decoração de ruas ou contratação de bandas proporcionadas pelos cidadãos que lucravam com a passagem dos clubes em suas ruas. Eram necessários maiores investimentos, como premiações e homenagens, para que os grandes clubes desfilassem em determinados locais. Com isso, algumas delas foram eliminadas de seus percursos e outros logradouros passaram a ganhar destaque entre os clubes carnavalescos, tendo a Rua do Ouvidor como protagonista.

Essa rua tornou-se a principal “passarela” dos desfiles devido à presença maciça de jornais e editoras, o que davam garantias às Sociedades de que fariam parte das edições do dia seguinte ao desfile, além de seu sofisticado comércio. Pela importância, a Rua do Ouvidor passa a receber inúmeros implementos públicos, sendo a primeira rua a ter iluminação a gás, a ser calçada e ser a primeira a ter iluminação elétrica. O aumento massivo de visitantes que se deslocavam do subúrbio ao Centro da cidade no período de desfile proporcionou alterações no tráfego da região.

A consolidação das Grandes Sociedades tornou-se, portanto, responsável por estabelecer uma hierarquia entre os espaços urbanos da cidade e entre os grupos que poderiam desfilar em cada rua. Coroa-se, assim, o novo Carnaval, a folia das Elites. Nesse novo contexto, encontrava-se de um lado o bem sucedido carnaval das Grandes Sociedades, símbolo do progresso e da civilidade, e de outro o “não-carnaval”, representado pelo Entrudo que, apesar de perder força, permanecia sendo praticado.

Aos poucos, categorias intermediárias de brincadeiras carnavalescas passam a ser criadas, a partir da miscelânea entre os dois tipos de “carnavais”. Pode-se visualizar, portanto, um processo de apropriação, por parte da cultura popular, dos eventos de caráter oficial, representado pelos desfiles das Grandes Sociedades, assim como sinaliza Bakhtin, ao apresentar o processo de promoção da falta de ordem na cultura oficial. Essa medida desestruturou-se o processo que, até então, se encaminhava bem sob a ótica das elites.

Por causa da combinação de celebrações, o resistente Entrudo passou a ser nomeado como Pequena Sociedade, visto que as classes menos abastadas começaram a se transvestir de maneira semelhante às elites (tomando-se as devidas proporções) e incorporaram o uso de máscaras e fantasias – características que se tornarão marcante nas Escolas de Samba. Ao mesmo tempo, figura das bisnagas e limões-de-cheiro, símbolos “entrudísticos”, permaneciam presentes. Reinventava-se, portanto, novamente, o carnaval brasileiro.

Na passagem do século XIX para o XX, com o fortalecimento do processo retomada do controle das ruas por parte das Pequenas Sociedades, instalou-se uma “crise” no carnaval.

As Grandes Sociedades deixaram, aos poucos, de desfilar nas ruas e passaram a se dedicar, apenas, aos bailes. Configurou-se, portanto, a que é apresentado por Felipe Ferreira (2004, p. 205) como a “morte” do carnaval burguês (pelo menos no que se refere ao festejo de rua).

Além das Pequenas Sociedades, a combinação de festas proporcionou a eclosão de novas práticas carnavalescas que reuniam a cultura elitizada com características das classes menos abastadas, como, por exemplo, a junção de instrumentos de banda com batuques de negro. Esses grupos não tinham denominação específica, sendo também englobadas na categoria de Pequenas Sociedades. No início do século XX passam a receber o nome de “ranchos”, “blocos carnavalescos”, “cordões” e “Zé Pereiras”.

Como forma de manutenção da estrutura das Grandes Sociedades e permanência da ideologia progressista do carnaval burguês nas ruas, os clubes tentaram incorporar características de alguns desses grupos, como o desfile de “Zé Pereiras”, que eram grupos com vários foliões que tocavam bumbos e que desfilavam em paradas, e passaram a desfilar na frente de seus préstimos. Esse fator, aliado a criação de novos grupos carnavalescos, resultou em um aumento notável da participação popular nas ruas.

A burguesia percebeu que desta forma poderia ampliar a notoriedade do carnaval brasileiro, se afastando das confusões do Entrudo. Com isso, utilizou-se também da imprensa como forma de incentivar os festejos populares organizados. Como consequência dessa “correlação de forças” passaram a estar presente nos festejos o uso das bisnagas, mas desta vez com essências aromatizantes. Os limões-de-cheiro foram substituídos pelas serpentinas e, desta forma, o carnaval do Rio de Janeiro, sobretudo, ganhou destaque entre as folias de todo mundo, no começo do século XX, exercendo ainda mais influência sobre os carnavais das outras cidades brasileiras e adquirindo o rótulo de atração mundial.

Apesar do panorama teoricamente favorável ao carnaval burguês, os conflitos entre o povo e as elites não terminariam. A grande explosão de grupos carnavalescos resultou no retorno da disputa por espaços festivos. Além disso, na visão de alguns membros da alta sociedade, com grande destaque aos intelectuais da classe, o uso das bisnagas representava a perpetuação das molhanças do Entrudo.

Paralelamente ao fortalecimento e notoriedade do Carnaval do Rio de Janeiro, brotava nos guetos da cidade um novo gênero musical que, em meados da primeira parte do século XX, tornar-se-ia símbolo da identidade nacional: O samba.

Os primeiros relatos sobre o samba datam do ano de 1838, na Revista “O Carapuceiro”, de Pernambuco, onde o Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, criticava o chamado “samba d’almocreve”. A palavra samba vem de “semba”, termo da cultura angolana referente a um

tipo de dança marcada pelo passo da umbigada, onde homens e mulheres dançavam no centro de uma roda encostando seus umbigos. Tal forma de dança seria uma afronta a moral religiosa do século XIX.

Apesar da referência ao samba em 1838, não há uma resposta comprovada sobre o momento de sua criação e quem é seu “pai”. Havia uma disputa entre a verdadeira origem do gênero. Alguns defendiam sua naturalidade baiana, ligado ao samba de roda que era praticado nos terreiros das mães de santo que se fixaram no Rio de Janeiro, em fins do século XVIII, em residências no bairro da Cidade Nova. Um dos terreiros de maior notoriedade era o de Tia Ciata, famoso por suas festas em celebração aos orixás, a São Cosme e Damião e a Nossa Senhora da Conceição.

O terreiro de Ciata marcou-se pela grande presença de músicos da periferia carioca e, com isso, em suas festas era comum haver danças e músicas marginalizadas pela sociedade. Com o passar dos anos, a influência da casa de Tia Ciata torna-se tão grande que músicos da classe média carioca passaram a freqüentar sua residência.

A outra vertente referente à “paternidade” do samba considera que o ritmo é uma produção do Rio de Janeiro, concebida a partir do contato de movimentos intelectuais cariocas da época com os rituais religiosos dos negros vindos das fazendas de café do Vale do Paraíba, que entraram em decadência. Eles seriam os responsáveis por assimilar a cultura intelectual e produzir um novo gênero musical que descrevia em suas letras o seu cotidiano precário em cortiços e favelas, com os ritmos das danças africanas. Apesar das divergências entre a origem do samba, ambas as vertentes atribuíam ao Rio de Janeiro o espaço de seu desenvolvimento.

O carnaval das primeiras décadas do século XX é marcado pelas transformações na organização dos grupos carnavalescos. Os grupos englobados pelas Pequenas Sociedades passam a obter categorias definidas, com o objetivo de acomodar todas as vertentes de brincadeiras carnavalescas. O carnaval vivia um aparente momento de organização e acomodação.

Tal equilíbrio entre as festas é quebrado a partir do momento que ocorre uma “fusão” entre categorias. No início do século XX os ranchos carnavalescos passaram a se unir com os blocos e cordões de rua. Nessa miscelânea de brincadeiras, incluiu-se o gênero musical dos terreiros da Cidade Nova – A “Pequena África” de Tia Ciata e Heitor dos Prazeres - e cria-se uma nova estrutura de se brincar o carnaval: As Escolas de Samba.

Os ranchos, devido seu caráter religioso e por ter herdado características dos préstimos do período colonial, já possuíam uma organização fixa. Sua inserção no carnaval se deu pelo

fato da população carioca não dar muita atenção à folia de reis, celebrada pelos ranchos. Com isso, ocorreu um processo de “profanação” do festejo, que se tornou uma das principais celebrações carnavalesca e forneceu alguns de seus elementos às Escolas de Samba que são mantidos até os dias atuais, como a presença de um abre-alas, comissão de frente, alegorias e de um casal de mestre-sala e porta-estandarte (atualmente, porta-bandeira). Apesar da organização dos ranchos, a desordem dos blocos é responsável por apresentar o verdadeiro caráter carnavalesco carioca, que se tornou a grande marca das Escolas de Samba.

A consolidação do samba como um importante ritmo musical se deu a partir da legitimação de algumas casas de santo. Tal conquista possibilitava o canto do samba sem restrição policial, pois não haveria como distinguir o que era cântico religioso ou não. Com sua introdução aos ranchos, o samba torna-se o principal gênero musical dessa vertente e, posteriormente, das Escolas de Samba.

Devido à proximidade com a Cidade Nova, o Largo de São Domingos e a praça Onze tornaram-se os primeiros locais de realização do “Pequeno carnaval”. Com o objetivo de alcançar o respeito das autoridades, os presidentes dos blocos organizam suas estruturas como as dos ranchos.

Nesse contexto, iniciou-se uma nova “crise”, desta vez, relacionada a criação da primeira escola de samba. Ismael Silva, um dos principais nomes do carnaval carioca, atribui o título de primeira escola de samba à “Deixa Falar”, agremiação do bairro do Estácio. Segundo Monique Augras (1998), Ismael seria o responsável por conceber o termo “Escolas de Samba”. No texto, ela apresenta que alguns teóricos do samba afirmam que a Deixa Falar seria, na verdade, um “rancho-escola”. Outras agremiações como “Portela” e “Mangureira” estão inclusas no embate sobre a primeira escola de samba. Dificilmente, essa questão apresentará uma resposta concreta.

Outra disputa diz respeito ao primeiro samba gravado. Durante muito tempo, afirmou-se que “Pelo telefone”, samba de Donga e Mauro de Almeida, foi a primeira composição do gênero gravada, em 1916. Entretanto, alguns pesquisadores afirmam que outras composições foram gravadas anteriormente, como “Descansando o pessoal” e “Urubu Malandro”, sambas gravados em 1912 e 1914, respectivamente, pela gravadora Odeon. Mesmo sem a definição do primeiro samba gravado, o final da década de 20 é reconhecido como o período no qual o samba passou a adquirir respeitabilidade na sociedade e, como consequência, as Escolas de Samba iniciaram o processo de sua aceitação perante as autoridades e a população carioca.

No ano de 1930 já existiam cinco Escolas de Samba, a saber: Cada Ano Sai Melhor (São Carlos), Estação Primeira de Mangueira, Oswaldo Cruz (Portela), Para o Ano Sai

Melhor (Estácio) e Vizinha Faladeira. Entre o fim da década de 20 até o ano de 1931 ocorreram os primeiros concursos entre as escolas, mas de maneira informal.

Em 1932 deu-se, oficialmente, o primeiro desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O evento ocorreu na praça Onze, no dia 7 de Fevereiro e teve o patrocínio do jornal “Mundo Sportivo”. A idealização do desfile foi do jornalista Mário Filho que, segundo Sérgio Cabral (1996), teve essa idéia após saber que o jornal no qual trabalhava planejava realizar entrevistas com os membros das Escolas de Samba, para que a populações pudessem conhecê-los melhor.

O primeiro desfile obteve a participação de 19 agremiações, sendo que apenas cinco estavam de acordo com os critérios do regulamento precário desenvolvido pelo jornalista Carlos Pimentel. Naquele ano, a Escola campeã foi a Estação Primeira de Mangueira. 1932 é, portanto, um marco na história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A partir dele que o concurso estampa noticiários e passa a adquirir maior visibilidade na sociedade carioca.

A partir do exposto, pode-se afirmar, portanto, que a atuação das Escolas de Samba sem a parceria com organismos externos às agremiações se deu durante pouco tempo. A ampliação da visibilidade do concurso está diretamente ligada à colaboração do jornal “Mundo Sportivo”. A influência de organismos “estranhos” ao mundo do carnaval, naquele momento, é fundamental para o desenvolvimento das agremiações e para a promoção do samba como importante organismo da cultura popular brasileira. Nos próximos capítulos, veremos que outras instituições e interesses externos aos sambistas passaram a estar inclusos no desenvolvimento do carnaval e analisaremos sua influência para as Escolas de Samba e, conseqüentemente, para a cultura popular brasileira.

### **3 O INÍCIO DO PROCESSO DE MERCANTILIZAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO**

A partir da análise do processo histórico de concepção das Escolas de Samba e dos concursos de carnaval, pode-se perceber que o período em que as agremiações carnavalescas sobreviveram sem investimentos financeiros de entidades externas ao “mundo do carnaval” é muito curto. Portanto, ao analisar o início do processo de mercantilização das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, seria infundado buscar uma pureza dos desfiles, assim como apresenta Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2008, p. 24) ao dizer que “o acesso a uma ‘tradição popular pura’ é humanamente impossível (...) as idéias de autenticidade e pureza comportam problemas. Sugerem a homogeneidade, e a cultura popular é, e sempre foi, essencialmente diversa”.

