

### 3

## O samba, o sambista e a indústria cultural

Se considerarmos o samba enquanto um espaço popular de fala do subalterno, construído a partir de uma matriz híbrida e de um espaço polifônico, precisamos entender como se relacionam, dentro deste espaço, as principais forças motoras de um universo repleto de tensões que se configurou no maior espaço de visibilidade do cenário das produções culturais nacionais. Dentro deste contexto faz-se necessário compreender as três principais personagens desta complexa relação: o samba, o sambista e a indústria cultural.

Embora pareçam palavras que apresentem sentidos congruentes, muitas vezes a relação entre estes três elementos, que compõem o tripé de uma das mais significativas manifestações da cultura popular brasileira, é dotada da mais forte tensão. Primeiramente porque a expressão samba, como já afirmamos no capítulo anterior, pode conter em si diversos significados; em segundo lugar, porque, julgando-se par natural do samba, o sambista tem uma leitura própria, muito particular, do que seja samba e do que ele representa para a cultura popular; por fim, porque, para a indústria cultural, o samba é uma mercadoria, e, como tal, precisa de mercado, e para alcançá-lo mais amplamente, ela incorporará a ele aquilo que julgar necessário. Talvez aí esteja o maior foco das tensões estabelecidas nesta relação: nem sempre é o sambista quem determina aquilo que será incorporado, o que lhe causa certa estranheza, muito embora, várias vezes ele mesmo se beneficie destas incorporações.

Como já afirmamos, a expressão samba, para nós, significa mais do que um gênero musical significa “evento”, que reúne em torno de si diversas manifestações, entre elas a escola de samba, o desfile e, por último, um dos desdobramentos do gênero musical samba, o “samba-enredo”. É neste último que todas as tensões vão acontecer, desde sua preparação, que se inicia ao término do desfile, até o concurso seguinte. Vale recordar um episódio muito marcante vivido pela escola de samba Portela no ano de 2005 quando, por diversos problemas técnicos, os dois últimos carros alegóricos e a Velha Guarda foram impedidos de desfilar, por ordem do presidente da agremiação.

A Portela viveu momentos dramáticos durante seu desfile na Marquês de Sapucaí. Pela primeira vez na história da agremiação, os integrantes da chamada Velha Guarda da escola, que reúne personalidades históricas da escola, foram impedidos de desfilar.

A escola teve problemas com quase todos os seus carros, o que atrasou sua entrada. Para contornar o problema, a Portela teve de inverter algumas de suas alas e correr para não estourar o tempo regulamentar de 80 minutos.

Por conta do atraso, o presidente da escola, Nilo Figueiredo, mandou fechar os portões e não deixou dois carros entrarem na avenida para evitar perder ainda mais pontos com o atraso - cada minuto de atraso é um ponto perdido.

Em um acontecimento inédito, a Velha Guarda foi impedida de desfilar para não atrasar a apresentação. O incidente provocou a indignação da comunidade portelense e da plateia, que vaiou o presidente da escola. O presidente da Portela, ainda durante o desfile, assumiu a responsabilidade pelos problemas enfrentados pela escola. 'A culpa é minha, eu assumo a responsabilidade', disse.<sup>53</sup>

Tal atitude teve como justificativa o fato de ser um esforço técnico para diminuir as penalidades e manter a agremiação no grupo especial, o que acabou ocorrendo. De outro lado, sem preocupações técnicas e de pontuação, o público decidiu vaiar o presidente e pedir a passagem da Velha Guarda. Sobre aplausos e o canto popular do samba-enredo alguns componentes da Velha Guarda passaram pela avenida o que configurou, na opinião da imprensa, um dos episódios mais emocionantes do carnaval carioca. Mas o que nos revela esta narrativa? Ora, o que era mais importante para a escola, à passagem da Velha Guarda ou sua manutenção no grupo especial? A resposta vai variar e esta variação nos revela a tensão existente entre o sambista, o samba, aqui representado pelo desfile, e a indústria cultural. Do ponto de vista das tradições da Portela e da memória do carnaval, o lógico seria permitir a entrada da Velha Guarda e assumir o rebaixamento. Se perguntássemos para qualquer membro da Velha Guarda ou para qualquer pessoa que estivesse assistindo ao desfile, provavelmente esta seria a resposta. Mas no que isto acarretaria? Não podemos afirmar com certeza, exceto pelo fato de que a agremiação, caso fosse rebaixada, desfilaria no sábado, perdendo dinheiro com cotas de televisão e com todos os outros contratos de publicidade, que, no grupo especial valem mais. Além disso, a agremiação perderia também seu barracão na cidade do samba e tudo o que isto traz consigo. Além do que criaria uma tensão política dentro da própria escola, visto que tal fato se deu no primeiro ano da gestão do então presidente, Nilo Figueiredo, responsável pelo retorno de um grupo que há anos

---

<sup>53</sup> Folha de São Paulo. 08 de fevereiro de 2005.

havia se afastado da agremiação. No final das contas seriam os próprios sambistas quem amargariam um relativo prejuízo. Aqui então se revela, de forma muito clara, a tensão que tratamos: o que deve balizar uma decisão como esta: o suposto respeito às tradições ou uma lógica econômica da qual tudo, inclusive a tradição, se beneficia?

Não pretendemos responder à questão de imediato, até porque, talvez não haja uma resposta única e definitiva. O que pretendemos aqui é tentar compreender a tessitura destas tensões (relações), que envolvem o samba, o sambista e a indústria do entretenimento, e de que forma elas estão relacionadas entre si, e como isso interfere, ou não, na produção cultural popular do carnaval.

### 3.1. O samba

Cabral propôs aos dois a mesma questão: — O que é samba? Donga respondeu com o exemplo de ‘Pelo Telefone’ e Ismael discordou: ‘— Isso é maxixe.’ Para ele, samba de verdade era ‘Se Você Jurar’ (Composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou:’ — Isto não é samba, é marcha.<sup>54</sup>

Como já afirmamos anteriormente, apropriamo-nos de um significado mais amplo para a expressão samba. Usamos o termo expressão e não palavra justamente para não produzirmos um engessamento do significado. Do nosso ponto de vista, a expressão traz consigo o gênero musical dentro de uma especificidade, o samba enredo, o seu par natural, a escola de samba, e, por último, mas não menos significativo, o desfile carnavalesco, manifestação plástica do par. Porém, para entendermos como se dá a relação deste conjunto de elementos com os outros dois do já convencionalizado tripé (sambista e a indústria cultural), será necessário analisarmos cada um dos significados separadamente, muitas vezes confrontando-os.

Nascido sob o signo da ruptura, o samba enredo vai construir um espaço próprio de manifestação, o desfile, que muito embora tenha surgido primeiro, cede caminho àquele que, ao longo de sua história, ocupa lugar de destaque, de modo a se transformar em peça fundamental do engenhoso quebra cabeça que é o desfile. Desde seu aparecimento, que como dissemos no capítulo anterior, é objeto de incerteza, o samba enredo vem passando por transformações significativas, se adequando a novas realidades derivadas de contextos diversos.

---

<sup>54</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*, p. 132

Oriundo da matriz musical carioca, construída no início do século XX por sambistas tradicionais como Ismael Silva, o samba enredo vai se transformar em par natural das escolas de samba. É dentro destas agremiações que ele é concebido, composto, executado e experimentado por um público que historicamente vai tornando-se cada vez maior e mais híbrido, do ponto de vista cultural.

Para entender melhor como se dá tal relação, vamos observar três momentos distintos. O primeiro, ao longo, principalmente, da chamada Era Vargas<sup>55</sup>, é aquele em que o samba vai se constituir símbolo de uma tradição construída sob novos paradigmas sociais. Em seguida, vamos observá-lo no momento em que se institui a gravação do gênero. Por último, trataremos do samba enredo ao longo das duas últimas décadas. Cumpre afirmar que esta divisão é fruto de uma escolha nossa que busca atender a momentos que compreendemos significativos para as questões propostas no presente trabalho.

A partir do início da década de 1930 o samba enredo vai se consolidar enquanto gênero musical, muito embora não tivesse a relevância que tem hoje, principalmente por conta da pontuação no desfile. Ele cresce em importância e em popularidade, principalmente ao longo da década de 1940/50, o que não significa que não tivéssemos, antes deste momento, produções relevantes para a historiografia musical. Só para relembrar, é do ano de 1933 o expressivo samba enredo da GRES Unidos da Tijuca: “O mundo do samba”, considerado por muitos historiadores da música como primeiro samba enredo. Entretanto, durante as décadas de 1940 e 1950, é que vão surgir os primeiros “grandes sambas enredos” que se imortalizarão no gosto popular. É, por exemplo, de 1949, uma das pérolas da história do samba enredo: “Exaltação a Tiradentes”.

Joaquim José da Silva Xavier/ Morreu a vinte e um de abril/ Pela independência do Brasil/ Foi traído e não traiu jamais/ A Inconfidência de Minas Gerais/ Foi traído e não traiu jamais/ A Inconfidência de Minas Gerais/ Joaquim José da Silva Xavier/ Era o nome de Tiradentes/ Foi sacrificado pela nossa liberdade/ Este grande herói/ Pra sempre há de ser lembrado.<sup>56</sup>

Percebemos que há significativas transformações entre estes dois sambas e os sambas mais contemporâneos. O primeiro, de composição relativamente curta, transparece certa autonomia, mesmo que mínima, em relação ao enredo.

<sup>55</sup> Deliberadamente iremos “esticar” o período até o início dos anos 1950.

<sup>56</sup> *Exaltação a Tiradentes* - Mano Décio, Estanislau da Silva e Penteadó. GRES Império Serrano (1949)

O samba do GRES Império Serrano possui uma letra tão simples e objetiva, quanto o primeiro (da Unidos da Tijuca), entretanto o segundo já apresenta uma visível subordinação ao enredo. Hoje alguns sambas são dotados de tanta subjetividade, que mal o compreendemos, muito embora ele esteja completamente subordinado à proposta de tema da agremiação. A questão que nos parece relevante é perceber a relação íntima que a música apresenta com seu par o enredo, e com a proposta do desfile. Começa a ficar muito claro que ele deve elucidar, mesmo que ainda de forma “simples” aquilo que a escola pretende apresentar em seu desfile. Mas o que nos parece ser ainda mais relevante, é a ligação entre todos esses fatores e o contexto histórico da década de 1940.

Iniciado em 1937, mas com raízes que estão ligadas ao movimento de 1930, o chamado Estado Novo objetiva entre outras questões, refundar o Brasil em uma matriz híbrida apontando, como já afirmamos no capítulo anterior, à peculiaridade da nação brasileira. É sob o guarda chuva deste novo formato autoritário de Estado que a relação entre o samba enredo e o enredo vão ficar mais evidentes. As composições produzidas nestas duas décadas dialogam com determinados interesses que ficam evidentes pelo teor de suas letras e temas. Durante todo o governo Vargas e mais especificamente na ditadura estadonovista, buscava-se, no plano político-ideológico, refundar as tradições e reinventar a ideia de nação brasileira. Desta forma, buscando consolidar seu lugar de fala, o samba vai ajudar a construir esta nova tradição, na medida em que dela vai se beneficiar. A dependência que o samba enredo tem com seu par, o desfile, leva ao surgimento de sambas enredo que colaboram com a invenção desta nova tradição da qual o samba também vai se beneficiar. O trabalho imaginativo da construção de uma ideia de nação é inventar uma autenticidade fabricada implicando na deformação de parte do passado, transformando-o em algo estável, quase imemorial, garantindo assim não só a estabilidade política do governo, mas também a consolidação de seu projeto político-social.

Desta forma percebe-se que tais construções não podem apenas ser compreendidas a partir dos segmentos hegemônicos, mas também a partir de grupos sociais menos abastados que são possuidores de necessidades e desejos privados. Há, então, uma espécie de troca. Desta forma, as composições e desfiles dos anos 1940, principalmente (mas não só) até 1945, vão obedecer a esta lógica. Os anos Vargas funcionam como uma espécie de incubadora onde novas tradições se consolidam e reinventam o Brasil. O samba, principalmente o samba enredo e o desfile, participam ativamente deste

processo. A nova ideia de nação parte fundamentalmente da rejeição do caráter negativo atribuído ao aspecto mestiço da sociedade brasileira. O que antes era visto como fracasso, agora é nossa mais importante tradição. É exatamente aí que o samba abre espaço para se transformar em símbolo nacional.

Se o brasileiro gosta de samba (um ritmo que passa a ser visto como puro) é porque ‘sempre foi assim’, ou ‘é da natureza brasileira o gosto pelo samba’. A autenticidade fabricada do samba (que para existir precisa escamotear esse seu caráter fabricado) torna eterna uma música criada recentemente.<sup>57</sup>

Obviamente, esta relação irá, por exemplo, criar uma subordinação às necessidades do Estado. Durante os anos de guerra era necessário que as escolas falassem de forma ufanista da participação brasileira. Entre os anos de 1940 e 1945, dentre os carnavais vitoriosos, a maioria tratava de assuntos que, direta ou indiretamente, enalteciam o Brasil, vejamos os vencidos pela Portela. Em 1941, o enredo era “Dez anos de Glória”; em 1943, “Carnaval de guerra”; em 1944, “Brasil glorioso”; e finalmente em 1945, “Motivos patrióticos”. Entretanto, cumpre dizer que tal obrigatoriedade parte da própria escola. É claro que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) controlava todas as publicações, entretanto, é o próprio sambista, querendo construir reconhecimento, que parte para a adoção de tais temas. Esta iniciativa funciona como uma estratégia bastante interessante que faz com que o Estado passe a olhar com boa vontade as escolas de samba. É inegável que esta estratégia colaborou para a ascensão das mesmas.

Que a censura na ‘era Vargas’ foi um caso sério, não se discute. Que o DIP tenha interferido profundamente nas manifestações da cultura brasileira, também não (...). A exigência nos regulamentos de temas nacionalistas, não partiu do DIP – está muito mais ligada aos próprios sambistas que a uma imposição do governo. Em 1938 o primeiro artigo proposto pela União das Escolas de Samba dizia o seguinte: ‘De acordo com a música nacional, as escolas de samba poderão apresentar os seus enredos no carnaval, por ocasião dos préstitos, com carros alegóricos ou carretas, assim como não serão permitidas histórias internacionais em sonhos ou imaginação.’<sup>58</sup>

É obvio que a existência do DIP, por si só, já influenciava nessa decisão. Entretanto, não seria correto crer que o sambista foi coagido ou cooptado por

<sup>57</sup> VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*, p.162

<sup>58</sup> MUSSA, Alberto. *Sambas de enredo: história e arte*, p. 52

este instrumento. Ele se faz valer dessa dada realidade para transformá-la num instrumento que, de alguma forma, opere em seu favor. É inegável que a relação foi bastante proveitosa para o samba, que saía do gueto para se transformar em símbolo nacional. O intenso jogo de interesses, que permanece ao longo do final da década de 1940 e durante quase toda a década de 1950, envolve praticamente todas as agremiações. Curiosamente, o que fora sugerido pelo regulamento de 1938 tornava-se obrigatório, de forma explícita, em 1947, já durante o período democrático.

Art. 6º-Há inteira conveniência na divulgação dos enredos, ficando os concorrentes com inteira liberdade de distribuição aos jornais desta Capital. E obrigatório nos enredos o motivo nacional.<sup>59</sup>

Vale ainda ressaltar que tal obrigatoriedade de uso dos temas nacionais só foi extinta em 1997. Para ilustrar a presença desta relação, observemos a tabela abaixo<sup>60</sup>:

ANO	AGRAMIAÇÃO	ENREDO
1946	GRES Portela	“Alvorada do novo mundo”
1947	GRES Portela	“Honra ao mérito”
1949	GRES Império Serrano	“Exaltação à Tiradentes”
1950	GRES Império Serrano	“61 anos de República”
1951	GRES Império Serrano	“Batalha Naval”
1953	GRES Portela	“Seis datas magnas”
1954	GRES Mangueira	“Rio através dos séculos”
1955	GRES Império Serrano	“Exaltação a Caxias”
1958	GRES Portela	“Vultos e efemérides do Brasil”
1959	GRES Portela	“Brasil Panteon de glórias”

Assim sendo, este período se torna pedra angular da construção do espaço hegemônico do carnaval carioca. Inicia-se aí um interessante jogo entre as políticas de Estado no que tangem aos diversos projetos de nação e o samba, que busca construir seu espaço de fala e representatividade a partir deste tênuo jogo com o Poder. Rompendo, relendo, reconstruindo e reinventando tradições, ele consolida-se no cenário nacional. “A preservação pura das tradições não é

<sup>59</sup> AUGRAS, Monique. *A ordem na desordem*. Appud Silva e Oliveira F°, p. 73

<sup>60</sup> Nos anos de 1949, 1950 e 1951 houveram dois desfiles, os considerados extraoficiais foram vencidos respectivamente por Mangueira em 1949 e 1950, com os respectivos enredos “Apoteose ao mestre” e “Saúde, lavoura, transporte e educação”, e Portela em 1951 com o enredo “A volta do filho pródigo”. Além disso, não houve concurso em 1952.

sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação” (Canclini 204/20).

É importante ressaltar que novas transformações serão introduzidas no samba ao longo do século XX. A entrada em cena da figura do carnavalesco, como concebemos agora, em meados dos anos 1960, determinando aquilo que alguns autores chamam de primazia do visual, vai impor novos e significativos conceitos. Já consolidado como “o maior espetáculo da terra”, já ocupando um papel hegemônico na fala das camadas subalternas, o samba vai incorporar novos elementos para melhor se aproximar da indústria do entretenimento. Com o televisionamento e gravação, o espetáculo vai ter que sofrer algumas modificações importantes. O andamento é acelerado, por conta de diversos fatores, entre eles o gigantismo assumido pelas agremiações que chegavam a desfilar com cerca de 5.000 componentes, e o tempo de faixa e de transmissão, as letras se tornam mais complexas ou subjetivas e o samba enredo passa a ser critério de julgamento. Há, enfim uma série de transformações inauguradas com a presença de elementos ligados à universidade na produção do carnaval de uma escola de samba. O samba, que já havia se constituído símbolo nacional, construía agora sua escalada para se tornar produto comercializável. Para tanto, foram necessárias diversas mudanças, nem sempre bem compreendidas. Tais modificações não se restringem apenas à complexidade da letra, mas também no que tange ao seu andamento. Elas também se ligam ao desfile das escolas de samba e alterando sua estrutura e o conjunto do desfile, por sua vez, altera o andamento do samba. Para alguns, há perda de qualidade, para outros apenas transformação. O fato é que foi a mudança, que não chega a desconfigurar o samba como um símbolo fundamental da cultura popular, muito embora seus compositores não sejam necessariamente populares. Da mesma forma que a escola sofreu uma espécie de “invasão” por parte da classe média<sup>61</sup>, o samba ganhou também, na sua fileira de compositores, artistas oriundos de outros espaços sociais, mas que, via de regra, são participantes da agremiação.

Também é relevante o fato de que o samba enredo - apesar de ter um espaço cronológico bastante definido: os meses que antecedem o desfile - sempre se manteve no gosto popular. Fato que está ligado ao mesmo vetor que vai fazer pressões que irão provocar alterações no próprio samba e que, de certa forma, diminuirão este espaço cronológico, ou pelo menos restringi-lo aos meses que antecedem o carnaval e a um curto espaço posterior. Este fato será a

---

<sup>61</sup> Trataremos mais adiante deste fenômeno.

gravação do samba enredo que inicialmente, era realizada pela extinta gravadora Caravele, dentro da quadra da própria escola. Eram os tempos do compacto simples. No final dos anos 1960, a gravadora Top Tape, na época uma das gigantes do mercado, comprou os direitos de gravação dos sambas enredo. O que isto nos revela? A percepção de que o gênero musical, balizado pelo evento a ele ligado, crescia no que se refere à construção de uma mercado consumidor que se expandia para diversos segmentos sociais, para além daqueles historicamente envolvidos com a produção do carnaval. Para o sambista, a gravação complementava o avanço iniciado timidamente com a radiodifusão. A fundação da “Hora do Brasil”, destinado à apresentação da chamada música folclórica e os programas da Rádio Nacional, muito embora se limitassem a apresentar os chamados sambas exaltação, iniciavam a radiodifusão do samba.

Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto *música popular* poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a revolução de 1930: ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época (...) <sup>62</sup>

A imprensa sempre esteve próxima do carnaval e em especial das escolas de samba. Agora, com a gravação, além de ser tocado nas rádios o samba era comprado/consumido por um público cada vez maior, alargavam-se cada vez mais as fronteiras do consumo do samba agora configurado em produto. Entretanto, o LP, com seu tempo de faixa pré-determinado, impunha exigências na produção. Como as letras se tornaram mais complexas e subjetivas, e às vezes longas, o andamento acelerou-se. Este foi um dos preços que o samba enredo pagou para se ver consumido por um mercado cada vez maior. Entretanto os ganhos econômicos também foram muitos, além do crescimento da relevância daquela manifestação cultural e de seus agentes produtores. A gravadora mudou (após a Top Tape veio a Som Livre, do mesmo grupo da emissora que passou a transmitir, pela televisão, o desfile. Atualmente a gravação independente é conduzida pela própria LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba), mas os desdobramentos continuam os mesmos. Fica a dúvida: o espaço cronológico de consumo do samba enredo diminuiu por conta das transformações que teriam provocado uma queda na qualidade? Ou esta

<sup>62</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*, p.299.

queda na qualidade estaria ligada a outras questões, tais como: a interferência política e econômica no ato das escolhas dos sambas enredo, ou uma queda na qualidade dos compositores, ou ainda a própria curta vida útil dos produtos consumíveis que a indústria do entretenimento exige, já que uma mercadoria precisa ter vida útil curta para dar espaço para o surgimento de outra. Talvez tenhamos uma combinação destas várias possibilidades. O fato é que os sambas enredo contemporâneos não emplacam, às vezes nem mesmo no período que antecede o desfile, são muito parecidos. Muitas vezes percebe-se claramente uma mesma estrutura melódica ou um mesmo molde na estrutura da estrofe e do refrão:

A partir de 1990 os sambas começam cada vez mais a ficar estruturalmente semelhantes. Passam a ter, quase sem exceção, uma primeira parte, seguida de um refrão de oito versos (ou seja, 16 compassos), e de uma segunda parte, seguida de um segundo refrão, também de oito versos – que passou a ser chamado ‘refrão principal’, dada a sua quase obrigatoriedade. Esse refrão principal, via de regra, tem como função ‘levantar a avenida’, mencionando de forma entusiástica o nome da escola, às vezes fugindo completamente do enredo.<sup>63</sup>

Esta “exigência” acaba dando origem à fusão de duas ou mais composições, na qual se pega uma estrofe de uma, um refrão de outra, transformando o samba numa espécie de “Frankstein” musical. Pode até dar certo, na maioria dos casos não. O fato é que por todas estas questões, um ou outro samba consegue notoriedade. Tanto que, quando se busca construir uma lista dos melhores sambas enredo de todos os tempos, esta lista, em sua maioria é composta por sambas “mais antigos” como: “Aquarela do Brasil” de Silas de Oliveira ou “Os Sertões”, de Edeor de Paula, respectivamente da GRES Império Serrano e GRES Em Cima da Hora, compostos nas décadas de 1960 e 1970.