As discussões desenvolvidas por Bakhtin (1999) na sua obra “A cultura popular na Idade Média e Renascimento” onde, através da obra de Rabelais, o autor desenvolve reflexões sobre a cultura popular e as suas formas de transgressão, principalmente através do riso nas manifestações do carnaval. Elas dão origem ao entendimento do que Ginzburg apresenta como circularidade<sup>2</sup> entre as culturas, isto é, as manifestações da cultura popular e da cultura dita oficial se relacionam nas experiências de sua materialização no cotidiano social. Não existem, assim, formas puras de manifestação cultural, tanto da cultura popular quanto da dita oficial, apesar de suas respectivas representações darem significado ao lugar das classes sociais nas sociedades.

Como apresentado anteriormente, o primeiro desfile oficial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro ocorreu no ano de 1932. O modelo de disputa, pautado na hierarquização das Escolas e na valorização das produções de cada agremiação, se mostrou como a principal forma de estabelecimento de um carnaval organizado. Essa ordenação de desfile se consolidou de imediato e, por meio dela, possibilitou, logo no ano anterior ao primeiro desfile oficial, a aquisição de um parceiro fundamental para a promoção do concurso perante a sociedade: O jornal “O Globo”.

Nota-se, portanto, que desde os primórdios dos concursos das agremiações carnavalescas há uma vinculação de empresas das “Organizações Globo”. Se durante o período de consolidação dos desfiles essa participação da “Globo” será fundamental para a promoção da cultura do samba e de suas Escolas, posteriormente, a partir de fins da década de

---

<sup>2</sup> Conceito presente na obra “O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição” de Carlo Ginzburg, historiador italiano, publicada em 1976.

80 e início de 90, sobretudo, adquirirá uma nova representatividade que será discutida no decorrer da pesquisa.

Mostrando-se atuante na concepção do formato dos concursos, o jornal “O Globo” passou a atuar no processo de organização dos desfiles, estabelecendo em 1933 os quesitos que foram avaliados pela comissão julgadora. Deve-se ressaltar que os membros da comissão eram jornalistas e alguns intelectuais da sociedade carioca que tinham o interesse em samba.

No primeiro concurso, não havia ainda o gênero samba de enredo, que surgiu em 1933 com a Unidos da Tijuca. Apesar de ser a única agremiação a ter um samba seguindo o enredo escolhido para o desfile, a Unidos da Tijuca seria apenas a terceira colocada naquele carnaval. A Estação Primeira de Mangueira sagrava-se bicampeã. A apresentação do enredo nos sambas do desfile não era critério de avaliação. A comissão julgadora analisava as músicas a partir de sua poesia. Era comum que as Escolas desfilassem com dois sambas inéditos, sendo alguns deles criados no momento, valendo-se de fatos que aconteciam durante o desfile.

A definição do samba de enredo como quesito obrigatório das agremiações só ocorreu em 1946. Os sambas de enredo tornaram-se importantes ferramentas de promoção cultural e de difusão da singularidade das agremiações carnavalescas perante as outras formas de celebração do carnaval e das manifestações culturais brasileiras. Entretanto, se configurariam, posteriormente, como grandes ferramentas de promoção ideológica, até se tornarem mais tarde instrumentos de publicidade.

Até o período de definição dos sambas de enredo como quesito de julgamento, as agremiações viveram um momento de consolidação das estruturas de desfile e do fortalecimento da concepção de que as Escolas de Samba deveriam trazer enredos com finalidades pedagógicas. É a partir desse ponto de vista que se inicia a preocupação das agremiações com os temas nacionais e ufanistas.

Alguns teóricos do carnaval, como **Monique Augras (1998)**, tentam minimizar a influência da política na escolha dos enredos das agremiações carnavalescas, afirmando que, na verdade, os sambistas seguiram a corrente ufanista dos intelectuais do século XX. Mas pode-se perceber que os interesses do poder público passaram a estar diretamente vinculados às Escolas de Samba já em 1933, a partir da inclusão dos desfiles no Programa Oficial do Rio de Janeiro e com a alocação de verbas do governo de Pedro Ernesto, a partir do desfile de 1934.

Há de se convir que o governo não atribuiria recursos a políticas culturais que não estivesse de acordo com a sua ideologia. Conclui-se, portanto, que as escolhas dos enredos

ufanistas não estão apenas vinculados a correntes intelectuais, mas à manutenção dos investimentos estatais e, conseqüentemente, à necessidade de sobrevivência da festa.

Além de ser o ano que marca o início da alocação de recursos estatais nas agremiações, em 1934 que se funda a primeira organização das Escolas de Samba do Rio de Janeiro: a União das Escolas de Samba, em 6 de Setembro. A constituição desse organismo é fundamental para acelerar o processo de ordenação das Escolas de Samba e, conseqüentemente, a conquista de maior reconhecimento perante a sociedade. Naquele momento, o propósito da União das Escolas de Samba era que as agremiações adquirissem o mesmo prestígio que as Grandes Sociedades, ranchos e blocos.

A fundação da União das Escolas de Samba seguiu uma visão de mundo semelhante aos princípios do governo Pedro Ernesto. **Monique Augras (1998)** apresenta que o presidente da organização, Flávio Paulo Costa, enviou uma carta ao prefeito mostrando a finalidade da União e ao analisá-la é possível perceber como era importante valorizar os aspectos culturais e nacionalistas para se conseguir a adesão do governo. Em um trecho da carta, Flávio Paulo afirmou que a União das Escolas de Samba pretendia nortear “os núcleos onde se cultivava a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial da brasilidade.”

A União das Escolas de Samba passou a exercer a função de regular e distribuir os recursos públicos alocados para os desfiles das Escolas de Samba. Foi legitimada pela prefeitura do Rio de Janeiro e fiscalizada pela Diretoria Geral de Turismo para que o governo tivesse o controle do repasse equitativo dos recursos às agremiações. Ao mesmo tempo, a prefeitura oferecia as premiações dos concursos e, dessa forma, estava cada vez mais vinculada à disputa.

A estreita relação do governo com a organização do concurso, tanto no que se refere ao arranjo dos critérios de julgamento, que passou a ocorrer em 1935, quanto na subvenção do espetáculo, foi fundamental para a perda da espontaneidade dos desfilantes e para o enquadramento da festa aos interesses do Estado. Apesar dessa carência esse processo não foi tão agressivo quanto ao que o carnaval sofreu a partir dos anos 80.

Em favor da conquista do reconhecimento e manutenção da subvenção estatal, a ordem passa a se sobrepôr à desordem no carnaval. Configura-se, portanto, o início do processo de dissolução do princípio básico do carnaval, evidenciado por Bakhtin (1999) ao definir o carnaval como o momento de formação de outro mundo, onde os foliões estão submetidos às leis da liberdade.

Apesar da relação de dependência das agremiações à subvenção do Estado, os patrocinadores sempre estiveram presentes na aplicação de recursos nos concursos. Quanto

mais reconhecimento as agremiações obtinham perante a sociedade, maior era o número de patrocinadores adquiridos. Como característico dessa “política” do mecenato, os patrocinadores faziam exigências as Escolas de Samba que se encontravam em meio aos anseios das agremiações e as necessidades estipuladas pela indústria turística e pela contravenção.

A legalização das Escolas de Samba perante o governo, a concessão de subsídios financeiros estatais e a “liberdade vigiada” ofertada pelo Estado às agremiações, no tocante a escolha das temáticas de desfile, podem ser considerados “instrumentos utilizados pelas camadas superiores, no sentido de reforçar sua preeminência sobre a população suburbana”, como apresenta Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992, pg.110). Entretanto, é inegável que o afinamento das relações entre Escolas de Samba e Estado foi fundamental em dois aspectos principais: na construção de um caráter pedagógico dos desfiles carnavalescos e na formação do samba como símbolo da identidade nacional.

Os governos do presidente Getúlio Vargas e Dutra foram de essencial importância para a ascensão do samba perante aos demais gêneros musicais brasileiros. Em citação a Hermano Vianna, escritor de “O mistério do Samba”, Nelson da Nóbrega Fernandes (2001, p.7) apresenta que “o samba foi uma resposta criativa, de gênios populares, estimulados por uma demanda de intelectuais de elite, interessados em organizar normas, valores, o imaginário social e a identidade nacional”. Dentro do contexto ideológico desses governos, os sambas de enredo foram vistos como possibilidades de se construir um signo original para a identidade brasileira, valendo-se de seu caráter pedagógico, ao apresentar figuras nacionais como enredo. Além das Escolas de Samba passarem a ocupar o espaço deixado com a decadência das Grandes Sociedades Carnavalescas em fins da década de 40.

Entretanto, o caráter pedagógico das Escolas de Samba não se limitava a ser apenas formas de exaltação a heróis nacionais e políticas de promoção ideológica. As agremiações tornaram-se fontes de descobertas históricas. Esse aspecto tornou-se uma importante singularidade das agremiações e configurou-se como mais uma forma de valorização dos carnavalescos, que transcendem o âmbito das artes e se tornaram “historiadores informais”. É através do carnaval que figuras como Xica da Silva e Chico Rei, enredos da Acadêmicos do Salgueiro em 1963 e 1965, respectivamente, ganharam evidência no cenário histórico nacional, assim como os nomes dos carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues.

É através deste aspecto “pedagógico” das Escolas de Samba que é possível, enfim, introduzir com mais clareza a discussão sobre o início do processo de Mercantilização do desfiles carnavalescos do Rio de Janeiro. Os dois enredos apresentados anteriormente ilustram

um momento marcante do carnaval que é denominado pelos amantes e teóricos da festa como o período “romântico” da folia carioca. Até o início da década de 70 as Escolas de Samba eram subsidiadas, principalmente, pelas verbas injetadas pelo poder público. Porém, nesta mesma década, se fortaleceu o avanço da colaboração da contravenção para as Escolas de Samba (que dividiam espaço com outros patrocinadores), passando, inclusive, a estar presente na gestão das agremiações e na organização dos desfiles.

**Monique Augras (1998)** justifica a presença dos mecenas da contravenção nas agremiações carnavalescas como uma forma vista por eles de conquista de prestígio perante a população das comunidades nas quais as Escolas de Samba estavam inseridas. Ao mesmo tempo, poderiam galgar o respeito de outras parcelas da sociedade com o crescimento da visibilidade dos desfiles.

A presença de bicheiros no controle das Escolas de Samba é um marco no processo de engrandecimento das agremiações carnavalescas e, conseqüentemente, dos concursos de carnaval. As Escolas de Samba passaram a deter maior independência financeira em relação aos recursos estatais e começam a caminhar “pelas próprias pernas”. Ao se conquistar essa independência inaugurou-se um novo estágio dos desfiles no que se refere à escolha das temáticas de desfile. As escolas se afastaram da “liberdade vigiada” do governo e adquiriram o livre arbítrio em suas opções de enredo. Esse novo período marca o início do processo de Mercantilização dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em seu momento, considerado por mim, “brando”.

A mudança do panorama é escancarada em 1976 com o enredo da Beija-Flor de Nilópolis, desenvolvido pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, “Sonhar com Rei dá Leão”. O desfile, que se consagraria campeão, foi o primeiro a não cumprir com a tradição – que havia se tornado obrigação, por parte dos sambistas – de enredos nacionais. Ele não só quebrava com uma seqüência de enredos, mas evidenciava a participação da contravenção no carnaval, fazendo uma exaltação ao jogo do bicho. Posteriormente, outros contraventores passaram a ocupar o posto de presidentes de Escolas de Samba.

A partir deste momento, o carnaval apresentou um enorme avanço nos aspectos plásticos. Ao se comparar à estética padrão das agremiações até os anos 60 (Ver Ilustração 1) com o padrão plástico das agremiações a partir de fins da década de 70 (Ver Ilustração 2), pode-se perceber que as alegorias e fantasias tornaram-se mais luxuosas e grandiosas, necessitando de maiores investimentos financeiros para que esse padrão artístico se mantivesse.



Ilustração 1 – Desfile Acadêmicos do Salgueiro 1969.  
Fonte: Sambario, 2011.



Ilustração 2 – Desfile Beija-Flor de Nilópolis 1979.  
Fonte: Sambario, 2011.

No ponto de vista artístico, a inclusão da contravenção possibilitou a ampliação das oportunidades de criação dos carnavalescos, tanto no que concerne à materialização das criações, quanto na escolha dos enredos apresentados na avenida. Entretanto, ao mesmo

tempo, fortificou-se o caráter competitivo entre agremiações e se fortaleceu uma desigualdade de forças entre as Escolas de Samba visto que poucas eram beneficiadas pela presença da contravenção. Logo, para que pudessem galgar condições de competir pelo título de campeã do desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, as agremiações fortaleceram a busca por novas formas de captação de recursos e, assim, abriu-se caminho, mesmo que de maneira lenta e gradual, para a transformação da manifestação cultural em celebração da Indústria Cultural.

A partir da leitura do artigo “Indústria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer” (COSTA et al; 2003) e de “A Indústria Cultural Hoje” (DURÃO et al; 2008) é possível apresentar que o conceito de Indústria Cultural foi desenvolvido pelos filósofos Theodor Adorno<sup>3</sup> e Max Horkheimer<sup>4</sup> no livro “Dialética do Esclarecimento”. Ambos os teóricos faziam parte da Escola de Frankfurt que era uma escola de teoria social interdisciplinar formada por diversos pensadores que tinham como fim realizar uma leitura crítica dos conceitos marxistas, já que visualizavam as correntes de pensadores que seguiam os conceitos de Karl Marx como meros perpetuadores de teorias. Não havia reflexão em torno das idéias do materialismo histórico.

Ao desenvolver o conceito de Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer acreditavam que não era possível realizar análises a respeito das ideologias limitando-se, apenas, ao estudo das doutrinas políticas vigentes. Para eles, era necessário se ampliar às reflexões, passando a observar também as formas simbólicas que estão presentes no mundo social, tendo em vista a importância das relações nas sociedades e as maneiras nas quais se produz e se intensifica a massificação dos indivíduos. O desenvolvimento da comunicação em massa, para os teóricos, resultou em um impacto fundamental sobre as ideologias nas sociedades modernas.

A concepção do conceito de Indústria Cultural está inserida em um contexto histórico nas quais várias transformações vinham ocorrendo na sociedade, com destaque aos aspectos econômicos e políticos. Um regime totalitário vigorava no país de origem dos filósofos: o Nazismo alemão. Eles perceberam que toda a arte produzida no país era voltada para esse sistema político, havendo, portanto, uma cultura “industrializada” de controle ideológico.

Ao mesmo tempo, os teóricos enxergavam a presença da Indústria Cultural de outra forma nos Estados Unidos. Esse modelo estava inserido nas ferramentas de entretenimento dos cidadãos, tendo, portanto, grande produtividade no âmbito cultural. Para Adorno e

<sup>3</sup> Filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão. Foi um dos mais notáveis pensadores da Escola de Frankfurt junto com Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e outros. Desenvolveu obras como “A idéia de História Natural”, “Dialética do Esclarecimento”, “Dialética Negativa” e “Teoria Estética”.

<sup>4</sup> Filósofo e sociólogo alemão. Integrou a Escola de Frankfurt e foi um dos grandes responsáveis do desenvolvimento da “teoria crítica”, pautado nos princípios do materialismo histórico.

Horkheimer, a cultural é o instrumento que desenvolve e se assegura formas de controles sociais e ideológicos.

Com a eclosão da Revolução Industrial, onde se fortaleceu o comércio e, conseqüentemente, o Capitalismo, houve um grande desenvolvimento dos aparatos tecnológicos. Tal avanço possibilitou o fortalecimento e a criação de novos meios de meios de comunicação, como o cinema e a televisão, que, aliado a estratégias ideológicas de governos, possibilitaram um importante avanço no controle social dos cidadãos. Entretanto, a Indústria Cultural não se restringe ao âmbito político configurando-se também como um poderoso sistema de produção de lucros para os grandes capitais, que são os responsáveis por subsidiar o desenvolvimento do aparato tecnológico.

A Indústria Cultural é produto da formação das sociedades industriais, ou seja, sociedades nas quais os conhecimentos científicos e tecnológicos são aplicados nas produções industriais, onde há um grande investimento de capital em maquinários para que se promova a produção em série ou em larga escala. Em síntese, como apresenta Costa et. al (2003) “a sociedade industrial é um desdobramento social das transformações promovidas pelas Revoluções Industriais”.

Adorno observou que a sociedade industrial deixou de atuar apenas no âmbito produtivo e passou a reinventar modos de subjetivação dos indivíduos, modificando seus cotidianos. Portanto, a sociedade industrial passou a atuar no campo cultural. Essa interferência se dá através da concepção de produtos culturais que não apresentam a participação do povo, são criados apenas para serem consumidos em larga escala, assim como os objetos produzidos em indústrias.

Os autores afirmam que esse estágio da produção cultural na sociedade ultrapassa os limites do conceito de cultura de massa, que se refere à existência de uma cultura de elite ou erudita e a cultura feita para as massas ou popular. Tal momento é a representação da transformação da cultura em ferramenta de mercado, período onde o indivíduo passa a assistir de forma inerte ao desfile dos produtos da Indústria Cultural. E, ao mesmo tempo, se alavanca o movimento global de produção industrial de bens culturais.

A forma como a Indústria Cultura procura alienar os indivíduos e limitar a sua compreensão, sobre as formas e intenções do que se produz e consome, fortalecendo determinantes que efetivam padrões para o consumo, é através da produção de padrões que satisfazem numerosas demandas. Tal condição pode ser percebida através da televisão, onde grandes de programação são definidas com programas padrões, em horários específicos, para

atingir um determinado público que irá consumir o que é transmitido sem realizar um juízo de valor do que é visto.

Rodrigo Duarte (2008, pg.98) apresenta que a manipulação das individualidades dos homens pela Indústria Cultural é tão intensa que os bens culturais tornaram-se formas de estabelecimento de relações sociais. É comum se visualizar em espaços públicos o estabelecimento de contato entre desconhecidos através de comentários sobre programas televisivos produzidos para as massas, como novelas e *reallity shows*.

Portanto, a Indústria Cultural é consegue aliar cultura à economia, tendo como ação principal a desconstrução da autonomia subjetiva dos indivíduos. É responsável, também, por condicionar os aspectos mais subjetivos à estrutura social, enquadrando o homem como massa e, desta forma, ele passa a ser identificado como um indivíduo de subjetividade neutra, que tem como função principal assimilar o que é reproduzido pelo capital. A Indústria Cultural é responsável por proporcionar a coisificação do indivíduo.

Marilena Chauí (1995) apresenta, a partir das discussões sobre o conceito de Indústria Cultural e da massificação dos consumos culturais promovida por ela, que a arte corre o risco de perder três principais características, a saber: a sua expressividade, o trabalho de criação e a experimentação do novo. Segundo a filósofa, a expressividade das obras de arte é perdida devido à excessiva reprodução e repetição das obras. Já o trabalho de criação se desgasta, pois as criações se tornam eventos para o consumo. E no que se refere à experimentação do novo, as obras tornam-se apenas consagrações dos que já foi consagrado pela moda e pelo consumo, em suma, tornam-se repetitivas.

A Indústria Cultural, valendo-se de seu aparato tecnológico e controle dos meios de comunicação, poderia ser responsável por democratizar a cultura, possibilitando o desfrute da arte por todos os indivíduos. Entretanto ela é responsável por realizar um processo contrário a esse, por proporcionar a separação de bens culturais por supostos valores de mercado, ratificando as divisões sociais vigentes, já que limita o acesso a determinadas obras de arte a um número restrito de atores sociais. Outro fator que impossibilita a democratização da arte é a criação da ilusão dessa democratização, apesar da seleção prévia dos bens culturais que cada estrato social terá acesso pelas empresas de produção cultural. Mais um motivo é a transformação da cultura como forma de lazer e distração e não como maneira de reflexão da sensibilidade, da inteligência e imaginação dos indivíduos. Desta forma, ao invés de se democratizar as obras, promove-se a banalização da arte e dos conhecimentos produzidos por ela.

Valendo-se dos conceitos de Indústria Cultural é possível fazer uma análise do processo de mercantilização dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Como apresentado anteriormente, a inserção da contravenção das agremiações resultou na retificação da disputa entre as agremiações e no fortalecimento da desigualdade de condições de desfile.

Com as novas possibilidades apresentadas pela Beija-Flor de Nilópolis em 1976, iniciou-se um novo momento do carnaval que deu fim ao chamado período “romântico” da festa. Ao mesmo tempo, abriu-se espaço para que a contravenção passasse a atuar com muita força no controle das agremiações carnavalescas e, conseqüentemente, na organização dos desfiles, além de se possibilitar o avanço do processo de inclusão de demais organismos externos ao âmbito carnavalesco, que não possuem como objetivo principal favorecer a festa, mas se beneficiar financeiramente através dela.

O enorme crescimento dos desfiles carnavalescos produzido com a “parceria” entre agremiações e Jogo do Bicho proporcionou, também, a inclusão de celebridades nas Escolas de Samba. Artistas de várias áreas de atuação passaram a estar presentes nos desfiles e aos poucos ganharam mais destaque que os próprios componentes das agremiações. Proporcionaram, também, o aumento da visibilidade do concurso e seu espaço nos meios de comunicação, que terão papel fundamental para o acirramento do processo de mercantilização da cultura carnavalesca, assim como é evidenciado pelo conceito de Indústria Cultural. Tal processo passou a se fortalecer na passagem da década de 70 para a de 80.

O grande destaque dado aos artistas em detrimento do fortalecimento da importância dos componentes das Escolas de Samba e dos sambas de enredo, além do emergente processo de valorização do luxo das agremiações foi questionado em 1982, pela agremiação Império Serrano, com o enredo “Bum Bum `Paticumbum Prucurundum”. Tal crítica torna-se explícita com a seguinte passagem do samba de enredo da Escola:

Super Escolas de Samba S/A  
 Super-alegorias  
 Escondendo gente bamba  
 Que covardia!  
 Bum, bum paticumbum prugurundum  
 O nosso samba minha gente é isso aí  
 (Império Serrano, 1982).

O Império Serrano é uma das agremiações mais tradicionais do Rio de Janeiro, fazendo parte do chamado grupo das “quatro grandes”, composto também por Estação Primeira de Mangueira, Portela e Acadêmicos do Salgueiro. A partir da década de 70

quebrou-se a hegemonia do grupo que, em conjunto, contabilizava, até o carnaval de 1975, 41 dos 43 títulos disputados. Passaram a figurar entre as campeãs do carnaval Beija-Flor de Nilópolis, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense, agremiações que eram comandadas, respectivamente, pelos bicheiros Anísio Abraão David, Castor de Andrade e Luiz Pacheco Drumond.

Com o crescimento da festa e sem o investimento da contravenção, o Império Serrano amargurava um jejum de 10 anos sem a conquista de um campeonato. Este tabu foi quebrado, justamente, no ano de 1982.

Mas, ironicamente, é a tradicional escola de Madureira, que havia criticado o progresso das Escolas de Samba, a responsável por desenvolver o primeiro enredo da história do carnaval do Rio de Janeiro a ser patrocinado por uma empresa de grande capital. No ano de 1985, o Império Serrano trouxe a avenida o enredo “Samba, Suor e Cerveja, o Combustível da Ilusão”, que se torna um novo marco no estágio agressivo do processo de Mercantilização dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

O enredo foi desenvolvido pelos carnavalescos Renato Lage e Lílian Rabelo. A carnavalesca foi a responsável por realizar a aproximação da escola com o patrocinador, apresentando a idéia do enredo a cervejaria Brahma, que, na época, era uma das principais patrocinadoras do concurso carnavalesco.

Apesar de o primeiro enredo patrocinado ter sido concebido em 1985, pode-se inferir que no ano anterior, com a criação da Passarela Darcy Ribeiro, o Sambódromo, na Avenida Marquês de Sapucaí, inaugurou-se a base que serviria para o avanço do processo de mercantilização. Idealizada em 1983, pelo arquiteto Oscar Niemayer, durante o governo de Leonel Brizola – governador – e Jamil Hadd – Prefeito do Rio de Janeiro –, com o objetivo de ordenar o espaço de realização do espetáculo, que acontecia, anteriormente, em avenidas como a Presidente Vargas e a própria Marquês de Sapucaí. O Sambódromo também era uma exigência de membros da Associação das Escolas de Samba, organismo fundado em 1953 a partir da fusão de outras duas entidades responsáveis por gerir as agremiações, a União Geral das Escolas de Samba do Brasil e Federação Brasileira de Escolas de Samba, como o seu presidente, Amaury Jório.

A construção do Sambódromo é responsável por marcar uma cisão profunda no contato das agremiações com as camadas populares. Isto se dá pelo fato de que, a partir deste momento, a visualização do espetáculo como público presente passa a se restringir a um pequeno contingente populacional capaz de arcar com os custos dos ingressos dos desfiles, que possuem valores relativamente altos para o padrão financeiro do “povão”.

Ao mesmo tempo, o sambódromo é a grande marca da evolução dos desfiles, pois mostra o estágio de organização dos concursos e a importância das Escolas de Samba perante o poder público. Tendo todos esses requisitos, as Escolas de Samba tornaram-se ferramentas seguras de investimento, que fornecem, com certeza, visibilidade aos produtos, serviços e idéias dos grandes capitais.

O ano de 1984 também é marcado pela fundação da Liga Independente das Escolas de Samba – LIESA. A liga é resultado de deserções da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, no qual dez membros não concordavam com os rumos da Associação. Mostrando a força da contravenção nas Escolas de Samba, a Liga é idealizada e dirigida pelos principais bicheiros no comando de agremiações: Anísio Abrão David, Castor de Andrade e Luiz Pacheco Drumond.

A LIESA será fundamental para a evolução do processo de mercantilização da festa, por retirar, enfim, o controle da organização do evento das mãos do poder público, representado pela Riotur, por gerir os recursos atribuídos as agremiações, além de ser responsável por estabelecer a parceria fundamental no processo de mercantilização da festa: os acordos televisivos.