Este gênero musical tem seu espaço criativo e de execução na escola de samba. Ela é seu par natural e ele surgiu para auxiliar a compreensão do enredo desenvolvido, que se configura em um tema a ser apresentado, de forma inteligível, para a plateia. O primeiro desfile com enredo, executado pelo Rancho Ameno Resedá, teve como tema o hino nacional (1924). A década seguinte vai marcar a entrada no cenário do carnaval carioca, das escolas de samba. Se, em 1932, o jornal Mundo Esportivo organizava e patrocinava o primeiro concurso das escolas de samba, no ano seguinte, a prefeitura do Distrito Federal, junto ao

<sup>63</sup> MUSSA, Alberto e SIMAS, Luis Antonio. *Samba de enredo*, p. 117

Touring Club do Brasil, inseria no calendário e financiava, de forma modesta, o desfile. A partir de 1934, pode-se observar um esforço, cada vez maior das agremiações, objetivando consolidar um lugar de destaque no cenário do carnaval carioca. A imagem de inocência e de cooptação não resiste diante de tais esforços. Em 1935, era fundada a União das Escolas de Samba sob presidência de Flávio Paulo Costa, que, em carta ao então prefeito Pedro Ernesto, esclarecia os objetivos da fundação daquela entidade que pretendia organizar e orientar “os núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial da brasilidade”<sup>64</sup>. Na carta, observa-se ainda que havia cerca de 30 núcleos inscritos e que os enredos deveriam, preferencialmente, possuir características nacionalistas. Este momento nos revela duas questões fundamentais. Uma é a relação que as escolas mantêm com interesses que estão além do seu universo. Outra é a forma como ela usa esta relação ao seu favor. Além disso, observa-se claramente que elas entendem que é fundamental organizar o desfile para assumir a preponderância do carnaval carioca. Este sempre foi o desejo das camadas populares, organizar-se para produzir um carnaval que ocupasse lugar de destaque no calendário festivo dos infernais dias de momo. Como sabemos, o surgimento dos blocos e das escolas estão intimamente ligados a este desejo. O próprio nome “escola”, segundo Monique Augras, em sua obra *O Brasil do samba enredo*<sup>65</sup>, servia para fazer alusão à ideia de que lá se produzia o verdadeiro carnaval, lá se podia ensinar a fazer carnaval. Esta sede de organização e de construção de um espaço hegemônico teve como marco a decretação, dias após a fundação da União das Escolas de Samba, do caráter oficial do desfile, que reconhecia, entre outras coisas, a legitimidade da instituição. É importante que observemos que nesta relação com o Estado, não há um lado dominante e outro recessivo, não há passividade, o que há é um diálogo mútuo, uma estratégia malandra, em que todos se beneficiam. Não é à toa que neste mesmo ano ocorria o primeiro desfile oficial que apresentava novidades no julgamento, quando comparado aos desfiles anteriores. Consolidava-se aí o desejo intrínseco das escolas, brilhar e obedecer às regras do jogo. Curioso é perceber como estes elementos ainda se fazem presentes de forma clara nos dias atuais. Nos anos de 1990, em que a GRES Imperatriz Leopoldinense acumulou vitórias sob a coordenação de Rosa Magalhães, a

---

<sup>64</sup> História das Escolas de Samba, vol. 3, 1976.

<sup>65</sup> AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba enredo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

escola era reconhecida por fazer carnavais tecnicamente corretos, obedecendo obcecadamente os critérios de julgamento, demasiadamente técnicos, como podemos observar nos trechos do manual do julgador da LIESA para o carnaval 2001, que apresenta o que deve ser observado no critério de julgamento de alguns quesitos:

A coesão do desfile, isto é, a manutenção de espaçamento o mais uniforme possível entre Alas e Alegorias, penalizando, portanto, a abertura de claros (buracos) e a embolação de Alas e/ou Grupos (ex: uma Ala penetrando na outra).

A uniformidade com que a Escola se apresenta em todas as suas formas de expressão (musical, dramática, visual etc);

Os acabamentos e cuidados na confecção e decoração, no que se refere ao resultado visual, inclusive das partes traseiras e geradores;

Os acabamentos e os cuidados na confecção;

A uniformidade de detalhes, dentro das mesmas Alas, Grupos e/ou Conjuntos (igualdade de calçados, meias, shorts, biquínis, soutiens, chapéus e outros complementos, quando ficar nítida esta proposta).<sup>66</sup>

É claro que esta relação muito próxima com o Estado e seus interesses também trazia problemas. Monique Augras no seu texto *A ordem na desordem: A regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de "motivos nacionais"* nos recorda o episódio ocorrido com a Vizinha Faladeira, que fora eliminada no concurso de 1939 por apresentar como enredo uma "lenda": Branca de Neve. Esta relação sempre se manteve no limite entre a troca de favores e interesses e o controle. Tanto que no início dos anos 1940 a comissão julgadora do carnaval era nomeada pelo secretário geral de administração da prefeitura do Distrito Federal.

Hoje, em tempos de "cidade do samba", as escolas funcionam como empresas, sendo responsáveis direta e indiretamente por uma parcela, cada vez mais significativa, do mercado de trabalho. Já consolidadas como protagonistas do carnaval, como símbolos de cultura popular e como espaço de fala e reconhecimento da própria cultura popular, a empreitada é consolidar-se como mercadoria valorosa na indústria do entretenimento. Não há mais espaço para o amadorismo, a busca pela perfeição associa-se à ideia de cumprimento de regras. As escolas são instituições profissionais. Curiosamente, aquelas que não se adequam a esta nova realidade são postas para trás, o que na prática significa ficar de fora do seleto grupo das escolas de samba do grupo especial, organizadas pela LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de

<sup>66</sup> Manual do Julgador. LIESA. 2011.

Janeiro). Esta instituição, fundada em 1984, concretizou um projeto, pensado por uns e criticado por outros, de transformação das escolas em grandes “empresas” (“super escolas de samba S.A., super alegorias, escondendo gente bamba, que covardia”)<sup>67</sup>, fazendo um carnaval cada vez mais gigantesco. A mutação lhes trouxe benefícios e problemas. Para alguns elas deixaram de ser espaço popular, para outros, elas e seus atores foram projetados em um patamar inimaginável. Fato é que hoje o espetáculo possui amplitude e movimenta uma fabulosa quantidade de dinheiro. Mas é relevante reforçar que muitas agremiações pagaram o preço desta transformação. Se à União das Escolas de Samba coube construir o caminho que levou as escolas de samba para o cenário nacional, coube à LIESA construir e garantir um espaço mercadológico para estas mesmas escolas. A LIESA administra o carnaval do grupo especial que reúne as 12 maiores, ou melhores, escolas de samba do Rio de Janeiro. Hoje são elas: Estação Primeira de Mangueira, União da Ilha do Governador, Acadêmicos do Salgueiro, Beija-flor, Unidos do Viradouro, Unidos da Tijuca, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, Unidos de Vila Isabel, Imperatriz Leopoldinense, Acadêmicos do Grande Rio e Porto da Pedra<sup>68</sup> e Renascer de Jacarepaguá<sup>69</sup>. Esta lista se altera anualmente, na medida em que uma escola sai do grupo especial, a última colocada no desfile, e uma outra sobe, a primeira do grupo de acesso A. Percebemos que algumas escolas tradicionais estão fora desta lista. Escolas como Império Serrano e Caprichosos de Pilares movimentam-se constantemente entre o grupo especial e o grupo de acesso A. Outras, também tradicionais, amargam outros grupos de acesso, como a Lins Imperial e a Em Cima da Hora, que já desfilaram junto com as chamadas grandes. O sobe e desce, o número sem fim de grupos é apenas um dos preços pagos pelo gigantismo atribuído a uma das funções da própria escola, o desfile.

Hoje o desfile movimenta alguns milhões de reais e é administrado pelas próprias escolas através de entidades formadas por elas mesmas. É fato, também, que o jogo de interesses levou à criação de diversas entidades. Hoje, além da LIESA, que, como sabemos, administra e organiza o desfile do grupo especial (desfilando no domingo e na segunda-feira no sambódromo),

<sup>67</sup> *Bum bum paticumbum, prugurundum* - Beto Sem Braço e Aluisio Machado. GRES Império Serrano, 1982.

<sup>68</sup> Fonte: [www.liesa.globo.com](http://www.liesa.globo.com)

<sup>69</sup> Em 2012 serão 13 agremiações em função do incêndio ocorrido em 2011 que levou a LIESA a suspender o descenso. Entretanto, no ano de 2012 cairão duas agremiações.

envolvendo 12 agremiações, patrocínios milionários, transmissão ao vivo para o mundo todo (o que gera gordas cotas televisivas), gravação e divulgação e outras coisas mais. Existem, ainda, mais duas entidades: a recém criada LESGA (Liga das Escolas de Samba do Grupo de Acesso), que administra o também rentável grupo de acesso A, que desfila no sábado (sambódromo) e já tem garantido os direitos de transmissão televisiva e o não tão rentável grupo de acesso B, que desfila na terça feira (sambódromo). O grupo de acesso A contou com nove agremiações no ano de 2012, em função do não descenso do grupo especial em 2011, motivado pelo incêndio na cidade do samba. São elas: Caprichosos de Pilares, Estácio de Sá, Paraíso do Tuiuti, Império da Tijuca, Inocentes de Belford Roxo, Acadêmicos da Rocinha, Acadêmicos de Santa Cruz, Acadêmicos do Cubango, Unidos do Viradouro e Império Serrano<sup>70</sup>. Destas agremiações, uma subirá para a elite do carnaval e duas outras descerão para o grupo de acesso B. Este grupo contou no carnaval de 2012 com onze agremiações, sendo elas: Unidos de Vila Santa Teresa, União de Jacarepaguá, Sereno de Campo Grande, Alegria da Zona Sul, Arranco do Engenho de Dentro, União do Parque Curicica, Mocidade de Vicente de Carvalho, Tradição, Caprichosos de Pilares, Unidos de Padre Miguel e Difícil é o Nome. Podemos perceber a presença de escolas tradicionais, que, por uma razão ou outra, estão muito distantes do glamour que o grupo especial oferece. A partir deste grupo a organização fica sob a responsabilidade da AESCRJ (Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro). São três grupos: Grupo de acesso C, Grupo de acesso D e Grupo de acesso E desfilando, todos estes três grupos, na Estrada Intendente Magalhães, no bairro de Campinho. No grupo de acesso C temos a presença de algumas escolas que já transitaram no grupo especial por vários anos: Lins Imperial, Unidos da Ponte e Em cima da Hora por exemplo. O mesmo acontece com a Unidos de Lucas, que hoje se encontra no Grupo de acesso D e Vizinha Faladeira, fundada em 1932. Longe dos holofotes do grupo especial e do grupo de Acesso A, estas agremiações cultivam a expectativa de um dia chegarem até lá. Essa sedução faz com que alguns blocos de enredo bastante tradicionais optem por se transformar em escolas de samba, como os Boêmios de Inhaúma<sup>71</sup>. Este grande número de grupos e de escolas nos leva a algumas observações.