No primeiro ano de fundação da LIESA, a emissora responsável por transmitir os desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro foi a Rede Manchete de Televisão. A TV Globo, que transmitia os concursos carnavalescos desde a década de 70, decidiu não participar de direito de transmissão por desavenças em relação à divisão em duas noites de desfiles – anteriormente, todas as agremiações desfilavam no mesmo dia, o que tornava a festa cansativa e sem horário previsto de término.

Com a derrota na audiência das noites de desfile, a Rede Globo de Televisão resolveu alterar sua postura e concorrer, no ano de 1985, ao direito de transmitir os desfiles, junto com a Rede Manchete. Deste ano em diante, a emissora transmite os desfiles carnavalesco e desde 1997 possui exclusividade na transmissão.

Como apresentado anteriormente, entidades das organizações Globo estão vinculadas aos desfiles carnavalescos desde os primórdios do espetáculo. Durante muito tempo, a participação da Globo foi importante para a promoção da festa. Entretanto essa parceria tornou-se degradante a partir do momento que a emissora passou a enxergar o espetáculo como uma forma de conquista de audiência e, conseqüentemente, de anunciantes. Desta forma, a concepção, o planejamento, materialização e organização da festa, que ocorreram durante todo o ano, tornam-se cada vez mais oculto para o grande público e o que é transmitido pela emissora são, apenas, dois dias de espetáculo marcados pelo luxo das

fantasias e alegorias, além da presença de celebridades. Ao mesmo tempo, a Globo passou a atuar na organização do evento, fazendo exigências para que o número de escolas por dia de desfile fosse diminuído, desta forma não havendo alterações em sua grade de programação.

Como maneira de ludibriar a opinião pública em relação à valorização dos aspectos fundamentais das agremiações, a emissora disponibiliza pequenos espaços entre os anunciantes para apresentar aos telespectadores os sambas de enredo. As vinhetas carnavalescas são responsáveis por “ensinar” os sambas de enredo a outros setores da sociedade que não freqüentam as Escolas de samba, entretanto, a cada ano, tornam-se mais curtas, não apresentando, se quer, uma passagem inteira dos sambas de enredo.

Desta forma, portanto, a atuação da emissora televisiva no carnaval vai ao encontro do que Marilena Chauí (1995, pg. 25) apresenta como consequência da Indústria Cultural. Se os desfiles carnavalescos, que são obras de arte, possuem, em princípio, um valor de exposição, devendo ser contemplados e desfrutados, com o controle ideológico e econômico das empresas de produção artística, como as emissoras de televisão, transformam-se em “eventos para tornar invisível a realidade e o próprio trabalho do criador das obras”. A sociedade desconhece a verdadeira realidade das comunidades das Escolas de Samba e as peculiaridades do processo de criação de um desfile, e a Rede Globo faz questão de transformar a festa em um momento restrito ao lazer e não como um evento símbolo da cultura brasileira, que pode proporcionar reflexões críticas e transmissão de conhecimentos. O trabalho de criação se desgasta, quando as criações se tornam exemplo para o consumo.

O fato de os meios de comunicação transformarem os desfiles carnavalescos em festas sem “razão de ser”, ou seja, um momento que possibilite, principalmente, o fortalecimento da economia turística do país (assunto que será discutido mais a frente) e o lucro das empresas ligadas ao carnaval, destacando-se também a maior evidência às celebridades, é grande colaborador para a criação opiniões avessas à festa, por parte da população. É comum na sociedade, a imagem criada por algumas pessoas, dos desfiles como um evento formado por pessoas vestidas com muitas plumas, alegorias gigantescas e sem significado, onde uma mesma música é repetida durante vários minutos.

Se por um lado os conhecimentos transmitidos pelas Escolas de Samba são pouco divulgados pelos meios de comunicação, que teriam a maior possibilidade de democratizá-los, o caráter pedagógico das agremiações, que foi construído, sobretudo, a partir da década 40, vai se diluindo ao passo do avanço das relações entre as corporações de grande capital e as agremiações. Isso se dá pelo fato das Escolas de Samba, para conquistarem recursos

financeiros das empresas privadas, submeterem seus enredos a temas superficiais e sem caráter cultural, apresentados por essas empresas para promoverem seus produtos ou idéias.

Outro aspecto que vem atingindo os desfiles carnavalescos e está diretamente ligado a Indústria Cultural é a padronização dos desfiles. Devido à transmissão do evento pela TV Globo para mais de duzentos países, segundo o presidente da Liga das Escolas de Samba, Jorge Castanheira<sup>5</sup>, o carnaval deve se adequar aos padrões dos grandes eventos realizados nos países centrais, tendo como principal modelo de organização a Disney. Enquadrando-se nos modelos estabelecidos pela Indústria Cultural, a festa popular brasileira perde seu caráter artesanal, popular e sua singularidade e, ao mesmo tempo, se assemelha a qualquer outro evento.

É possível realizar uma análise acerca do progresso das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro a partir de outro membro da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin<sup>6</sup>. O filósofo é responsável por desenvolver a teoria “aurática”, que representa a mais relevante teoria materialista da arte.

Tomando como análise “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, Benjamin (1983) apresenta que as imagens sempre foram passíveis de serem reproduzidas. Inicialmente, as cópias eram feitas manualmente por discípulos, mestres ou terceiros. Com o surgimento de técnicas para a reprodução em série, esse processo passou a ser feito com mais exatidão e precisão, dando origem à era da reprodutibilidade técnica, anunciada pelo surgimento da fotografia e do cinema.

A reprodutibilidade técnica possui mais autonomia do que a manual. Ela é capaz de multiplicar as obras, conseguindo, inclusive destacar ângulos e detalhes que escapam à percepção da ótica natural, além de possibilitar o “deslocamento” das obras com as fotografias e a reprodução de imagens filmadas.

Entretanto, há uma característica da obra que não pode ser reproduzida, que é a sua autenticidade. A autenticidade refere-se ao que o filósofo define como o “aqui e agora da obra de arte”, as transformações físicas sofridas por ela ao longo do tempo quanto suas modificações em suas relações de propriedade (contidas no domínio da tradição). À medida que vai sendo multiplicada, a obra perde seu testemunho original.

---

<sup>5</sup> Dados apresentados no seminário “Carnaval – Que festa é essa?”, no dia 20/09/2011.

<sup>6</sup> Filósofo, sociólogo, crítico literário e tradutor alemão. Um dos mais notáveis membros da Escola de Frankfurt. Seu trabalho acadêmico é norteado por teorias relacionadas a Arte. Tem como principais obras “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” e a inacabada “Paris, Capital do Século XIX”.

O que se perde na era da reprodutibilidade técnica é a aura da obra de arte. Conforme são reproduzidas, elas deixam de possuir uma existência única e passam a ter uma existência em série. Desse modo, sua aura vai sendo diluída e esse processo é acirrado com a massificação dos bens culturais, que promovem a reprodução em larga escala.

Benjamin também aborda os conceitos de valor de culto e exposição. Para entender esses conceitos, o filósofo usa como exemplo certas estátuas divinas que passavam a maior parte do ano cobertas. São obras criadas em função de rituais e a sua importância não é de que sejam vistas, mas o simples fato de existirem “para os espíritos verem”. Quando se libertam de seu uso ritual, as obras passam a, cada vez mais, ser expostas, o que aumenta gradualmente com o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, que permite que cada obra, ou réplicas ou imagens da mesma, seja vista por um número muito maior de pessoas. Dessa forma, atualmente, o valor de exposição supera o valor de culto.

Na obra, o filósofo também aborda a função da fotografia e do cinema no processo de diluição da aura. Para Benjamin, a fotografia é importante colaboradora para esse processo, mas por apresentar um culto à saudade, por seu intermédio, seu valor de destruição da aura é inferior ao do cinema. Para o autor, o cinema é o principal agente da diluição da aura por ter como princípio não buscar a unicidade das obras de arte, mas a sua reprodução.

Valendo-se da teoria “aurática” de Benjamin e dos conceitos de Indústria Cultural, é possível realizar uma análise do processo de mercantilização, tendo em vista as perdas que o carnaval sofre com a inclusão de organismos externos ao âmbito carnavalesco na festa. As Escolas de Samba apresentam como uma das principais características a grande valorização às tradições, a história. A cultura das Escolas de Samba é marcada pela passagem da memória e conhecimento dos sambistas por gerações, seja através da música, pela escolha dos enredos, por festas realizadas dentro das agremiações ou pelas estruturas que a compõe, tendo como grande exemplo a ala das baianas. A valorização das tradições é um elemento singular das agremiações carnavalescas e uma das principais formas de conquista de respeito perante a sociedade. Logo, essa é a aura das Escolas de Samba.

A partir do momento em que os patrocinadores passam a determinar as temáticas de enredos das Escolas de Samba, os meios de comunicação passam a desvalorizar os trabalhadores do carnaval e as comunidades em benefício da promoção de celebridades. A necessidade por acumulação de títulos torna-se mais importante que a própria manifestação cultural, pode-se afirmar que as Escolas de Samba passam a ter a sua aura diluída. As

tradições são perdidas em benefício de uma padronização da festa, estabelecimento de um patamar plástico que necessite de investimentos de patrocinadores, e o fortalecimento da competitividade entre as Escolas de Samba.

#### **4 O PANORAMA ATUAL DO PROCESSO DE MERCANTILIZAÇÃO DOS DESFILES E A ORGANIZAÇÃO DE TRABALHO NAS ESCOLAS DE SAMBA DENTRO DESSE CONTEXTO**

Na minha análise dos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro posso destacar três momentos principais na construção de sua história, são eles: o período “romântico”, compreendido entre a concepção dos desfiles e o ano de 1975; a etapa “branda” do processo de mercantilização, que se dá a partir da realização do primeiro desfile fora da “tradição” de temáticas nacionalistas, em 1976, com a Beija-Flor de Nilópolis, e se encerra em 1983; e o período “agressivo” do processo de Mercantilização dos desfiles carnavalescos do Grupo Especial, que se inicia em 1984, com a fundação da LIESA e do Sambódromo carioca, e perdura até os dias atuais.

Apesar desta divisão na história dos desfiles das Escolas de Samba é possível estabelecer dois momentos dentro do último período determinado. A etapa “agressiva” da mercantilização dos desfiles viveu um período inicial que é marcado, sobretudo, pela grande interferência da mídia, o afastamento das massas com o encarecimento dos ingressos e o fortalecimento de um mercado entre os profissionais do carnaval. O outro período é caracterizado pela intensificação da participação de governos e empresas de grandes capitais na escolha dos enredos carnavalescos e, conseqüentemente, na elaboração dos desfiles.

Como já mostrado, 1985 é o ano em que se realizou o primeiro desfile patrocinado por uma empresa de grande capital. Entretanto, essa prática não se expandiu entre as agremiações por mais de uma década. Nesse período, outras ações, iniciadas ainda na primeira fase do processo de mercantilização, fortaleceram-se, como a supervalorização das celebridades nas Escolas de Samba e a intensificação do afastamento das massas do local de realização dos desfiles.

A construção do Sambódromo foi, sem dúvida, fundamental para a consolidação da imagem dos desfiles das Escolas de Samba enquanto grande representante das manifestações culturais do país. Ele proporcionou, também, grande visibilidade à festa, devido à organização que o espaço oferece, tanto no que se refere à pista para a realização do desfile, quanto no tocante a acomodações dos expectadores. Ao mesmo tempo, a Passarela fortaleceu o afastamento das classes populares como expectadores dos desfiles, já que os ingressos encareceram.

As Escolas de Samba, diferentemente do período em que a festa era realizada na Avenida Presidente Vargas e outras vias públicas, passaram a receber, com a criação do

Sambódromo, porcentagens referentes à venda de ingressos. Com isso, houve um aumento dos recursos para a elaboração dos desfiles, para a manutenção e modernização das quadras das agremiações. Logo, quanto maior o aumento dos valores dos ingressos, maiores os recursos para a construção dos desfiles, e, ao mesmo tempo, maior o afastamento das pessoas das classes sociais menos abastadas<sup>7</sup>.

Paralelamente a esses processos, as emissoras de televisão, com grande destaque à Rede Globo, que transmite os desfiles até os dias atuais, passaram a exercer cada vez mais influência na organização do evento, pressionando a Liga das Escolas de Samba pela redução do tempo de desfile, para que suas grades de programação televisiva não fossem prejudicadas. Se de certa forma essa medida proporcionou uma maior organização do tempo do espetáculo, que anteriormente iniciava-se a noite e, por muitas vezes, terminava na tarde do dia anterior, ao mesmo tempo, ela foi fundamental para fortificar a perda da espontaneidade dos desfilantes, visto que o folião, com isso, deve evoluir de maneira ainda mais rápida para que a agremiação não seja punida com o “estouro” do tempo.

Outra característica desse período inicial da fase “agressiva” do processo de Mercantilização é o grande crescimento do mercado de profissionais do carnaval. Tradicionalmente, devido à carência de recursos para a elaboração dos desfiles, a remuneração dos profissionais da festa era irrisória. A atuação de trabalhadores nas agremiações era resultado do amor que possuíam por elas e pelo evento. Com o crescimento das Escolas e intensa profissionalização dos desfiles, fortaleceu-se um mercado para a aquisição dos melhores profissionais o que, provavelmente, proporcionaria a garantia de notas altas nos quesitos em julgamento. Desta maneira, formou-se um grande fluxo de trocas de trabalhadores entre as agremiações e se acirrou ainda mais as desigualdades de forças entre as Escolas, visto que aquelas que possuem maiores recursos podiam contar com os melhores profissionais.

Estas questões, aliadas à excessiva valorização que os meios de comunicação e as próprias Escolas de Samba passaram a dar aos artistas nos desfiles, como forma, também, de se promover na mídia, foram criticadas por algumas agremiações. Em fins dos anos 80 e início da década de 90, tal panorama tornou-se tema de enredo, tendo como destaque a Caprichosos de Pilares, com “E por falar em Saudade...”, em 1985, e a São Clemente, com “E

---

<sup>7</sup> Como forma de minimizar o afastamento das classes pobres com os desfiles, a LIESA destina as arquibancadas dos setores 1, 6 e 13 para esse grupo, com ingressos no valor de R\$ 10,00. Entretanto, esses locais são os piores do Sambódromo, pois se localizam onde ocorre a armação dos desfiles (setor 1) e após as cabines de julgamento (setores 6 e 13). Sendo assim, esse público não consegue ver o desfile totalmente montado. Outro fato que mostra esse distanciamento é a construção do setor conhecido como “0800”. Arquibancadas de ferro instaladas as margens Canal do Mangue, para os “populares” observarem a “montagem” das Escolas na concentração.

o samba sambou...”, em 1990. O samba do enredo da Escola de Botafogo pode ser considerado o grande retrato da primeira fase do período “agressivo” da mercantilização da festa.

Vejam só  
 O jeito que o samba ficou (e sambou)  
 Nosso povão ficou fora da jogada  
 Nem lugar na arquibancada  
 Ele tem mais pra ficar  
 Abram espaço nesta pista  
 E por favor não insistam  
 Em saber quem vem aí  
 O mestre-sala foi parar em outra escola  
 Carregado por cartolas  
 Do poder de quem dá mais  
 E o puxador vendeu seu passe novamente  
 Quem diria, minha gente  
 Vejam o que o dinheiro faz

É fantástico  
 Virou Hollywood isso aqui (isso aqui)  
 Luzes, câmeras e som  
 Mil artistas na Sapucaí

Mas o show tem que continuar  
 E muita gente ainda pode faturar  
 "Rambo-sitores", mente artificial  
 Hoje o samba é dirigido com sabor comercial  
 Carnavalescos e destaques vaidosos  
 Dirigentes poderosos criam tanta confusão

E o samba vai perdendo a tradição

Que saudade  
 Da Praça Onze e dos grandes carnavais

Antigo reduto de bambas  
 Onde todos curtiram o verdadeiro samba  
 (São Clemente, 1990).

Durante a década de 90, o Grupo Especial do Rio de Janeiro vivenciou o avanço das relações entre as agremiações e entidades patrocinadoras. Nesse período, as empresas ainda não possuíam o papel de protagonista dessa relação e essa posição era ocupada pelos governos estaduais e prefeituras que financiavam as Escolas e utilizam-se dos desfiles para fazerem “panfletagens” turísticas de seus Estados ou cidades.

Esse tipo de parceria ocorreu de forma pontual na década de 90, mas adquiriu evidência em 1995 (momento em que considerarei o marco da segunda fase do período “agressivo” da Mercantilização do carnaval), com o título da Imperatriz Leopoldinense, com o enredo “Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... Lá no

Ceará”. O enredo não tinha como função principal apresentar opções turísticas no Estado do Ceará, pelo contrário, expunha um fato curioso relacionado a expedições científicas no Nordeste do país, tendo o jegue como fio condutor do enredo. Entretanto foi considerado o primeiro enredo de patrocínio de um governo local para uma Escola localizada em outro Estado.

Com o sucesso dessa parceria entre agremiações e financiamento de governos locais, ocorre uma explosão deste tipo de enredo (que é popularmente conhecido como enredo CEP<sup>8</sup>), no Grupo Especial, principalmente após 1998 que consagrou de vez tal prática, devido ao título obtido pela Beija-Flor de Nilópolis, com o enredo “Pará: O mundo místico dos Caruanas nas águas do Patu-Anu”. Um enredo marcado pela grande exaltação das variedades turísticas do Estado do Pará. Essa estrutura de construção da história apresentada no desfile da Beija-Flor tornou-se característica dos enredos CEP desenvolvidos nos anos seguintes.

No decorrer dos anos, o patrocínio local deixou de estar restrito aos governos e passou a ser oferecido, também, por empresários e corporações desses Estados. Além disso, empresas e governos estrangeiros passaram a oferecer patrocínios para que seus países fossem temáticas de enredos e algumas agremiações resolvem conceber enredos sobre cidades, Estados ou países visando um possível patrocínio, que não é sempre obtido.

Realizando um levantamento sobre os enredos desenvolvidos entre os anos de 1995 e 2011 é possível constatar que entre os 223 enredos desenvolvidos no Grupo Especial, (desconsiderando o ano de 2000, visto que os temas de enredo foram pré-definidos – carnaval temático em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil) 33 (aproximadamente 15%) deles se enquadram na categoria CEP. Ver Ilustração 3.

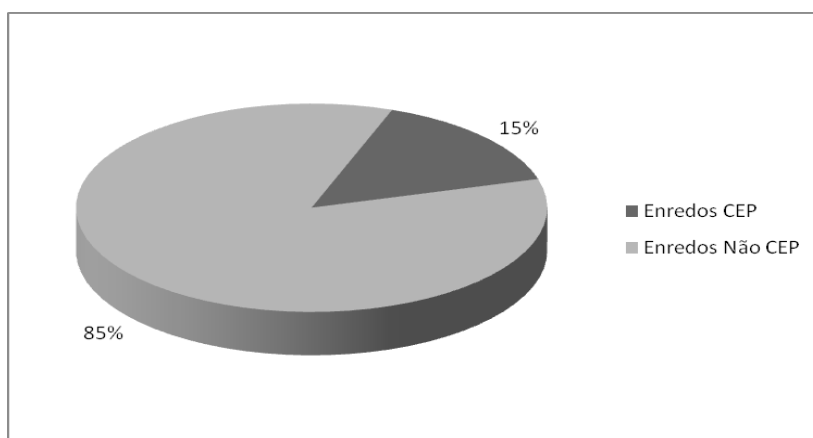


Ilustração 3 – Enredos desenvolvidos entre 1995 a 2011 na categoria CEP.  
Fonte: Elaboração própria.

<sup>8</sup> Essa nomenclatura é uma alusão o controle de envio dos Correios em relação a cidades, Estados e países.

Através do mesmo levantamento é possível perceber que a partir do ano de 2004, em todos os anos agremiações apresentaram enredos na categoria CEP. Destaca-se também o ano de 2002 com a presença de 6 enredos deste tipo, cerca de 43% dos enredos do ano. Esse foi o carnaval com o maior número de enredos CEP já visto. Sendo assim, é possível perceber quanto essa prática se consolidou na atual conjuntura do Carnaval.

Na segunda etapa da fase “agressiva” do processo de mercantilização outro tipo de enredo, mais crítico para a manutenção das tradições carnavalescas, se fortaleceu: o de temática escolhida por empresas. Enredos nessa categoria passaram a ser desenvolvidos com mais frequência a partir dos anos 2000, tendo 2002 como seu ano símbolo por se ter, pela primeira vez após a explosão dos enredos CEP, a participação de empresas na escolha das temáticas de desfile.

Além disso, 2002 foi marcante pelo desenvolvimento, em duas Escolas, de uma mesma temática de enredo patrocinado por empresas concorrentes no mercado. Com a temática sobre a aviação, a Beija-Flor de Nilópolis desfilou o enredo “O Brasil dá o ar da sua graça – De Ícaro a Ruben Berta, o ímpeto de voar”, patrocinada pela companhia de aviação VARIG, e o Acadêmicos do Salgueiro apresentou “Asas de um sonho, viajando com o Salgueiro, o orgulho de ser brasileiro”, financiado pela TAM.

Entre 2002 e 2011, dos 131 desenvolvidos no Grupo Especial, 32 (cerca de 24%) enquadram-se na categoria de enredos patrocinados – englobando patrocínio de empresas e de governos (Ver Ilustração 4). Entretanto, vale ressaltar que, em diversos casos, ocorre a obtenção de uma parceria financeira, porém os trâmites não são divulgados pelos financiadores e/ou pelas agremiações. Portanto, são 32 enredos com patrocinadores claramente divulgados.

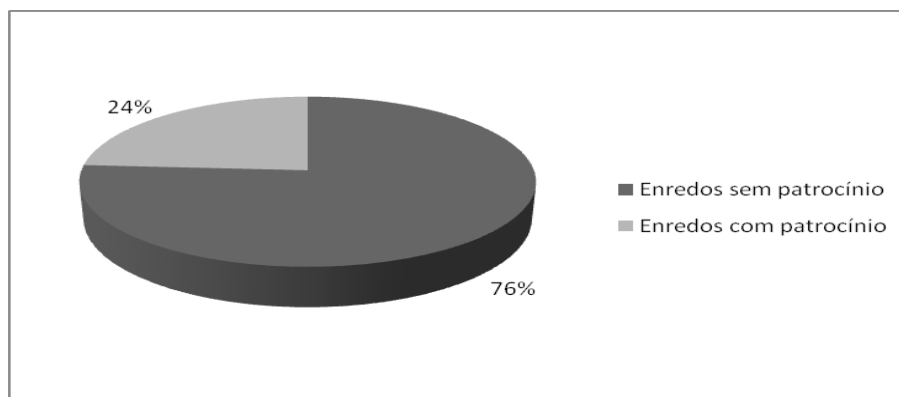


Ilustração 4 – Enredos desenvolvidos entre 2002 e 2011 na categoria patrocinados.

Fonte: Elaboração própria.

Pode-se considerar que os enredos de temática escolhida por empresas são os mais críticos para a manutenção das tradições carnavalescas e para o caráter pedagógico da festa, visto que, em sua maioria, as entidades financiadoras comercializam produtos ou idéias que não possuem relevância cultural, não favorecerem a criação plástica e/ou musical. Tornando o panorama ainda mais complexo, por diversas vezes os patrocinadores, para evidenciar suas idéias e/ou produtos, fazem exigências na construção dos enredos, apresentando aspectos que consideram fundamental em estar nos desfiles, e nos sambas, como palavras que devem constar nas letras dos sambas de enredo para evidenciar suas mercadorias.

Tem-se como exemplo deste cenário o enredo “Alimentar o corpo e a alma faz bem”, da Acadêmicos do Grande-Rio, desenvolvido em 2005. O título do enredo já trazia o slogan da Nestlé, empresa patrocinadora, que ainda exigiu que os nomes de alguns de seus produtos estivessem no samba. Tem-se como resultado a passagem:

Oh! Mãe-Terra, solo fértil abençoado  
De onde brotam riquezas nosso alimento sagrado  
Imenso Brasil da mistura, culinária que fascina  
MOÇA o teu doce é saboroso  
preparado bem no clima  
Se alimentar pro corpo é fundamental  
Lá em nosso NINHO tem sabor especial  
Se há comemoração vamos confraternizar  
(Acadêmicos do Grande Rio, 2005).

Como conseqüências desta intensificação da parceria entre capital e desfiles já desfilaram no Sambódromo enredos sobre a mineração, cana de açúcar, sobre o Gás Natural, Camarote de cervejaria, sobre a Moda, tecnologias e sobre o Cabelo. Nesse contexto, cabe, apenas, aos carnavalescos, compositores e outros atores envolvidos na organização e materialização da festa se adequar as exigências dos patrocinadores.

No entanto, podemos notar que algumas resistências a esse processo trazem à tona a questão da manutenção das tradições da festa. Como exemplo consagrado no meio carnavalesco que retrata a capacidade dos profissionais do Carnaval em minimizar as interferências das empresas e tentar manter as singularidades do evento tem-se o enredo “Goytacazes...Tupi or not Tupi, in a South American Way!”, de 2002. A princípio, o desfile deveria apresentar a história de Campos dos Goytacazes, cidade fluminense cujo governo ofereceu um patrocínio de 1,8 milhões de reais. Entretanto, a carnavalesca da agremiação, Rosa Magalhães, utilizou a cidade como forma de estabelecer uma articulação entre a prática antropofágica dos índios Goytacazes com o indianismo do Romantismo e o antropofagismo

do Modernismo brasileiro. Desta forma, conseguia transformar um tema meramente turístico em uma enredo de profunda relevância cultural, porém tal modo de construção do enredo não agradou o patrocinador, que ameaçou entrar com uma ação judicial contra a agremiação para reaver o patrocínio<sup>9</sup>.

A submissão das agremiações aos patrocinadores está diretamente relacionada à necessidade de conquista de subsídios financeiros para a execução do desfile. Entretanto, em inúmeras vezes, os recursos oferecidos pelo patrocinador à agremiação não é pago e, mesmo assim, as agremiações precisam prosseguir com o enredo, visto que é complexo o cancelamento dos trabalhos e a produção de um novo enredo, devido ao tempo de materialização do projeto.