Primeiro, podemos observar que há uma diferença significativa no valor dos investimentos dos respectivos grupos. Isto é visível nos equipamentos,

---

<sup>70</sup> Fonte: [www.lesga.org](http://www.lesga.org)

<sup>71</sup> Fonte: [www.aescrj.com.br](http://www.aescrj.com.br)

alegorias e fantasias das escolas. Há, é verdade, uma relativa aproximação entre os grupos especial e de acesso A, porém, a diferença já é visível entre estes e o grupo de acesso B. A distância fica ainda mais evidente em relação aos grupos de escolas organizados pela AESCRJ, os grupos C, D e E. A diferença é tão grande que quando as escolas chegam a um dos três grupos que desfilam no sambódromo, precisam alterar quase todas as suas estruturas, principalmente aquelas relacionadas aos carros alegóricos, pois o sambódromo exige uma verticalização que não é possível na Intendente Magalhães. Para tais alterações, faz-se necessário um significativo aumento do orçamento, que via de regra não é possível no primeiro ano de grupo especial. O que na verdade ocorre é que o seletivo grupo especial fica cada vez mais seletivo, basta ver a pouca variação entre escolas que “sobem” para o grupo especial. Em 2004, por exemplo, o Império Serrano “subiu” para o grupo especial para ser rebaixado novamente em 2009; A São Clemente, rebaixada em 2004, subiu novamente em 2007 para ser novamente rebaixada em 2008. A Rocinha chegava ao grupo especial em 2005, para cair em 2006, ano em que a Estácio de Sá chegaria ao grupo especial, sendo rebaixada no ano seguinte, em 2008. A União da Ilha do Governador seria rebaixada em 2001 e somente subiria em 2009. Nos últimos 6 anos, algumas escolas realizam um movimento de subida e descida, não se fixando no grupo especial. É uma variação muito pequena que estrangula os demais grupos. Quais seriam as chances de uma escola dos grupos C, D ou E chegar ao grupo especial? Esta impossibilidade revela um dos problemas do modelo atual. Se, por um lado, ele eleva as grandes escolas e seus integrantes a um patamar inimaginável, ele condena as menores a um ostracismo da mídia, e sem ela não há patrocínio. Sem patrocínio não há como construir uma estrutura que possibilite ascender ao grupo especial.

Assim, da mesma forma em que o samba foi se constituindo uma manifestação cultural cada vez mais visível, alargando o espaço de fala das categorias tradicionalmente a ele ligadas, foi também criando uma espécie de funil, dificultando o acesso de agremiações menores a este novo universo. Outra questão fundamental é que, como já dissemos anteriormente, este novo e maior espaço midiático construído pelo samba, pautado na lógica de uma polifonia, abriu espaço para uma nova configuração do sambista. A entrada em cena de elementos oriundos da academia foi, como já pontuamos, fundamental para todo o processo de afirmação do samba. Estes novos elementos em constante diálogo com outros segmentos da própria escola foram reconfigurando a lógica do desfile, da escola, do samba e do próprio sambista. Esta reconfiguração foi

fundamental para o alargamento do universo em que o samba se inseriu, e é necessário que se compreenda melhor como ela se dá.

### 3.2. O sambista

Expressão de difícil tradução, o sambista é por excelência aquele que está ligado, de forma direta ou indireta, ao samba, entendido aqui como evento que engloba o samba enredo, seu par, a escola de samba e o produto dessa junção, o desfile. Mas o que é estar ligado ao samba? Esta capciosa pergunta pode ter diversas respostas, dependendo do lugar de onde elas sejam proferidas. Sendo um espaço de participação democrática, o samba é um telhado que hoje abriga diversos segmentos sociais. Como nos afirma Sandroni em sua obra *Feitiço Decente*, ao sair da casa e ganhar as ruas com seu novo formato, o bloco, ele alargava naturalmente seu leque de participantes:

Blocos e botequins possuem uma característica comum: são mais públicos, mais abertos socialmente, que a sala de jantar de Tia Ciata. Nesta última, como vimos, os brancos presentes eram “gente escolhida”, que tinham por uma razão ou outra o privilégio de ser admitida na intimidade das baianas. Naqueles, ao contrário, a admissão era praticamente livre. Em ambos, podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor de pele. A capacidade de circulação do samba nos seus novos lugares sociais aumenta, pois prodigiosamente.<sup>72</sup>

É claro que não estamos negando a preponderância de determinados grupos sociais no que tange ao processo criativo dessa expressão, estamos apenas apontando uma característica que deve ser problematizada, e que vai ser mais clara ainda durante o processo de construção do atual modelo de carnaval das escolas de samba. O samba possui uma matriz híbrida, mas tem como grande protagonista as camadas populares. A questão, como já vimos, é que seus protagonistas, para se afirmarem, utilizaram-se de uma estratégia pautada na ideia de diálogo com todos os segmentos que, por algum motivo, era-lhes interessante. Esse diálogo, como pontuamos no primeiro capítulo, era centrado numa polifonia que permitia às camadas populares manter seu protagonismo. A partir da década de 1930, quando os desfiles se popularizaram e se tornaram oficiais, as escolas de samba entraram num caminho sem volta. Este caminho, marcado pelo crescimento, incorporava às escolas elementos de

<sup>72</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*, p. 144

origens cada vez mais diversas. Que passaram a desempenhar funções distintas dentro da escola, e, na medida em que a organização do desfile se tornava cada vez mais complexa, mais elementos se juntavam aos chamados “sambistas”.

Quando, nos anos 60, um grupo de personalidades, ligadas à Escola de Belas Artes, produziu uma verdadeira revolução no que tange às inovações plásticas e temáticas nos enredos da Acadêmicos do Salgueiro, o universo do carnaval via o início de mais uma etapa de uma trajetória que traria as escolas de samba ao lugar onde hoje estão. Como então, negar, a contribuição fundamental dada por estas personagens ao carnaval, e mais precisamente as escolas de samba? Dessa forma é preciso ressignificar a expressão sambista. Muito se deve a estes novos elementos e muitos dos chamados sambistas tradicionais ocupam lugar de destaque no universo cultural brasileiro graças ao gigantismo e a projeção dada a eles pela grandiosidade do espetáculo produzido por estes carnavalescos. O fato é que tais inovações trazidas por estes elementos produziram transformações. Este grupo, liderado por Fernando Pamplona, tinha participantes que se transformariam nos carnavalescos que mais carnavais produziram nas décadas subsequentes. Entre eles figuram Joãozinho Trinta, Maria Augusta e Rosa Magalhães. Vale lembrar que a última, por exemplo, conquistou o bicampeonato da Imperatriz Leopoldinense em 1994 e 1995 (“Catarina de Médicis na corte dos tupinambôs e tabajères” e “Mais vale um jegue que me carregue do que um camelo que me derrube, lá no Ceará”, respectivamente) e seu tri em 1999, 2000 e 2001 (“Brasil mostra tua cara em... theatrum rerum naturalium brasilae”, “Quem descobriu o Brasil foi seu Cabral, no dia 22 de abril dois meses depois do carnaval” e “Cana caiana, cana roxa, cana fita, cana preta, amarela, Pernambuco... Quero vê descê o suco na pancada do Ganzá”, respectivamente), Joãozinho Trinta, além de ganhar diversos títulos com a Beija-Flor de Nilópolis (em 1976 com o enredo “Sonhar com Rei dá Leão”, em 1977, com o enredo “Vovó e o rei da Saturnália na Corte Egípcia”, em 1978, com o enredo “A Criação do Mundo na Tradição Nagô”, em 1980, com o enredo “O Sol da Meia Noite: Uma Viagem ao País das Maravilhas” e em 1983 com o enredo “A Grande Constelação das Estrelas Negras”), fez desfiles memoráveis como “Ratos e urubus, larguem minha fantasia” (vice-campeão de 1989 com a Beija-Flor) e “Trevas! Luz! A explosão do universo” (campeão de 1996 com Viradouro). O que queremos demonstrar com estes dados é a importância que assume a figura do carnavalesco dentro da escola e do carnaval por elas produzido. É claro que esta figura vai ser duramente criticada por setores mais conservadores, mas não se pode negar seu papel.

A questão central do debate em torno da figura do carnavalesco enquanto alguém de “dentro” ou “de fora” da escola é uma das dimensões da tensão entre o visual e o samba, apontada por Maria Laura Cavalcanti<sup>73</sup>. Neste jogo, o visual identifica-se com o aspecto plástico do desfile de responsabilidade direta do carnavalesco, enquanto o samba identifica-se ao lúdico e festivo mix de música, canto e dança. Não é à toa que se cunhou o epíteto de escola de samba no pé para algumas agremiações, sobretudo a Mangueira, em oposição às escolas luxuosas como a Beija-Flor de Joãozinho Trinta ou a Imperatriz de Rosa Magalhães. Na maioria das vezes, a dicotomização funcionava apenas no plano do discurso. As escolas que eram associadas à ideia de samba no pé se utilizavam tanto dos recursos plásticos como qualquer outra. Por outro lado, cremos que esta tensão é vital não só para o desfile e a natural disputa, mas também para a sobrevivência da própria escola. A grande questão é que, ao reinventar o conceito de enredo, estes carnavalescos também reinventaram o próprio desfile.

Se no início da jornada das escolas de samba, nos anos de 1930/40, quando esta festividade/disputa entrou no calendário do carnaval carioca, o espaço, o canto, a dança, ou melhor, o indivíduo era o centro da celebração, hoje o todo, o coletivo prepondera. Cremos que um grande e interessante exemplo gira em torno da figura do destaque. Na atualidade, o destaque compõe o todo de um carro alegórico, ele está inserido na alegoria que o carro representa. Logo, não traz em si a alegoria, é parte dela. Com isso, sua presença parece ser diminuta se comparada ao papel por ela desempenhado há algumas décadas. Mas esta visão é equivocada pois, ao compor o todo, não se invisibiliza, ao contrário, sua presença na alegoria é tão importante quanto os possíveis efeitos produzidos nesta mesma alegoria. A ausência do destaque no carro alegórico leva inclusive, a escola a ser penalizada. Entretanto, já vimos, por diversas vezes ocorrer uma substituição, por alguma razão, por um integrante da ala ligada ao carro. Se a escola não foi penalizada por contar com todos no carro, o efeito da alegoria foi diminuído e a penalização pode ocorrer de qualquer forma. Antes, o destaque era a própria alegoria. Em tempos de carros menores, alegorias de mão, a figura imponente do destaque, que vinha no chão, com sua exuberante fantasia, trazia em si a representação alegórica que ajudava na compreensão do enredo. Ele era o centro das atenções, por isso vinha sozinho cercado de importância e símbolo. O que talvez tenha causado maior

---

<sup>73</sup> Refiro-me aqui a obra *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile* - Mec/Funarte

estranhamento é que a primazia do visual é mais coletiva do que individual. Isso causou ao sambista mais tradicional uma sensação de anonimato a qual ele não estava acostumado. Outro exemplo que nos parece interessante está ligado ao papel desempenhado pela Velha Guarda no desfile. Como o nome já diz, a Velha Guarda é o lugar da celebração da memória da escola, da tradição. Até bem pouco tempo atrás, a Velha Guarda vinha como comissão de frente, apresentando a escola, de casaca, como manda a tradição, para o público e para a comissão julgadora. Havia nesta função um papel de destaque, era o primeiro grupo a ser visto por todos. Hoje, a comissão de frente compõe o visual, faz parte do todo, é uma alegoria do desfile. Coreografada, fantasiada, com ou sem acessórios, está inserida na lógica do visual. Talvez os exemplos mais significativos deste novo modelo sejam as comissões de frente do carnavalesco Paulo Barros e as organizadas pelo coreógrafo Carlinhos de Jesus. A hegemonia deste novo formato reposicionou a Velha Guarda. Algumas escolas encerram o desfile com ela, a pé ou em carros alegóricos, maneira de destacá-la. Outras a posicionam em carros alegóricos incorporando-as ao visual, tornando-as menos visíveis. De qualquer forma sempre há certa resistência a esta suposta “invisibilidade” a que foi relegada. Isto faz da relação entre a Velha Guarda e os carnavalescos uma relação de constante tensão. Quando perguntado a respeito, Jandy Antunes, membro fundador da Sociedade Recreativa dos Diretores de Harmonia das Escolas de Samba do Estado do Rio de Janeiro (SORDHESERJ), afirma o seguinte:

Ela não existe. Os carnavalescos têm que engolir porque velha guarda é velha guarda e baiana é baiana. Mas já tentaram tirar às senhoras da ala alegando que não aguentavam o peso das fantasias. O convívio do carnavalesco com a velha guarda é que eles acham que a velha guarda atrasa o desfile, tanto que tiraram a velha guarda da comissão de frente e do fim do desfile, botaram no meio para ser empurrada. Dizer que a convivência é pacífica é mentira!<sup>74</sup>