Como exemplo desse descumprimento pode-se apresentar o caso do carnaval de 2006 da Imperatriz Leopoldinense. A escola desenvolveria um enredo patrocinado pelo governo de Santa Catarina. Em 30 de Agosto de 2005, o jornal *Extra* publicou uma matéria afirmando que a transação entre a agremiação e o governo estadual catarinense determinava “aprovação prévia da sinopse” pelo patrocinador. Dentre as exigências dele constava que: “o samba de enredo vencedor deverá conter alusões aos propósitos culturais dos patrocinadores, transmitindo mensagens que apóiem os objetivos do enredo”. Entretanto, a publicação não soube afirmar quais seriam as alusões.

Sendo assim, a Direção de Carnaval da Imperatriz Leopoldinense anunciou a seus compositores que no samba de enredo vencedor deveria constar a expressão “Santa bela Catarina”, que é o *slogan* de uma empresa de turismo catarinense. Em setembro de 2005, o governo do Estado de Santa Catarina interrompeu a captação de recursos. Por sorte da agremiação, ainda havia tempo de modificar a sinopse e o enredo passou a contar a história de Giuseppe Garibaldi e Anita Garibaldi com o título “Um por todos e todos por um”.

Em uma das entrevistas<sup>10</sup> realizadas com os profissionais das Escolas de Samba, um entrevistado afirmou:

Na maioria das vezes esse dinheiro não é recebido, é uma grande enganação. Fica na promessa e não rola nada. Eu ainda não tive a experiência de receber dinheiro de patrocínio, mesmo em Escolas com o enredo já definido. Mesmo não entrando o dinheiro você tem que dar continuidade a história, não tem como você criar um novo enredo no meio do caminho. Então é complicado porque a gente tem que entender

---

<sup>9</sup> Jornal *O Globo*, de 15 de Janeiro de 2002.

<sup>10</sup> Foram realizadas oito entrevistas, sendo quatro entrevistados profissionais de planejamento e concepção do desfile, tendo dois carnavalescos, um diretor artístico e um diretor de harmonia; e três profissionais de materialização do projeto de carnaval, sendo um escultor, uma chefe de empreiteira e uma costureira; além de um profissional que atua na administração da agremiação, responsável por gerir a organização das jornadas de trabalho, contratação de profissionais e pagamento dos salários.

que a Escola precisa de recursos para arcar com as despesas, pois o carnaval é muito caro. Logo a parceria é válida. O problema é que você tem que dar conta de contar uma história difícil e é mais chato quando você quebra a cabeça, não consegue fazer uma coisa bacana e a Escola ainda não recebe o dinheiro. Então é tempo e esforço perdido a toa e a Escola não recebeu retorno financeiro. E também tem o problema da interferência do patrocinador, onde você tem que submeter o seu trabalho a exigências do patrocinador, que quer que algo apareça mais e aí os caras não têm visão artística e quem sofre críticas no fim de tudo é você. Você é obrigado a mudar as coisas e fica tudo uma grande porcaria para o público e para o jurado. Você que sofre as conseqüências.

A partir dessa afirmação pode-se inferir, portanto, que a interferência dos patrocinadores é uma barreira encontrada pelos profissionais que elaboram os desfiles para a constituição de uma celebração de caráter cultural e que mantenha os princípios e características do festejo. Ao mesmo tempo, o acordo entre agremiações e empresas não é garantia de recebimento de recursos para a elaboração do desfile, o que prejudica ainda mais o trabalho dos profissionais, que se desgastam excessivamente para concretizar as exigências dos patrocinadores e responder aos esquemas de avaliação. Conclui-se, então, que a Mercantilização dos Desfiles das Escolas de Samba tem sido fundamental para a degradação da cultura brasileira.

Apesar das barreiras apresentadas por alguns trabalhadores, foi possível identificar, ao mesmo tempo, em algumas falas que a parceria com empresas é fundamental para o atual formato do Carnaval, visto que o evento apresenta um constante crescimento e, conseqüentemente, maior necessidade de recursos. Alguns trabalhadores não conseguiam identificar as interferências dos grandes capitais na confecção do carnaval e apontavam que a parceria entre empresas e agremiações só poderiam render “bons frutos” para ambas as partes. Pode-se perceber isso na fala:

Eu acho que a parceria entre as escolas e as empresas só traz benefícios. Eu só acho que ficaria até melhor que se a empresa que patrocina, claro a gente fala delas durante o ano, estão nas quadras, mas na avenida o nome delas não pode aparecer, se não a gente perde pontos em *merchandising*, permitido só atrás do carro alegórico. Mas o dia que tiver acordo entre a televisão e as empresas - porque tem uma cota boa de televisão, então existe a exclusividade da Globo, no caso - que possa colocar em qualquer lugar do desfile o patrocínio as Escolas vão ser mais beneficiadas, porque vai aumentar o patrocínio. Então, se não fosse o problema do *merchandising* eu tenho certeza que aumentaria o patrocínio para as Escolas e a procura maior das empresas. Eu reforço que isso só trás benefícios. (...) Eu acho fundamental para o país, porque as Escolas passam para o mundo então é preciso que elas venham bonitas.

Sendo assim, é possível afirmar que a prática mercantil nas agremiações vem sendo bem aceita, por alguns profissionais das agremiações, a fim de se manter um patamar que as agremiações obtiveram. Não sendo levado em conta as dificuldades promovidas por essa parceria.

### 3.1 A ORGANIZAÇÃO DE TRABALHO NOS BARRACÕES

Tornou-se comum caracterizar as Escolas de Samba como grandes “indústrias da cultura”. Essa expressão também pode estar relacionada à organização de trabalho e produção das agremiações, que se assemelham as de uma fábrica, devido ao alto número de funcionários que atuam diretamente nas Escolas de Samba e os empregos e profissionais criados indiretamente pela festa. O espaço de trabalho e a grandiosidade das produções também são importantes fatores que caracterizam as agremiações como indústrias. Hoje as Escolas de Samba estão no centro de uma enorme cadeia produtiva.

A produção de um desfile de Escola de Samba envolve diversos setores, mas pode ser dividido, de forma sintética, em duas áreas: o setor de criação do desfile e o de materialização do projeto de carnaval. Tal divisão é semelhante à de uma indústria onde há profissionais de chão de fábrica e outros de planejamento e criação.

O setor de criação é responsável por elaborar o enredo da agremiação, a partir de um tema escolhido pelo carnavalesco ou pré-definido pela Escola, por desejo de desfilarmos com determinado enredo ou por parcerias financeiras pré-estabelecidas. Além do enredo, que envolve a concepção de uma sinopse que norteará a criação dos sambas de enredos, esse setor encarrega-se de elaborar todos os desenhos de fantasias, alegorias e adereços que serão utilizados no desfile. Cada Escola de Samba do Grupo Especial desfila com 6 a 8 alegorias, tendo uma média de 35 alas, além das dezenas de fantasias que compõem os carros alegóricos. Como se pode notar na fala de um dos entrevistados:

A gente começa com o tema. Você tem um tema e daquele tema você faz um enredo, que tem uma pesquisa, onde um menino, que é historiador, me ajuda nisso. Depois da pesquisa, eu divido o enredo por setores e em cada setor eu faço uma exposição cromática. Eu divido tudo em cores para ver como vai ficar na avenida, e uma pessoa me ajuda na parte de figurino, a partir dessas cores. Depois a gente vai para as alegorias, bola como vai fazer alegoria. A gente tem um grupo que se parece como uma pirâmide. A gente se junta e começa a bolar o Carnaval.

Já o setor de materialização é responsável por executar os projetos artísticos elaborados pelo setor de criação. Ele divide-se, sobretudo, no setor de reprodução de fantasias (ateliê) e no setor de criação alegórica, onde são construídas as esculturas e adereços que farão a composição dos carros alegóricos. Essa organização é explicitada por um dos entrevistados ao dizer que:

Após a entrega dos desenhos de fantasias e começa o processo de acompanhamento da materialização das fantasias. Ao mesmo tempo tem que entregar plantas de carros e acompanhar o trabalho do ferreiro, do carpinteiro, do laminador, que constroem a base das alegorias. Além de observar a construção das esculturas, porque da escultura vai para a fibra, da fibra para a massa, vai para a pintura, para a decoração e depois para a montagem na alegoria.

Atualmente, as Escolas do Grupo Especial, devido ao crescimento de suas produções, executam seus trabalhos na Cidade do Samba. O Grupo Especial é formado, atualmente, por 13 agremiações que desfilam no domingo e segunda-feira de carnaval. Para o próximo ano, 2013 haverá uma redução no número de Escolas para 12. As agremiações dessa divisão são consideradas as principais do carnaval do Rio de Janeiro.

A Cidade do Samba, que é apresentado como o maior complexo de arte e entretenimento do Brasil, pela Prefeitura do Rio de Janeiro, apresenta 14 galpões, de 2700 metros quadrados de área, de 4 andares – o que possibilita um crescimento ainda maior das proporções dos desfiles - e detém uma gestão semelhante a de uma cidade universitária, por exemplo, tendo um prefeito – Júlio Guimarães, atualmente – e seu próprio aparato de segurança.

A criação do espaço, elaborado pela Prefeitura da cidade, é resultado de exigências por maiores condições de trabalho e segurança, visto que, anteriormente, as Escolas construíam seus desfiles em galpões insalubres (barracões), localizados na região portuária do Rio de Janeiro e às margens da Avenida Brasil. Hoje esses espaços são ocupados por agremiações de grupos inferiores. A Cidade do Samba também é local de realização de eventos e recebe turistas para observarem a construção dos Desfiles, configurando-se em um grande Parque Temático. Apesar da mudança de espaço de trabalho por parte das Escolas, os galpões da Cidade do Samba ainda são denominados, pelos profissionais do carnaval, como barracões.

O Carnaval, segundo dados de 2006 apresentados no texto “A cadeira produtiva do Carnaval” (FILHO, 2008), movimentou 685 milhões de reais e, só no tocante às Escolas de Samba, proporciona a criação de 470,3 mil postos de trabalho. As agremiações carnavalescas encontram-se no centro de uma grande cadeia produtiva compostas, sobretudo, pelas indústrias que fornecem a matéria-prima para a execução dos desfiles, os profissionais que transformam os materiais em fantasias e alegorias; além dos organismos de na distribuição e divulgação do evento.

Os Desfiles das Escolas de Samba são responsáveis, atualmente, por suprir boa parte da demanda de produção das indústrias de plástico (plástico, isopor, borracha sintética), borracha natural, vidro, indústria têxtil, couro, madeira, papel e metalurgia. Todos esses

materiais são fundamentais para a execução das fantasias e alegorias que utilizam, normalmente, 21 e 41 tipos diferentes de materiais, respectivamente. Ver Ilustração 5.

fantasias	carros alegóricos
agulha, arame, cetim, cirê, couro, entretela, galões, lamê, linha, lurex, lycra, malha, marabu, metalassê, paetê, plumas, purpurina, rolotê, strass, vidrilhos, viscose.	acetato, argila, acetileno (para solda), borracha, catalisador, cobalto, cola, espelho, espuma, etileno, fibra de vidro, oxigênio, gesso, poliuretano, isopor, resina, lâmpadas, talco industrial, tinta, trincal, madeira, néon, correias, papel, plástico, eixo de caminhões, rodas, sisal, polias, vidro, vime, eletrodo (para solda elétrica), tecidos, ferramentas diversas, lixa d'água e de ferro, máquinas de corte elétrico, serras retorcidas, serrote, solda de metal.

Ilustração 5 – Materiais utilizados na confecção de fantasias e alegorias.

Fonte: FILHO, 2008.

O setor de transformação das matérias-primas em alegorias e fantasias é o que apresenta a maior quantidade de funcionários. Nele atuam profissionais como escultores, aderecistas, laminadores, moldadores, ferreiros, serralheiros, marceneiros, vidraceiros, pintores, eletricitistas, iluminadores, mecânicos, costureiras e cortadores. Não existe um salário estipulado para essas funções, mas uma média apresentada para algumas funções.

Um cortador ganha em torno de R\$1.200 a R\$1.500; um aderecista ganha em torno de R\$ 800,00 a R\$ 900,00, embora eles também colocam aprendiz, pessoas que estão aprendendo a função, que ganham em torno de R\$ 500 a R\$ 700,00. Tem a costureira que eu to pagando – eu to falando do valor mensal, embora em pague semanal – R\$ 1.200 por mês e a chefe de costura em torno de R\$ 3.000 por mês

Outra grande parcela de profissionais faz a divulgação dos Desfiles, não atuando diretamente nas agremiações, mas em emissoras de televisão, rádio, jornais, revistas, folhetos e internet. O papel desses trabalhadores apresenta um forte impacto nas Escolas de Samba, visto que essa área movimenta o consumo desse produto imaterial – que se torna cada vez mais material a ponto de ser exportado. A indústria audiovisual, estando incluso a produção e comercialização dos CDs de Sambas de Enredo e a transmissão dos desfiles, pelos meios de comunicação, movimenta, segundo números de 2006, uma renda de 11,6 milhões de reais para as Escolas de Samba e para a LIESA. Se a essa renda for somada a venda dos ingressos, os subsídios do governo, os patrocínios do evento e a arrecadação com a venda de fantasias, esse valor sobe para 82,6 milhões de reais. Ver Ilustração 6.