Jandy aponta ainda para outro foco de tensão entre a figura do carnavalesco e os setores mais tradicionais: a ala das baianas. Como há uma preponderância do visual, a ala das baianas passa a ser um aspecto deste mesmo visual. Para tanto, suas fantasias compõem como quase tudo, o enredo. Desta forma, muitas vezes a fantasia é demasiadamente pesada, dificultando a participação das tradicionais senhoras. Isso é um tenso lugar de disputa, pois elas celebram a memória do tempo de origem do samba, que acontecia sobre a

<sup>74</sup> Jandy Antunes e Jayme Machado. Entrevista concedida ao autor.

proteção das afamadas baianas da Pequena África. Esta ala mantém presente também o aspecto ritualístico religioso de matriz afrodescendente (umbanda e candomblé), tão íntimo ao carnaval das escolas de samba. Junto com a Velha Guarda, elas representam o sagrado. São tão importantes que uma escola não pode prescindir de tê-las, sob o peso da penalidade. Há inclusive um número mínimo de baianas estabelecido pelo regulamento da Liga Independente das Escolas de Samba. Como equilibrar esta equação entre a tradição e o visual? Alguns carnavalescos encontram solução na criação de fantasias que utilizam materiais mais leves permitindo a participação das matriarcas da ala e realização da gira, coreografia obrigatória das baianas. Além disso, algumas escolas optaram por posicionar as baianas mais à frente, não sem a oposição ferrenha dos setores mais tradicionais:

O certo das baianas é lá atrás, ou no meio. Na minha época eu gostava de trazer as baianas lá na retaguarda era uma referência a tradição do samba e das escolas de samba.<sup>75</sup>

O fato é que ao tentar sobrepor o plástico ao lúdico ou vice-versa, as escolas criam, recriam, ressignificam e constroem carnavais geniais e se afirmam mais e mais enquanto espaço de criação do samba. No final plástico e lúdico viram faces de uma mesma moeda.

A noção de 'visual' liga-se intimamente à de espetáculo, que distingue entre ator e espectador por oposição à ideia de festa, que une os participantes numa experiência da mesma ordem, e mesmo à de 'samba' ou 'samba no pé' que valorizam o que há de participativo neste canto e nesta dança. Certamente a visualidade do desfile enfatiza seu caráter espetacular. Mas também é certo que as festas carnavalescas, que tem historicamente a fantasia e a alegoria como parte de seus componentes centrais, traz a visualidade no seu bojo. (...) Ver, assim como cantar e dançar, é parte do carnaval.<sup>76</sup>

Esta nova realidade, que se relaciona diretamente à figura do carnavalesco que é identificado como símbolo maior de plasticidade, em oposição ao tradicional sambista, que, com seu gingado, representa o lúdico, tem na figura de Fernando Pamplona uma espécie de fundador. Pamplona, que começa sua trajetória no carnaval carioca como jurado, incorporou novas tendências que se transformaram em paradigmas do carnaval carioca.

<sup>75</sup> Jandy Antunes e Jayme Machado. Entrevista concedida ao autor.

<sup>76</sup> CAVALCANTI. Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, p. 52.

A mesma coisa era o carnaval. Carnaval não era meu interesse fundamental e nunca foi. Era uma expressão cultural, popular e autêntica. Uma vez, estava conversando no Vermelhinho, que naquela época era o ponto de reunião do Rio de Janeiro, pois não havia teatro e nem galeria na Zona Sul. Quem trabalhava com arte se reunia no Vermelhinho, na Araújo Porto Alegre, em frente à ABI, onde todos os grandes nomes da época se reuniam. Do Di Cavalcanti ao Pancetti ao Augusto Rodrigues, Mário Pedrosa, Mário Barata e vai por aí. E um dia, um sujeito chamado Miécio Tati, que era o copydesk do Jorge Amado, trabalhava no Departamento de Turismo e Certames, que hoje é a Riotur, e que comandava todas as festividades no Rio, me convidou para ser jurado e fui júri do carnaval de 1959.<sup>77</sup>

Pamplona foi responsável, junto com sua equipe, por inovações que irão mudar vertiginosamente a estrutura do desfile das escolas de samba. Com ele, a figura do carnavalesco tornou-se parte integrante da escola, participando da concepção e da organização do desfile. Curiosamente, a chegada destes elementos, ligados à Escola de Belas Artes, marca também a entrada em cena de temas mais populares. Interessante contradição. O carnavalesco, por vezes é acusado de tornar menos popular o carnaval, mas foi este mesmo carnavalesco que trouxe pela primeira vez enredos que colocavam o negro com centro do desfile, mesmo com a resistência dos chamados setores tradicionais:

Ficamos no Salgueiro e começamos a dar vitórias, mas quando cheguei com um figurino negro, ninguém quis botar, pois estavam acostumados a colocar Napoleão... Nós chamávamos genericamente a indumentária barroca de Luís XV.<sup>78</sup>

Como dizia o saudoso Joãozinho Trinta para justificar o exuberante luxo do seu carnaval: “Quem gosta de pobreza é intelectual!” O fato é que a figura do carnavalesco é fundamental para a estruturação do desfile. Com algumas diferenciações, que podem variar de escola para escola, e desconsiderando temporariamente uma nova figura instaurada na corte do carnaval das escolas de samba, o Diretor de carnaval, o carnavalesco tem pleno controle do desenvolvimento e da preparação do carnaval de uma escola de samba:

A figura do carnavalesco, na minha opinião, todos na escola ficam aguardando, esperando, ele apresentar o tema enredo, o enredo, e aprovado ele começa a desenvolver a sinopse para passar para os compositores para eles fazerem o samba enredo, apresenta o figurino geral da escola. Mas ele também tem que apresentar logo a planta dos

<sup>77</sup> PAMPLONA, Fernando. Entrevista concedida ao site “O batuque.com”, em 23 de novembro de 2004.

<sup>78</sup> Op. Cit.

carros alegóricos. Por que primeiro se começa no barracão para depois ir fazer as fantasias. Então ele tem que montar a planta baixa, fazer o desmonte todo dos carros do ano que passou para poder montar os novos. Tem que verificar as ferragens para saber se elas vão aguentar o que ele quer fazer. É assim que ele começa. Depois ele vai pesquisar o tipo de fazenda, de tecido para realçar o desfile. E também deve participar ativamente do processo de escolha do samba enredo, por que ele é que sabe o que vai botar na avenida. Há tempos atrás o carnavalesco esperava os compositores apresentarem o samba enredo, ele esperava a escolha e ia trabalhar em cima do samba vencedor, mas isso já mudou. Hoje em dia o carnavalesco da opinião e às vezes é até parceiro do samba enredo.<sup>79</sup>

Curiosa também esta relação entre o carnavalesco e a escolha do samba enredo. Sabendo que tal escolha não obedece a critérios unicamente estéticos a figura do carnavalesco (ainda desconsiderando a nova figura do diretor de carnaval), tem preponderância na escolha do samba enredo, às vezes determinando, inclusive, a fusão de dois ou mais sambas. Mas isto não é recente. O próprio Fernando Pamplona, em uma entrevista concedida ao Jornalista, sociólogo e professor do Instituto do Carnaval da Universidade Estácio de Sá, Bruno Fillipo, fala acerca da escolha de um determinado samba do salgueiro;

Bruno Fillipo: E dos sambas-enredos?

Fernando Pamplona – Um gênero decadente. Os sambas estão muito acelerados, mais acelerados do que o frevo. Acabaram com o compasso do samba.

Bruno Fillipo: Mas o senhor ajudou a consolidar esse tipo de samba acelerado, ao escolher, no Salgueiro em 71, o samba do Zuzuca, que ficou conhecido como Pega no Ganzê, pega no ganzá.

Fernando Pamplona – Isso nem samba é! Quem escolheu foi o povo, que cantava esse samba nas ruas antes de ele ser escolhido. Não era o meu preferido. Gostava mais do samba do Bala, que era cantado pelo Laíla. Mas a comissão – formada por mim, pelo Arlindo Rodrigues e pelo Haroldo Costa – não teve como não aclamar o samba do Zuzuca.

Bruno Fillipo: O senhor arrepende-se da escolha?

Fernando Pamplona – Arrependo-me. Se pudesse voltar no tempo, teria escolhido o samba do Bala. Era lindíssimo.<sup>80</sup>

Partindo destas questões, como distinguir a figura do carnavalesco da figura do sambista? Para alguns a resposta é bastante negativa como identificamos no discurso daqueles que entendem que estas figuras “invadiram” o universo das escolas trazendo signos e significados não pertencentes ao universo do samba.

<sup>79</sup> Jandy Antunes e, Jayme Machado. Entrevista concedida ao autor.

<sup>80</sup> Entrevista concedida por Fernando Pamplona a Bruno Fillipo. Crédito: O Dia na Folia. [www.odiaonline.com.br](http://www.odiaonline.com.br)

Esta posição tem como argumento central o fato de que tais profissionais não possuem ligação com a escola e que são contratados a peso de ouro e que por um peso maior podem trocar uma escola por outra.

Agora, o seguinte: que negócio é esse de escola de samba, de repente, chegar a um nível, isso precisa ser esclarecido, em que tudo é decidido por um único elemento, por um único carnavalesco, que faz tudo? Chega a um nível de loucura tal, de abstração tal, de delírio tal em que fica todo mundo assim, juntando um monte de dinheiro pra escola comprar a figurinista (*aqui, referem-se a Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, ex-alunas — na Escola Nacional de Belas Artes — e ex-assistentes de Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona*) tal que ganhou o carnaval passado, pra trazer o carnaval para a nossa escola este ano, vamos ver se a gente acha um cara que tenha dinheiro para comprar o fulano, vamos trazer esse cara pra cá etc. (...) <sup>81</sup>

Tudo isto é verdade e relevante, mas mesmo após ter sido campeão pela Viradouro e passado por outras escolas, a figura de Joãozinho Trinta ainda não pode ser associada à Beija-Flor? E Rosa Magalhães, carnavalesca que não pertence mais a Imperatriz, não continuará sendo identificada com um determinado momento desta mesma escola? Ambos não foram figuras importantes para as respectivas escolas? Mesmo recebendo salários, não teriam nenhuma ligação com as escolas? Se respondermos com um sim a estas perguntas, não poderíamos então denominá-los sambistas? É claro que tudo isto pode e precisa ser relativizado, porém, estas questões sinalizam um alargamento para a definição de sambista. A fidelização do indivíduo com uma dada agremiação precisa ser posta sob discussão. O fato é que hoje esta suposta fidelidade se dá em relação ao carnaval e não mais em relação a uma escola. Mesmo podendo identificar a figura de um ou outro carnavalesco com uma dada agremiação, conforme exemplificamos acima, o que de fato é produtivo é identificar a figura deste indivíduo com o carnaval das escolas de samba. Muito embora, por exemplo, não seja possível estabelecer uma relação visceral entre Milton Cunha e uma escola específica, é perfeitamente possível identificá-lo com o carnaval das escolas de samba. Dominginhos do Estácio não está na Estácio e nem por isso deixamos de ver nesta personalidade uma figura ligada ao samba e as escolas de samba. Alguns mestres tradicionais de baterias, como Odilon, Ciça e tantos outros, também mudam de escola. O próprio Odilon que começou na União da Ilha teve uma breve passagem pela Beija Flor e se firmou na Grande Rio, de onde já saiu. Então, estando hoje na

---

<sup>81</sup> Paulinho da Viola. In. Suplemento especial - O correio brasiliense - 22 de janeiro de 1978.

Portela, amanhã na Mangueira e depois na Vila Isabel, um carnavalesco vai ser sempre identificado, mesmo não estando em nenhuma agremiação, com o carnaval das escolas de samba, muito embora, para Renato Lage e Rosa Magalhães, em palestra proferida no Centro Cultural Banco do Brasil:

A cada ano que passa dentro do barracão, o carnavalesco tem que aprender a se adaptar aos fatores novos e particulares de cada agremiação. Os dois destacaram que a continuidade no trabalho dentro das escolas de samba é muito importante e que o carnavalesco que vive trocando de uma para outra acaba perdendo sua identidade artística.<sup>82</sup>

Agora, a bem da verdade, esta prática é bastante comum. O próprio Jandyr Antunes, que hoje continua militando no carnaval das escolas de samba, sem ter ligação específica com alguma agremiação, já foi diretor de harmonia na GRES Em Cima da Hora, GRES União da Ilha do Governador e GRES Caprichosos de Pilares. Com relação aos ritmistas este fato é ainda mais comum. Um ritmista desfila em mais de uma agremiação em um mesmo ano, muito embora tenha lá sua escola de coração.

A relação entre o tradicional sambista, aquele que nasceu e cresceu em torno da escola (como Cartola na Mangueira, Candeia na Portela, Djalma Sabiá no Salgueiro ou tantos outros menos famosos, mas não menos importantes, como o já citado Jandyr Antunes, ex-diretor de harmonia da Caprichosos de Pilares, ou Jayme Machado, ex-diretor de harmonia da Vila Isabel) e os carnavalescos sempre foi complexa. O sucesso ou o fracasso desta relação dependia muito da forma como o carnavalesco chegava na escola. Numa entrevista concedida por Renato Lage e Lílian Rabelo à Maria Laura em 1992, Lílian dizia:

(...) quando resolvemos falar da história da escola, fomos à Favela do Vintém, conversar com todo mundo (...) A Velha Guarda que tem lá o seu canto (...). Ora, são os fundadores. Nós chegamos perguntando pela Velha Guarda, eles ficaram muito contentes e isso pegou muito bem (...)<sup>83</sup>

É o próprio Pamplona que também vai afirmar que, quando chegou no Salgueiro no início dos anos 1960, contava com a colaboração destes elementos ligados à tradição:

<sup>82</sup> Trecho retirado do portal: "O Terminal Carnavalesco"

<sup>83</sup> CAVALCANTI. Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, p. 61

Naquela época eu fazia o risco. Chamávamos de 'esbolceto' ou croqui. Mas o povo do morro falava risco. Eles sabiam português mais do que a gente. Eles perguntavam se podiam mudar: 'Posso mudar aqui e ali?'. Eu tive muita colaboração. Eu aprendi mais com o morro do que o morro comigo. Ficamos no Salgueiro e começamos a dar vitórias, mas quando cheguei com um figurino negro, ninguém quis botar, pois estavam acostumados a colocar Napoleão... Nós chamávamos genericamente a indumentária barroca de Luís XV.<sup>84</sup>

Este sambista, reverenciado por Lílian Rabelo e por Fernando Pamplona nas citações anteriores, é o elemento ligado às tradições. É ele quem faz da escola um lugar de celebração da memória do samba carioca. Ele é quem garante a manutenção do espaço sagrado da própria escola. Sua presença na Escola é de suma importância para que a mesma continue a cumprir seu papel histórico, mostrar ao povo como as camadas populares sabem fazer o carnaval. Ele está ligado a uma comunidade, talvez imaginária, se levarmos em conta que as fronteiras geográficas se alargaram, que identifica a escola. É o morro, o mesmo morro de onde brotou o samba, é a favela, espaço urbano da periferia. Este sambista representa a ligação entre a territorialidade e o samba. Vila Vintém e Mocidade, Ramos e Imperatriz, Nilópolis e Beija Flor, e tantos outros casamentos perfeitos, pares perfeitos, que não se cansam, ao contrário se encantam mais e mais. Para compreender melhor esta relação basta perceber a ligação entre Unidos da Tijuca e o morro do Borel, mesmo que, por razões alheias à vontade geral, a escola tenha que realizar seus ensaios distante da comunidade, em sua moderna quadra na região central da cidade<sup>85</sup>. É verdade também que, como qualquer relacionamento, este também teve seus momentos de crises que se traduziram em momentos de distanciamento entre a comunidade e a escola, normalmente por conta de exageros de um modelo grandioso de desfile, por conta de um excessivo interesse financeiro, que levou algumas agremiações a encher seus desfiles de alas de turistas<sup>86</sup>. Elas pagaram um preço alto por conta desta opção. Hoje o que vemos é um movimento de retorno na direção de suas comunidades. Não apenas no seu aspecto geográfico, mas, fundamentalmente no aspecto místico que envolve a

---

<sup>84</sup> Entrevista concedida por Fernando Pamplona a Bruno Fillipo. Crédito: O Dia na Folia. [www.odiaonline.com.br](http://www.odiaonline.com.br)

<sup>85</sup> A atual quadra da escola, localiza-se em frente a antiga estação de trem da Leopoldina, na Avenida Francisco Bicalho.

<sup>86</sup> Entendemos aqui turista, não necessariamente como alguém que vem de fora do estado ou do país. Há muitos componentes que vem de longe mas que construíram um enorme laço de afinidade com a escola, e acaba desfilando como um componente local. O turista, para nós é aquele indivíduo que compra a sua fantasia, se embebede e passa o desfile inteiro fazendo tudo, menos desfilando.

paixão entre um componente e sua escola do coração. Este fenômeno se iniciou com a Beija-Flor, principalmente após a formação da comissão de carnaval encabeçada pelo Laíla. Esta ligação sempre foi grande e teve nos seus patronos, Farid Abrão David e Anísio Abraão David, elementos que solidificaram esta parceria. Hoje é inegável que o diferencial da Beija Flor não está apenas no luxo de seus desfiles, cuidadosamente preparados, tecnicamente perfeitos, mas sim na energia que emana da comunidade envolvida no desfile. Muito mais de cinquenta por cento dos componentes têm ligações diretas com a escola e com o município<sup>87</sup>, em muitos casos esta ligação é profissional. Agora é importante salientar que hoje, muito mais que geográfico, o paradigma de comunidade está associado à agremiação. A comunidade da GRES Vila Isabel, por exemplo, não se restringe mais ao bairro homônimo ou aos morros dos macacos e pau da bandeira, mas sim a própria escola.<sup>88</sup>

A figura do patrono, ou presidente de honra, possibilitou a entrada desses novos elementos dentro das escolas. Se for possível se falar em um novo modelo de carnaval, deve-se associá-lo, inicialmente, aos próprios presidentes de honra. Estes indivíduos acabam atuando como uma espécie de mediador na difícil relação entre o sambista tradicional e o sambista profissional, carnavalesco ou diretor de alguma coisa, não importa. Esta relação tão importante para a escola sempre é mediada pela figura do patrono, ou em alguns casos dos presidentes eleitos. São eles que, no fim das contas, escolhem o profissional que vai contratar para a sua agremiação, seja um intérprete, um carnavalesco ou até um casal de mestre sala e porta bandeira. Se em algum ano um dado quesito não foi bem desenvolvido pela escola, muitas das vezes se vai buscar a solução fora dela, contratando. E é este patrono, presidente de honra quem vai realizar a contratação. É a figura que muitas das vezes é capaz de reunificar as tendências diversas que existem dentro de uma escola, que também é palco de disputas políticas. Basta lembrar a debandada em massa de personalidades históricas da Portela, como Paulinho da Viola e Candeia, que discordavam dos caminhos traçados pela nova administração de um grupo ligado a Carlinhos Maracanã. Candeia vai fundar o Grêmio Recreativo Escola de Samba e Artes Negras Quilombo dos Palmares, buscando uma espécie de retorno a um purismo que provavelmente nunca existiu. Outros dissidentes foram fundar a Portela é Tradição que por questões legais virou apenas Tradição, administrada por um grupo ligado ao falecido Natal, histórico presidente da Portela, aliás,

---

<sup>87</sup> A Beija Flor esta localizada no município de Nilópolis, baixada fluminense.

<sup>88</sup> Trataremos melhor deste assunto no próximo capítulo.

grupo que em sua maioria retornou à Portela após a vitória eleitoral do atual presidente. De qualquer forma, foram estes patronos ou presidentes de honra que deram a partida para este novo modelo de carnaval, que tem na figura do carnavalesco a personagem principal, o protagonista, pelo menos durante a preparação do desfile. Vale lembrar que a Liga Independente das Escolas de Samba foi fundada a partir da dissidência de dez das maiores escolas de sambas do Rio de Janeiro: Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel. Interessados em impor um conjunto de mudanças que objetivavam modernizar o desfile, estes presidentes, liderados pelo então presidente da Mocidade Independente, Castor de Andrade, criaram o primeiro esboço de estatuto (escrito pelo advogado Randolpho Gomes) da LIESA.

Cada tentativa de investir na qualidade do espetáculo era rejeitada. Os impasses geravam desentendimentos, levando questões do samba para o lado pessoal. Só havia uma solução para resolver o entrave: a dissidência. E esta não demorou a acontecer.

De uma conversa entre o então presidente da Unidos de Vila Isabel, Ailton Guimarães Jorge, com o amigo Castor de Andrade, presidente da Mocidade Independente de Padre Miguel, surgiu a luz que tiraria da escuridão as maiores Escolas de Samba da Cidade. Castor prometera buscar uma saída para os descontentes. A solução viria dias depois, já em forma de minuta de Estatuto esboçado pelo advogado Randolpho Gomes.<sup>89</sup>

Neste mesmo momento (24 de julho de 1984) era eleito provisoriamente presidente da LIESA Castor de Andrade. Era dado o pontapé inicial para que o desfile ganhasse o gigantismo que tem hoje. Não que ele já não fosse grande, apenas tornou-se maior, e as escolas mais ricas, pelo menos algumas. Este ano a LIESA completou 25 anos de existência e transformou-se não apenas na organizadora do desfile, mas também num centro de referência do carnaval brasileiro. Na sua presidência já passaram alguns dos patronos mais importantes da história mais recente do carnaval carioca: Anísio Abrahão David (1986), Ailton Guimarães Jorge (1987 - 1993 e 2001 - 2007) e tantos outros. Estes patronos muitas das vezes financiavam parte das escolas, fato que é cada vez mais irrelevante, em função das cotas de patrocínio conseguidas pelas escolas. Alguns nomes foram responsáveis diretos por momentos memoráveis de algumas escolas. Administrando de forma peculiar cada um destes patronos, as

<sup>89</sup> [http://liesa.globo.com/2012/por/02-liesa/02-liesa\\_principal.htm](http://liesa.globo.com/2012/por/02-liesa/02-liesa_principal.htm)

vezes substituídos por parentes, davam a sua escola, sua feição. Vejamos a fala de Paulinho de Andrade, filho de Castor de Andrade, numa entrevista a Maria Laura:

Paulinho de Andrade afirma: ‘Nossa administração na Mocidade, minha e do meu pai, é confiar no trabalho das pessoas que você contrata. Eu não sei acompanhar cronograma, eu não sou fiscal. Mas, no final eu vou cobrar o projeto (...). A gente sempre conseguiu se dar bem com os grandes carnavalescos por causa disso. Essas pessoas são artistas, criam. Criar não tem tamanho. Quando você vai criar alguma coisa, você se transporta para o universo. A Mocidade sempre permitiu que as pessoas criassem o que quisessem. O Arlindo uma vez resolveu que a Mocidade ia sair de cabeça raspada e ela saiu. O Fernando Pinto, que a bateria ia de saiotinho de índio. O Renato resolveu botar a bateria de gato com rabinho e saiu. Porque a gente acredita na capacidade criativa do artista então esse é o grande trunfo da Mocidade para com eles. Então o cara vem trabalhar e começa a se sentir à vontade’<sup>90</sup>