<b>Arrecadação (em R\$ milhões)</b>		
	Liesa	Escolas do Grupo Especial
Ingressos	6,3	5,9
CDs	1,3	3,4
Direitos TV	1,7	4,6
Direitos com.	0,1	0,5
Pré-carnaval	–	8,3
Fantasia	–	28,8
Subsídios	–	11,5
Patrocínios	–	10,2
<b>TOTAL</b>	<b>9,4</b>	<b>73,2</b>

Ilustração 6 – Arrecadação das Escolas de Samba do Grupo Especial e da LIESA  
Fonte: FILHO, 2008.

Os números da arrecadação para as agremiações e para a Liga Independente das Escolas de Samba são expressivos, o que evidencia a grandiosidade do evento. Entretanto, ao mesmo tempo, se comparado com os valores de arrecadação do Estado (que estão diretamente ligados ao potencial turístico dos Desfiles das Escolas de Samba), a renda obtida pelas agremiações é bastante inferior.

Apesar do constante crescimento das proporções do espetáculo, seja no que diz respeito ao caráter artístico, quanto à importância do evento para a economia da cidade do Rio de Janeiro, o âmbito das relações de trabalho não acompanhou tão avanço. O trabalho nas agremiações ainda se sustenta, majoritariamente, de forma precária.

O primeiro aspecto da precariedade das relações de trabalho nas Escolas de Samba refere-se ao estabelecimento de vínculos trabalhistas. Apesar do avanço da profissionalização da festa, os empregos nas agremiações carnavalescas se dão, em muitas vezes, de forma semelhante aos primórdios do evento: através de acordos verbais. Essa prática foi consolidada por muito tempo nas Escolas de Samba visto que a alta profissionalização do espetáculo é um fenômeno que pode ser considerado recente e os trabalhadores se sujeitam a esse tipo de vínculo por confiarem na palavra dos mandatários das agremiações. Esse ponto de vista pode ser observado no relato de um dos entrevistados que apresentou que “A minha relação de trabalho é verbal. Bicheiro, traficante, essas coisas você não faz contrato, são com as palavras. Mas são pessoas honrosas, que honram as palavras, respeitam mais do que um papel.”

Há um avanço em relação à contratação de funcionários por meio da carteira de trabalho, o que assegura ao trabalhador o recebimento dos seus benefícios trabalhistas. Entretanto, esses funcionários não estão diretamente vinculados a concepção do desfile, como é possível perceber na fala de um entrevistado ao dizer que “Existem pessoas que têm vínculo

empregatício, mas o número é pequeno, porque o trabalho é sazonal. Esses funcionários normalmente são fixos, como secretária, serviços gerais e almoxarife.”.

Ao mesmo tempo se fortificou o estabelecimento de contratos de trabalho nas agremiações. Hoje, esse tipo de vínculo é bastante freqüente, visto que as Escolas de Samba, passaram a terceirizar suas atividades, a fim de conquistar maior qualidade na materialização do desfile, otimizar o tempo e não estabelecer vínculos formais de trabalho.

É comum se perceber, atualmente, a presença de empreiteiras nas Escolas de Samba que são responsáveis por estabelecer os valores de seus trabalhos, de acordo com a quantidade de itens a serem reproduzidos e com o tempo estabelecido pelas agremiações para a entrega dos serviços. As gestões das Escolas de Samba não interferem, a princípio, na seleção dos trabalhadores das empreiteiras e fica a cargo dessas prestadoras de serviço a determinação dos salários e as formas de pagamento.

Esse modelo de gestão de produção pode ser percebido na fala de um entrevistado ao apresentar:

Você como empreiteira tem um contrato com a Escola. Você pega uma quantidade de fantasias e faz o contrato com ela. O valor da empreitada varia muito porque você faz um contrato de acordo com o número de fantasias que você pegou. Essa quantidade de fantasia que você pegou você faz uma folha de pagamento para as pessoas em função da quantidade de fantasias que elas vão reproduzir. Sou eu que determino a quantidade de pessoas que irão trabalhar comigo, a escola não interfere, mas a gente tem um piso que rola na Cidade do Samba em termos de cortador, aderecista, costureiro. Depende da função.

As Escolas de Samba além de pagarem os valores das “empreitadas” (termo apresentadas pelos trabalhadores para esse tipo de serviço) são responsáveis por oferecer o espaço, as ferramentas de trabalho, além da matéria-prima. Apesar desta aparente organização de trabalho, é freqüente o atraso no envio de materiais para a execução do serviço ou a insuficiência do material disponibilizado para a reprodução. Sendo assim, por muitas vezes, ocorre o atraso do trabalho e o ponto mais crítico é a dissolução dos valores destinados a empreitada. As Escolas não pagam valores a mais para a reposição de material, o que resulta na queda dos valores de ganho das empreiteiras, que não repassam (segundo informações apresentadas nas entrevistas) os prejuízos para os salários dos trabalhadores. Como conseqüência, em alguns casos, os chefes das empreiteiras podem até não receber pela execução do trabalho, como mostrado no relato de um dos entrevistados:

O dinheiro que você fica na empreitada é muito relativo, porque você, na realidade, tem que administrar o dinheiro com o tempo, espaço e a quantidade de funcionários que você tem. Então a quantidade de dinheiro é muito relativa. Você pode ficar com muito, você pode ficar com pouco, você pode ficar com nada, então depende muito do decorrer do trabalho.

Mesmo com o estabelecimento de contratos entre profissionais do carnaval e as agremiações, em diversos casos esses vínculos não correspondem à realidade do trabalho. Atualmente, a legislação que rege a modalidade do trabalho temporário (Lei 6.012/74) estabelece que o contrato para esse tipo de trabalho possui a duração máxima de 3 meses e que só pode ser prorrogado uma só vez, com a mesma duração.

Entretanto, a realidade nas Escolas de Samba é diferente. Por ser um trabalho sazonal, é atribuído aos trabalhadores um contrato de trabalho temporário, sendo que, na verdade, a grande maioria dos profissionais não pode estar nesse tipo de vínculo, já que a reprodução de fantasias e alegorias dura, no mínimo, 4 meses, segundo trabalhadores entrevistados.

Além disso, diversos profissionais trabalham há anos nas agremiações com o mesmo tipo de contrato de trabalho, e não há um efetivo cumprimento da determinação da jornada de trabalho de oito horas por dia, visto que, no período próximo aos desfiles, os trabalhadores trabalham dia e noite para executar os serviços solicitados. Todos estes aspectos, portanto, são considerados irregulares perante a Lei 6.012/74.

Nesse contexto, faz-se, necessário, então, a institucionalização de uma lei específica para os trabalhadores das agremiações carnavalescas. A nova política trabalhista deve respeitar as peculiaridades do trabalho nas agremiações, como o tempo de materialização dos projetos carnavalescos, permitir a possibilidade de ampliação do vínculo trabalhista entre profissionais e agremiações, mas não incluindo-os na categoria de trabalhadores temporários.

A insatisfação dos profissionais do carnaval e a necessidade de uma política voltada para a festa é evidenciada na fala de um dos entrevistados:

Não existe uma política voltada ao carnaval, porque é um serviço temporário. Mas em um serviço temporário se você passa de três meses existe um novo vínculo. Mas, automaticamente, no carnaval você trabalha, a nível de reprodução, em torno de 5 ou 4 meses – eu trabalho bem antes, porque faço protótipo, então começo bem antes, em Junho, Julho. Eu já tenho uma equipe já fechada. Então essa questão do vínculo é uma coisa complicada, porque deveria existir uma política voltada ao carnaval. Porque um serviço temporário onde as pessoas vão passar de três meses, mas não existe vínculo. E, automaticamente, os contratos são limitados e você tem que trabalhar com eles mesmo assim.

Um último aspecto do atual contexto do âmbito do trabalho no carnaval é a sobrecarga de funções para os profissionais das agremiações. Como destacado nos capítulos anteriores,

os desfiles das Escolas de Samba são manifestações culturais que envolvem diversos âmbitos, como a música, as artes plásticas, a história, a arquitetura, engenharia e outros setores. A frente de todo esse projeto encontram-se os carnavalescos que atuam como capitães deste trabalho.

Apesar dos diversos ofícios presentes no setor de organização e planejamento de desfile, como a direção artística, direção de harmonia e direção de carnaval, é de responsabilidade do carnavalesco deter o conhecimento de todos os setores do desfile. Além disso, deve conseguir direcionar a execução dos serviços dos trabalhadores das equipes de materialização do projeto do Carnaval e resolver os possíveis problemas que surgirem no decorrer da construção do desfile. Em síntese, o carnavalesco deve ser um artista completo, seja no aspecto criativo, concebendo um desfile inovador, capaz de seduzir os jurados e o público, e como líder na execução dos trabalhos no barracão.

O acúmulo de funções resulta em um excessivo desgaste físico e mental dos profissionais e, também, na opinião dos trabalhadores que atuam nesse cargo, o salário recebido por esses profissionais não corresponde totalmente ao nível de trabalho executado. Através de informações colhidas nas entrevistas, foi possível constatar que os salários dos carnavalescos das Escolas de Samba do Grupo Especial estão entre 8 mil a 30 mil reais mensais, sendo extremamente reduzido o número de carnavalescos que recebem a faixa máxima salarial.

Na fala dos entrevistados é presente a afirmação de que, se comparados os salários dos carnavalescos com os valores recebidos pelos trabalhadores “comuns”, seus ordenados são satisfatórios. Mas na análise de um dos relatos é possível notar com clareza a exploração de seu trabalho e como deveriam ser mais valorizadas financeiramente:

Se você for comparar o valor de salário do carnavalesco, que seria o “craque” do carnaval, com os “craques” do futebol os salários dos profissionais das escolas de samba são irrisórios. Em relação ao salário mínimo pode ser bom ganhar 10 mil por mês, mas se comparar com outra área artística como o futebol é mínimo. Comparar também esse valor recebido por quem faz a festa em relação com o que as Escolas de Samba gastam e com o retorno financeiro do Estado.

Por tudo que foi apresentado é possível constatar, portanto, que, apesar do constante crescimento do carnaval e dos números milionários que estão envolvidos ao evento, ainda há uma precariedade nas relações e nas organizações de trabalho nas agremiações. Sendo necessário, então, que o termo “Indústria da cultura” não esteja apenas relacionado à capacidade produtiva das agremiações, estando ligada a uma maior organização do âmbito trabalhista, assim como nas fábricas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando a questão inicial da pesquisa, podemos considerar que o Processo de Mercantilização dos Desfiles das Escolas de Samba é uma prática que vem se manifestando de forma agressiva e freqüente no atual modelo de organização do evento. Pode-se perceber que apesar das questões prejudiciais proporcionadas por esse fenômeno no processo de deteriorização das tradições culturais da festa, o modelo atual de constituição das agremiações e dos desfiles reafirma a necessidade de investimentos de entidades externas ao âmbito do Carnaval para que as Escolas permaneçam existindo e tendo condições de disputarem o campeonato.

Foi possível constatar, no primeiro capítulo da pesquisa, que a construção histórica do Carnaval é repleta de questões referentes à origem da festa. Apesar da inexistência de resposta concreta acerca da “paternidade” do evento, pode-se afirmar que seu princípio básico é a inversão das ordens estabelecidas pela sociedade, durante a sua realização. O Carnaval é o momento de desconstrução das hierarquias sociais e ocultação das leis, a favor dos exageros e da liberdade para que seus foliões possam gozá-lo. Essa visão da festa foi evidenciada por Bakhtin ao apresentar a inversão através do riso, destacando a experiência do carnaval, realizada pelas classes populares.

Apesar do festejo ser de caráter popular, originariamente feito pelo povo e para ele, a história apresenta a sua apropriação pelas cortes e elites. O Carnaval, para algumas cidades européias, tornou-se o momento de exaltação e ostentação do luxo das elites, além de ser uma forma de lucro para comerciantes que se beneficiavam com a vinda de turista para a festa. A intervenção das cortes na festa é fundamental para a constituição de uma forma mais organizada de realização do evento e que se tornará, para sempre, símbolo do Carnaval europeu. Posteriormente, esse tipo de celebração influenciará a folia brasileira, principalmente a partir da chegada da Família Real.

Mesmo antes da vinda da Corte lusitana, o Brasil já praticava diversas brincadeiras populares no período de folia. Tais brincadeiras foram sofrendo modificações no decorrer dos séculos e entre elas o Entrudo figurava como a principal.

Em meados do século XIX, com o fortalecimento dos ideais de civilidade e progressos no país, fortaleceu-se uma batalha pelo formato de celebração do Carnaval e pelo controle das ruas. Nesse período são concebidas as Grandes Sociedades, que eram financiadas pelas elites, que passaram a disputar espaço com Entrudo e, já que seus financiadores detinham o controle

dos meios de comunicação e exerciam grande influência nas esferas de governo, conseguiram reduzir a prática do Entrudo nas ruas. Mas não o extinguiram.