De um lado sambistas tradicionais, comunitários, que vivem todos os dias de sua vida orbitando em torno de sua escola. Homens e mulheres que dedicam a vida ao carnaval. Ritmistas, diretores, Velha Guarda, anônimos, não importa. Estes elementos são fundamentais para a escola, e seja o modelo que for, estes homens e mulheres não podem ficar de fora. Eles são a alma, a memória da escola. De outro, os carnavalescos. Artistas de formação acadêmica, mas ligados profundamente ao carnaval. Elementos que ajudaram a projetar a escola, e seu carnaval, a lugares inimagináveis, capazes de produzir desfiles memoráveis como “Kizomba, festa da raça” (Milton Siqueira, Paulo César Cardoso e Ilvamar Magalhães - Vila Isabel, 1988) e “Trevas! Luz! A explosão do universo” (Joãozinho Trinta e Wany Araújo - Viradouro 1997). Figuras tão importantes quanto os setores mais tradicionais. Estes novos sambistas ajudaram a projetar a escola para o lugar onde estão hoje, beneficiando, inclusive os setores mais tradicionais com quem, como já dissemos, mantêm uma relação de amor e ódio, mas visceral. Mediando toda esta relação, de forma muito particular está a figura do patrono. Com mais ou menos força, estes indivíduos administraram estas relações e possibilitaram o crescimento das escolas. Não são fenômenos recentes. Quem não se lembra do já citado lendário Natal da Portela, protagonista, de fato ou não, de episódios memoráveis e curiosos. Estes são os personagens que vivem a tensão entre o lúdico e o

---

<sup>90</sup> CAVALCANTI. Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, p. 70/71

visual, entre a tradição e a ruptura. Confrontam-se numa relação dialética<sup>91</sup> sem que necessariamente haja uma síntese. Deste confronto nasce o “maior espetáculo da terra”, que se reinventa a cada ano. A cada calendário “litúrgico” do carnaval este espetáculo se renova, para o bem ou para o mal, sendo “aplaudido” ou rejeitado. Esta constante e tensa reinvenção só é possível pela existência destas três personagens fundamentais do samba: o sambista tradicional, o sambista carnavalesco e o patrono<sup>92</sup>. Como já dissemos, são personagens congruentes de uma única realidade e acabam por fazer, juntos, uma releitura das tradições do carnaval carioca, e um espetáculo grandioso.

### 3.3. A indústria cultural

Para iniciarmos o diálogo com o terceiro elemento deste tripé (samba, sambista e indústria cultural) cabe ressaltar que tomaremos, em parte, como referencial teórico para conceituar o que seria indústria cultural, os escritos da Escola de Frankfurt, em especial a “Dialética do Esclarecimento”, de Adorno e Horkheimer. Entretanto, há que se dizer que não tomaremos este conceito radicalmente. O que pretendemos é compreender o que Adorno entende enquanto indústria cultural, para, a partir daí, efetivemos uma leitura mais particular e proponhamos uma releitura do conceito à sombra da relação específica existente entre o samba e a indústria cultural, e de que forma esta suposta relação se desdobra.

Segundo Adorno, na *Indústria Cultural* tudo se torna negócio. Enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais<sup>93</sup>. Neste sentido, a produção cultural seria o produto desta indústria. Uma leitura mais minuciosa da crítica de Adorno à cultura de massa nos permitirá perceber que, na realidade, o que está em questão não é a cultura popular, mas sim a indústria cultural. Desconsiderando a ideia de inferioridade, entendemos que a cultura popular é, para a indústria cultural contemporânea, um excelente produto, por ser apreciado por um quantitativo relevante de consumidores. Se tal produção se

<sup>91</sup> Referimo-nos a dialética negativa, desenvolvida por Adorno em sua obra, *Negative Dialectics* (London: Routledge e Kegan Paul, 1973.).

<sup>92</sup> Alguns modelos contemporâneos de administração de escolas de samba a figura do patrono é substituído por um elemento pertencente historicamente à escola e que chega a presidência via eleição.

<sup>93</sup> T. W. Adorno, *Os Pensadores*. Textos escolhidos, “*Conceito de Iluminismo*”. Nova Cultural, 1999.

estender para outras faixas de consumo, como por exemplo, a classe média<sup>94</sup>, melhor. Daí os investimentos para, do ponto de vista do consumo, transformar a produção cultural em um produto transclassista. Ora, na sociedade industrial típica do século XX (que se difere do século XIX e do XXI) na qual a velocidade da informação assume papel fundamental para a concepção da própria materialidade da cultura, é possível que haja uma tendência quase natural a se valorar mercadologicamente inclusive a produção cultural. Para alguns autores, há na realidade um deslocamento da qualidade para o paradigma do consumo:

Esses produtos passaram por uma hierarquização quanto à qualidade, no sentido de privilegiar uma quantificação dos procedimentos da indústria cultural, não há uma preocupação exata com seu conteúdo, mas com o registro estatístico dos consumidores.<sup>95</sup>

Desta forma, a indústria cultural tem como referência o consumidor, daí demanda sua necessidade natural de massificação da produção cultural e do acesso à mesma. Busca-se criar uma espécie de sentido de consumo construído, não pela vontade do consumidor, mas por uma espécie de imposição de valores externos aos objetos da produção cultural. “O valor do uso é absorvido pelo valor de troca em vez do prazer estético, o que se busca é conquistar prestígio e não propriamente ter uma experiência do objeto”<sup>96</sup>. Em realidade, a posição de Adorno é a de que o capitalismo entende o prazer como parte integrada da alienação do trabalho. Ou seja, para Adorno, a indústria cultural de massa reproduz, assim como o ambiente da produção material, a mesma alienação. Não haveria, então, diferenciação entre o trabalhador e o consumidor da indústria cultural de massa. Quão maior for a fronteira de consumo de um determinado bem, cultural ou não, melhor. Para tanto, faz-se necessário constantemente ressignificar o sentido da produção. Ora, uma dada produção cultural inserida dentro de uma lógica industrial/comercial não pode ficar restrita aos signos de seus produtores, sob pena de não atingirem as massas.

A diversão no capitalismo tardio é o prolongamento do trabalho. É buscado como um escape do trabalho mecânico, e como um restabelecimento da força para poder lidar com ele novamente. No entanto, a mecanização domina o lazer e a felicidade do trabalhador em descanso, e determina tão profundamente a produção dos bens de

<sup>94</sup> Entendemos aqui, que as camadas populares são de fato consumidoras, mas que para a lógica do mercado quanto maior for o mercado melhor.

<sup>95</sup> COSTA, Alda Cristina Silva da e outros. *Movendo ideia*, p.13. Junho de 2003.

<sup>96</sup> Op. Cit. p.14

diversão que suas experiências são inevitavelmente pós-imagens do próprio processo do trabalho.<sup>97</sup>

Entretanto, não cremos que o sujeito popular, individual ou coletivamente, não participe destes produtos culturais, ao contrário, cremos que ele é protagonista. O que se tem, em verdade, é um jogo no qual a indústria cultural massifica aquilo que teoricamente estaria restrito a um determinado grupo. Esta massificação não é necessariamente ou unicamente danosa. Se ela repete no campo do entretenimento as relações de domínio do capital sobre o trabalho, também abre uma brecha na qual tais produtores acabam se afirmando como protagonistas de um produto cultural que chega a esferas sociais até então inimagináveis. Este produtor popular, individual ou coletivamente, como já dissemos não é tão inocente assim. Sabe como poucos se valer dos mecanismos que se sobrepõem a ele. É o bilontra de José Murilo de Carvalho em sua obra *Os bestializados*, ou ainda o malandro de Antonio Cândido (guardando, é claro, as devidas proporções). Se, em Adorno, experimenta-se a contradição de sua negação sobre a possibilidade da existência do prazer e do oferecimento do mesmo prazer pela massificação dos bens culturais realizada pela indústria do entretenimento, neste novo olhar – em que os segmentos populares também usam a indústria cultural para dela tirar proveito – abre-se, então, a possibilidade real do prazer contido na materialização e massificação destas produções culturais populares.

É claro que, ao propor esta vertente de leitura na qual as camadas populares sabem também como tirar proveito da massificação produzida pela indústria cultural, não negamos o óbvio que está explícito em algumas características impostas a determinadas produções culturais, que necessariamente não vêm de estratos populares. Nestes casos, a lógica do controle proposta por Adorno fica bem visível. Talvez o exemplo mais nefasto da parceria entre a indústria cultural e a produção artística esteja na teledramaturgia. Em sua maioria, não em sua totalidade, por que se assim pensássemos estaríamos cometendo alguns equívocos. Mas o fato é que, na maioria das produções, os graves problemas sociais brasileiros são esmaecidos e passam quase despercebidos. Normalmente, a relação entre patrão e empregado ou é dada numa esfera de parcerias inimagináveis no nosso dia a

---

<sup>97</sup> ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosófico*, p.123

dia ou então a relação é tão cruel que tal crueldade não se dá por conta das naturais relações de exploração capitalista, mas por uma espécie de psicopatia lombrosiana da personagem. Mas esta também não é uma verdade absoluta, e, curiosamente, no caso específico das produções populares, o diálogo se dá de forma bem diferente. É claro que, por conta desta possibilidade, esta produção passa a ter contato diverso e precisa ressignificar seus conteúdos à luz deste novo diálogo, desta nova correlação de forças, desta nova dinâmica estabelecida na relação capital/trabalho:

Se atentarmos para o fato de o capitalismo industrial ter alterado as relações de força e exacerbado as lutas em torno das culturas das classes populares, perceberemos que, em muitos casos, a questão da hegemonia realmente se manifesta por meio de um conflito entre doutrinação e resistência. No processo de consolidação deste processo produtivo, práticas sociais e formas diferenciadas de vida foram substituídas, caíram em desuso ou se marginalizaram, no entanto, é necessário que se reconheça que as culturas populares sempre estiveram entre as forças atuantes na sociedade capitalista e que nunca puderam ser apreendidas como sistemas exteriores a ela.<sup>98</sup>

Desta forma, a produção cultural popular que vai ser difundida ou massificada pela indústria cultural não pode mais ser rotulada como algo puro, imaculado. Aliás, esta é uma impossibilidade intrínseca à própria materialidade da cultura. A noção de purismo cultural é equivocada na sua própria essência, a ideia de que se pode encontrar o suposto DNA de uma determinada produção cultural é tão infrutífera quanto imaginar ser possível se produzir culturalmente na sociedade contemporânea sem dialogar com a indústria do entretenimento. Não há nada mais equivocado que se propor uma manifestação cultural de raiz<sup>99</sup>. É óbvio que, mesmo compreendendo o papel que a indústria cultural desempenha e as perdas e os ganhos do diálogo com este fenômeno, não abandonamos a crença de que as manifestações de cultura popular cumprem um papel de contenção e enfrentamento, que não se dá fora de um contexto marcado pela massificação. Mais adiante, discutiremos a possibilidade da existência de uma estratégia por parte dos segmentos sociais que usam a indústria cultural para constituírem um espaço de fala cada vez mais amplo e que chega cada vez mais longe atingindo setores da sociedade impensáveis sem a massificação proposta/produzidas por esta mesma indústria cultural. O

<sup>98</sup> SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos; DINIZ, Júlio Cesar Valladão. *Pindorama, onde o samba é mais puro: o discurso da tradição na política, na crítica e no mercado musical brasileiro*, p.49.

<sup>99</sup> Refiro-me aqui à ideia de samba de raiz popularmente veiculada para apontar uma produção musical sem as interferências dos tempos presentes.

confronto se dá em uma arena muito mais ampla e proveitosa do que se imagina.