Aos poucos, as classes populares passaram a se apropriar, guardando as devidas proporções, das características do carnaval das elites e reuni-las com a simplicidade do Entrudo, formando, assim novas práticas da festa. Paralelamente, passou-se a se desenvolver nos guetos e regiões marginalizadas da cidade do Rio de Janeiro, um gênero musical pautado nas danças e melodia de ritmos africanos e na apresentação da realidade de seus compositores: o samba. Tal gênero musical dividia espaço com músicas religiosas nas casas de santo, que teve o terreiro de Tia Ciata, na Gamboa, como grande promotor. Esse local era freqüentado por diversos compositores, os sambas eram compostos e executados durante as suas festas.

No início do século XX as novas formas de celebração carnavalesca ganham denominações, como ranchos, blocos e cordões e se estabelece uma aparente estabilidade na disputas pelo controle das ruas entre populares e elite. É nesse contexto que surgem as Escolas de Samba, tendo o samba como música, sua estrutura pautada no formato de organização dos ranchos, se aproximando de características plásticas das Grandes Sociedades e tendo a participação das classes populares. Em pouco tempo, o samba tornou-se símbolo da identidade musical do país e os desfiles das Escolas de Samba foram conquistando espaço entre as manifestações culturais da cidade.

No desenvolvimento do segundo capítulo da pesquisa apresentou-se que desde a criação das Escolas de Samba, o financiamento de entidades externas ao Carnaval se faz presente. Para a realização do primeiro desfile oficial, em 1932, foi necessária a organização e investimento de um jornal esportivo. Com o sucesso do primeiro concurso, novos parceiros financeiros passaram a acompanhar as Escolas de Samba e entre eles encontrava-se o jornal “O Globo”, que assumiu o papel de organizador do evento e que foi de fundamental importância para a aproximação do governo com as agremiações carnavalescas.

A relação entre poder estatal e governo foi fundamental para evidenciar o evento e o samba. Ao mesmo tempo, as agremiações tornam-se ferramentas ideológicas governamentais, sendo responsáveis por fortalecer o princípio nacionalista defendido por Dutra e Getúlio Vargas, por exemplo, através da tradição, que se tornou obrigação, de apresentarem enredos de temática nacional. Se por um aspecto essa tradição pode ser vista como obrigação, por outro lado foi responsável por consolidar uma característica pedagógica e acrescentar mais um aspecto cultural aos desfiles.

A partir de fins da década de 60 e início da década de 70, os contraventores do jogo do bicho passaram a estreitar suas relações com as Escolas de Samba, ao ponto de tornarem-se mandatários. Essa introdução de bicheiros nas agremiações marca o início do processo de Mercantilização dos desfiles das Escolas de Samba, pois é responsável por instalar uma nova lógica na organização do evento e na manutenção das condições de disputa entre as Escolas por campeonatos. É responsável pela busca das agremiações por recursos financeiros, além dos ofertados pelo Estado, favorecendo, assim, a introdução de empresas e outras entidades externas ao carnaval.

A busca por financiadores tem como grande marco 1984, que é considerado, na pesquisa, o início de uma nova fase da mercantilização: o momento “agressivo” do processo. Nesse ano foi fundada a Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e o Sambódromo carioca. No ano seguinte desfilou o primeiro enredo patrocinado por uma empresa.

O processo de Mercantilização dos Desfiles é responsável por corromper o caráter pedagógico do evento e ocultar seus princípios culturais, por ser responsável pela veiculação de seus produtos e idéias que não apresentam grandes valores culturais no lugar de temas de relevância para o conhecimento da população. Além de dificultar a elaboração de sambas, alegorias e adereços que mantenham o bom gosto que o carnaval prima.

A partir desse contexto foi possível realizar uma correlação com os conceitos de Indústria Cultural, dos filósofos Adorno e Horkheimer; aura das obras de arte, de Walter Benjamin; e as conseqüências que a Indústria Cultural apresenta para as obras de arte, apresentado por Marilena Chauí. Indústria Cultural é um conjunto de ações, que englobam a política e a economia, responsáveis por difundir idéias, estabelecer padrões, ordenar a subjetividade dos indivíduos e favorecer a lucratividade dos grandes capitais.

Como conseqüências para o indivíduo, a Indústria Cultural aliena o consumidor induzindo-o a desejar ou acreditar que necessita do que está sendo apresentado nos meios de comunicação, quando, na verdade, não precisa de tal produto. Além disso, se apropria da subjetividade das pessoas, ao determinar o que é preciso ser consumido. Já em relação a arte, a Indústria Cultural faz com que a obra perca a sua expressividade, o trabalho de criação, experimentação do novo, além de sua aura, que representa o conjunto de tradições e experiências que a obra carrega, que é diluída devido a intensificação de sua reprodutibilidade.

No desenvolvimento do terceiro capítulo da monografia foram apontados dois momentos da fase “agressiva”: um momento inicial que corresponde ao afastamento da população para com os desfiles, a interferência da mídia no evento e o fortalecimento de um

mercado entre os profissionais do carnaval; e um segundo momento marcado pela inclusão de governos, prefeituras de outras cidades e empresas no financiamento das agremiações, determinando as temáticas de desfile.

A venda de ingressos se tornou, a partir da construção do sambódromo, uma poderosa ferramenta de obtenção de recursos para as agremiações. Sendo assim, o aumento dos valores dos ingressos possibilitou a ampliação das rendas das Escolas, mas, ao mesmo tempo, afastou o público popular do evento, como expectador.

No mesmo período, se fortaleceu o mercado entre os profissionais do carnaval. As Escolas, com o objetivo de conquistarem notas altas nos quesitos, buscavam contratar os melhores profissionais, o que intensificou a desigualdade entre as agremiações, visto que não eram todas que possuíam condições financeiras para contratarem e manterem os melhores profissionais. E, além disso, esse período é marcado pelas ações dos organismos de comunicação, como as reivindicações por redução do tempo de desfile e a desvalorização das comunidades em favorecimento das celebridades que desfilam nas Escolas de Samba.

O segundo período da etapa “agressiva” é marcado pelo desenvolvimento de enredos sobre Estados, cidades ou países para a obtenção de recursos de governos e empresas locais. Além disso, pelo fortalecimento dos enredos de temáticas escolhidas por empresas. Esse momento se inicia em meados da década de 90 e perdura até os dias atuais, fortalecendo-se a cada ano.

Nesse contexto atual do carnaval, a pesquisa buscou apresentar como se encontravam as relações de trabalho nas agremiações. Para isso, utilizou-se como ferramenta de pesquisa a realização de entrevistas com os trabalhadores que atuam na concepção e na materialização do projeto de carnaval. A partir das entrevistas pode-se perceber que as Escolas de Samba encontram-se no centro de uma enorme cadeia produtiva, que envolve a geração de empregos dentro das agremiações, a manutenção das produções de inúmeras fábricas, a criação indireta de trabalhos pelos desfiles, a movimentação de lucros com a venda dos CDs, dos ingressos, a transmissão dos desfiles e o aquecimento do turismo local.

Os desfiles são, atualmente, o grande evento cultural do país e, apesar de toda a sua grandiosidade e importância para a economia, apresentam um panorama precário no que se refere às organizações de trabalho. Está se fortalecendo nas Escolas de Samba o número de contratos formais de trabalho, por determinação da prefeitura da Cidade do Samba. Entretanto, o estabelecimento desses vínculos não é feito com profissionais que atuam nos setores de criação e materialização, apenas com funcionários como secretários, almoxarifes e outros cargos da estrutura das agremiações.

Aos trabalhadores de confecção do desfile é comum se estabelecer vínculos de trabalho através de empreiteiras, que são responsáveis por selecionar e, até mesmo, qualificar os trabalhadores para a execução dos serviços, sem contrato de trabalho. Muitos dos profissionais que atuam nas agremiações estão trabalhando por “acordos de palavra”, o que evidencia a precariedade dos vínculos empregatícios.

Outra prática comum nas agremiações são os contratos de serviço temporário. Mas a partir do material empírico e da análise da lei trabalhista que regula esse tipo de vínculo foi possível perceber que inúmeros profissionais estão com suas situações de trabalho irregulares, visto que a lei afirma que somente pode ser considerado trabalho temporário a execução de serviços por até 3 meses. Entretanto, muitos funcionários trabalham por, pelo menos, 4 meses na reprodução de alegorias e fantasias. Além disso, a legislação afirma que somente é possível que o contrato temporário seja prorrogado, pelo mesmo período, por uma vez. Porém, diversos trabalhadores estão com o mesmo contrato de trabalho por anos.

É possível, portanto, apresentar como sugestão o estabelecimento de uma legislação específica para os profissionais do carnaval, respeitando a realidade do serviço e atribuindo os benefícios a que esses profissionais têm direito. A partir da realização deste trabalho é possível afirmar, também, que existe uma agenda de pesquisa ampla a cerca do processo de Mercantilização do carnaval, visto que esse fenômeno não está restrito às agremiações do Grupo Especial do Rio de Janeiro, que foram o objeto de estudo desse trabalho. Tal processo avança com força em demais grupos do carnaval do Rio de Janeiro, e em outros locais do país, especialmente nos Desfiles das Escolas de Samba da cidade de São Paulo.

## REFERÊNCIAS

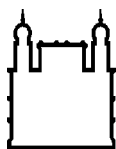
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba Enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: EUNB, 1999.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Textos escolhidos. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1995.
- COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- COSTA, Auda; PALHETA, Arlene; MENDES, Ana Maria; LOUREIRO, Ari. Indústria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer. **Revista Movendo Idéias**, Belém, v.8, n.13, jun. 2003.
- DUARTE, André Luis Bertelli. Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: Revistando um Clássico. **Revista de História e Estudos Culturais**, v 5, Ano V, 2008.
- DURÃO, Fabio et al; **A Indústria Cultural Hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- FERNANDES, Nélson da Nóbrega. **Escolas de Samba**: sujeitos celebrados e objetos celebrantes. Rio de Janeiro (1928-1949). Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, Felipe. **O livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FILHO, Luiz Carlos Prestes, **Cadeia Produtiva da economia do carnaval**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992
- SAMBARIO. Disponível em: <<http://www.sambariocarnaval.com/>>. Acesso em 15 de Outubro de 2011, às 20:00.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro:UFRJ, 2001.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, Carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



Ministério da Saúde

FIOCRUZ

Fundação Oswaldo Cruz



ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE  
JOAQUIM VENÂNCIO

Comitê de Ética em Pesquisa

CEP/EPSJV

#### Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

O (a) senhor (a) está participando de uma entrevista responsável por coletar dados a serem utilizados no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Uma história do carnaval: O processo de mercantilização da folia”. A construção desta monografia é condição fundamental para a conclusão do Curso de Nível Médio em Saúde Integrado ao Ensino Médio da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz.

Sua colaboração é importantíssima porque a partir dela será possível compreender o debate conduzido ao longo da monografia, no que diz respeito, à compreensão do processo de trabalho nas agremiações carnavalescas e a situação do profissional dentro do atual contexto das escolas de samba.

Vale ressaltar que esta pesquisa tem por princípio poupá-lo de responder quaisquer dados pessoais que possam comprometer sua segurança ou privacidade. Dados pessoais como endereço e contato não lhe serão solicitados. Seu nome não será identificado no Trabalho de Conclusão de Campo, o que lhe reserva seu inestimável direito à liberdade de opinião sem qualquer constrangimento ou represália.

Sua participação não é obrigatória e a qualquer momento pode desistir de participar e retirar o consentimento. Sua recusa não trará nenhum tipo de prejuízo.

Ciente de sua importância para este trabalho e da sua finalidade, concorda em ser entrevistado e colaborar com minhas opiniões e relatos para a construção desta pesquisa.

---

Para informações e esclarecimentos:

Muza Clara Chaves Velasques – Professora-pesquisadora do Laboratório de Formação Geral em Educação Profissional em Saúde da EPSJV/Fiocruz

Tel.: 3865.9724 Email: mcvelasques@fiocruz.br

Comitê de Ética em Pesquisa da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio/Fiocruz (CEP/EPSJV). Tels:

(21) 3865-9710 e 3865-9705 • Fax: (21) 3865-9701

cep@epsjv.fiocruz.br • www.epsjv.fiocruz.br

APÊNDICE B – Roteiro semi-estruturado para entrevistas com profissionais das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

1. Qual era a sua ocupação antes de se inserir nas escolas de samba?
2. Há quanto tempo atua no carnaval? Qual a sua atuação ocupação e quando começou a exercê-la?
3. Os fatores financeiros influenciaram na sua escolha em trabalhar em uma escola de samba?
4. Como é a organização de trabalho de uma agremiação?
5. Qual a média salarial da sua função nas agremiações do Grupo Especial do Rio de Janeiro?
6. Existe vínculo empregatício nas agremiações? Se não há, mesmo assim as escolas pagam 13º salário, férias e outros direitos trabalhistas?
7. O pagamento dos salários é em dia? Caso não seja, normalmente, como procedem os profissionais que atuam nas escolas de samba?
8. Consegue enxergar diferenças entre o carnaval no período de sua inserção e o atual momento da festa?
9. Como visualiza a inclusão de patrocinadores das escolas e samba e quais os benefícios e os malefícios promovidos por ela?
10. O que entende por mercantilização dos desfiles?
11. Como visualiza a relação dos funcionários (adrecistas, carpinteiros e outras profissões) com o processo de criação do desfile? Eles têm o conhecimento geral do enredo?