O que não se pode negar também é que a relação entre a produção cultural popular e a indústria cultural é mais antiga do que se pensa. Não é nenhuma novidade a massificação do popular. A própria travessia que o samba faz do anonimato à condição de música nacional passou necessariamente pela massificação do produto samba. Foi fundamental abranger o universo de consumo do samba para que fosse construída, ou, se preferirmos, inventada a tradição do samba, como símbolo da “nação” brasileira. Este projeto, levado a cabo pelos idos de 1930, juntou forças e desejos bastante congruentes. Como já dissemos, havia o Estado desejoso de refundar o Brasil em matrizes mais híbridas, havia a indústria cultural percebendo neste fenômeno um significativo negócio e havia o samba, querendo afirmar-se enquanto materialização de uma cultura dominante. Dessa forma, para que se inventasse a tradição de que brasileiro naturalmente gosta de samba, foi necessário alargar o consumo deste “produto” e a parceria entre o Estado e os meios de massificação, em parte controlados pelo próprio Estado. Não podemos perder de vista que o estado autoritário – que se construía a, partir de 1930 e se consolidava em 1937 – foi eficiente para todas as partes envolvidas.

Se as escolas de samba viveram também de perto este fenômeno, com o gênero musical a relação ainda é mais antiga. A profissionalização do músico popular remonta ainda as primeiras décadas do século XX. Em sua obra “Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural”, José Adriano Fenerick afirma que, já num período anterior à década de 1920, o músico popular precisou se profissionalizar e, para tanto, abrir mão de determinadas características como exigências naturais do processo de profissionalização.

Mesmo antes da década de 1920, para o sambista se afirmar como indivíduo-autor-compositor, de certo modo, era preciso afastar-se um pouco de seus núcleos comunitários, como ocorreu, por exemplo, com o episódio, sempre lembrado pelos estudiosos do assunto, das brigas entre Donga e os frequentadores da casa da Tia Ciata, por ocasião do registro da autoria do ‘Pelo telefone’. Os novos meios de comunicação de massa que se instauravam nesse momento, ainda que precariamente, de certo modo, aceleravam este processo de individualização do sambista (...)<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, p. 139/40

O fato é que a transformação do músico em profissional acabava por cumprir também um desejo intrínseco ao sambista: ganhar notoriedade. Aliás, este desejo está na alma da fundação das escolas de samba e de sua trajetória até hoje.<sup>101</sup> A profissionalização e a massificação da produção musical de um dado autor, dava a ele a notoriedade que desejava, um tipo de aceitação social que os iniciais anos da República Velha negava a tudo que de alguma forma lembrasse o popular. É claro que, a partir deste dado momento, a produção musical passou obedecer a uma lógica imposta pela indústria cultural, principalmente com o desenvolvimento das gravadoras. Isto fez com que autores viessem transformar cenas cotidianas, transclassistas, em obras musicais populares, principalmente sambas. Ainda segundo José Fenerick, Sinhô é o grande representante deste momento/fenômeno:

O tempo do reinado de Sinhô marca o início da substituição, ainda que nunca integral, da produção artesanal do samba, feito aos poucos e com um indeterminado tempo de maturação nas rodas de samba dos pagodes cariocas, pela produção industrial, com seu ritmo de produção em série que, de certo modo, obrigava aos compositores a utilização de temas musicais oriundos dos mais diversos meios socioculturais, para suprir as necessidades cada vez maiores da recente indústria de diversão que se instalava no Rio de Janeiro neste período.<sup>102</sup>

Citamos aqui Sinhô, mas poderíamos citar Donga ou Pixinguinha ou qualquer outro. Abria-se caminho para uma relação bem próxima entre o sambista e a indústria cultural. Estes exemplos nos mostram que a relação é bem antiga. Se hoje se discutem determinadas imposições que alteram isso ou aquilo na produção do desfile, na sua transmissão ou ainda na composição do próprio samba enredo, é fundamental que se perceba que esta relação, via de mão dupla, é mais antiga do que se imagina e traz benefícios para ambos os lados. A indústria fonográfica ia pouco a pouco ajudando a popularizar uma música, ouvida até pouco tempo atrás, apenas pelos escolhidos frequentadores das casas das tias ou das rodas. No ano de 1925 (no Brasil, em 1927) uma verdadeira revolução na indústria do entretenimento alavancaria ainda mais a produção musical dos artistas populares ligados ao samba: a primeira gravação por sistema elétrico, o que tornou ainda mais eficiente esta realidade, possibilitando registros mais amplos e com mais qualidades nos famosos discos de rotação 78 e um número maior de instrumentos que impactavam mais e

---

<sup>101</sup> Discutiremos mais profundamente esta questão no próximo capítulo.

<sup>102</sup> Op.Cit. p.146

tornava o produto mais desejoso, além de ampliar ainda mais o consumo e os estratos sociais consumidores.

Para finalizar, vale lembrar a importância que a gravação dos sambas (Inicialmente em compacto simples pela Caravele e, posteriormente, em LP, pela Top Tape. Atualmente os CD's são responsabilidade da própria LIESA ) enredos representam para os compositores das escolas de samba e para o próprio carnaval. O registro do samba enredo também o transformou num produto comercializável e deu notoriedade a alguns compositores de diversas escolas, como Noca da Portela, Silas de Oliveira e tantos outros. É fato que, por conta de uma série de necessidades, interesses e outras coisas mais, o samba enredo acabou sofrendo algumas modificações na sua estrutura melódica, principalmente por conta do rígido tempo de faixa.

Outro aspecto relevante é a divulgação do samba por meio da rádio, cuja relação com a indústria cultural tem como marco fundamental o decreto lei assinado em 1932 pelo então presidente provisório do Brasil, Getúlio Vargas. Tal decreto permitia a divulgação de propaganda pelo rádio, ajudando a profissionalizar este veículo de transmissão de informação e entretenimento. Este fato foi benéfico a diversos setores. Aliás, cumpre lembrar que o Presidente Vargas vai utilizá-lo amplamente para as propagandas oficiais do Estado, principalmente a partir da criação da “Hora do Brasil”.

Este momento tem um protagonista, Ademar Casé, considerados por muitos como o primeiro radialista profissional do Brasil. Casé trabalhava na Rádio Philips do Brasil, que, segundo Fenerick, havia sido fundada para “aumentar a venda de seus aparelhos receptores domésticos”<sup>103</sup>. A experiência de Casé como radialista aponta um fenômeno bastante interessante: a preferência pela música popular. Graças à dinâmica proporcionada pela entrada da propaganda, descortinou-se uma série de programas de rádio. O programa de Casé, iniciado em meados da década de 1920, dividia-se em duas partes de duas horas cada. O acesso do ouvinte feito, já naquela época, por telefone, era muito maior nas primeiras duas horas em que só se tocava música popular, principalmente sambas. Isso provocou, mais tarde, uma mudança de programação: tocava-se apenas músicas populares. O fato preponderante que nos interessa é que, à medida que as “ondas do rádio” avançavam, o samba se popularizou ainda mais, exigindo uma produção em série ainda maior e dando mais notoriedade aos compositores. É fato também que esta popularização fez

---

<sup>103</sup> Op.Cit. p.168

com que cada vez mais entrassem no universo do samba compositores oriundos de segmentos sociais mais diversos. O samba mantinha o seu telhado amplo, que, como já dissemos, abrigava muita gente, de muitos lugares.

Alguns autores vão apontar neste fenômeno mais um passo no processo de domesticação do sambista, o que não é inverdade. A profissionalização do rádio exigiu-lhe uma postura profissional. Se a autoria obrigou-o a abandonar, em parte, seu senso de coletividade – dizemos em parte por que este senso ainda está presente, em maior ou menor escala, ma relação entre sambistas – a divulgação do rádio exigiu uma conduta profissional diferente da figura do malandro, daí alguns autores se utilizarem da expressão “o malandro regenerado”:

(...) Mas o malandro pra valer/, não espalha/, aposentou a navalha,/ tem mulher e filho/ e tralha e tal./ dizem as más línguas/ que ele até trabalha,/ mora lá longe chacoalha/ num trem da central (...)<sup>104</sup>

Mas não nos faltam histórias que apontam certa dificuldade na relação entre o sambista e a exigência de profissionalização. Fenerick transcreve parte de um depoimento do próprio Casé acerca das dificuldades com o sambista Noel Rosa:

Noel Rosa era um pândego. Um moleque na melhor expressão da palavra. Um dia, peguei-o chegando ao elevador da emissora às duas da tarde, quando deveria ter cantado uma hora antes. Passei-lhe uma descompostura, mas ele não se alterou e virou-se para mim, com a cara mais santa do mundo e disse: ‘Casé, eu não pude fazer nada, o bonde furou o pneu...’ Em outras vezes, se desculpava dizendo que esquecera onde ficava a Rádio Philips, indo cantar em Cascadura. Mas a maior do Noel foi quando ele tinha um programa marcado para meio-dia e não apareceu. Lá pelas três da tarde, foram encontrá-lo dormindo atrás do piano do estúdio, certamente, depois de mais uma noite de farra. Mas, novamente, ele não perdeu a pose e retrucou num tom de indignação que beirava o deboche: ‘se eu não cantei até agora foi por que ninguém me acordou, estou aqui desde as onze da manhã.’<sup>105</sup>

O malandro não estava tão regenerado assim. De qualquer forma, a indústria cultural, a partir da popularização do rádio, foi pouco a pouco impondo um índice de profissionalização desconhecido no universo do samba. Se, no início, o sambista – bem como o artista de modo geral – ganhava por

<sup>104</sup> “Homenagem ao Malandro”. Chico Buarque de Holanda, 1977/1978. *Ópera do Malandro*.

<sup>105</sup> Ademar Casé in, CASÉ, R. *Programa Casé: o rádio começa aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 56/57. appud, FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, p. 172.

apresentação, aos poucos as rádios foram montando seu grupo de fixos. Esta modalidade inseriu definitivamente, mas não totalmente, o sambista no mundo do trabalho. Importante ainda ressaltar que a “época de ouro do rádio” se dá durante a primazia da afamada Rádio Nacional. Fundada em 1936, ela vai se tornar símbolo deste poderoso instrumento de difusão de cultura e informação. Entretanto, vale dizer que, se por um lado a popularização do rádio foi um poderoso instrumento para alavancar o samba à qualidade de símbolo nacional, atendendo, como já dissemos, aos interesses da indústria cultural, do Estado e do próprio sambista, também é verdade que o número de artistas negros que tinham uma posição de destaque no universo radiofônico era muito pequena. O sambista negro, do morro ou do subúrbio, compositor, via seu produto ganhar notoriedade, mas quase sempre sendo interpretado por uma artista branco, vestido a rigor, como, por exemplo, Francisco Alves que, segundo Carlos Sandroni, foi o maior veículo da difusão do samba carioca no início do século:

Entre os vários critérios possíveis para realizar esta seleção, escolhi o de escutar todas as gravações de um cantor: Francisco Alves (1898-1952). Um dos maiores que o Brasil já teve”, Chico” Alves, “Chico Viola” ou o “Rei da voz”, como também era conhecido, foi o principal veículo da difusão em larga escala das primeiras composições de Ismael Silva e seus amigos.<sup>106</sup>

Era necessário romper com a imagem de malandro associada ao samba. Neste fértil período, numa disputa fantástica entre Noel Rosa e Wilson Batista, ficava evidente esta questão. Quando, em 1933, Wilson Batista compunha *Lenço no Pescoço* iniciava-se uma disputa, com Noel Rosa, que de certa forma exemplifica a questão da profissionalização do sambista enquanto um caminho para dar notoriedade ao samba. Este assunto está muito bem discutido na obra *Acertei no milhar*, de Cláudia Matos, que faz uma brilhante análise do processo de passagem do samba à condição de música nacional. Vejamos o teor de duas das principais composições desta pendenga:

Lenço no pescoço<sup>107</sup>

Meu chapéu do lado

Tamanco arrastando

Lenço no pescoço

Navalha no bolso

<sup>106</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*, p. 187

<sup>107</sup> Wilson Batista, 1933.

Eu passo gingando  
Provoco e desafio  
Eu tenho orgulho  
Em ser tão vadio  
Sei que eles falam  
Deste meu proceder  
Eu vejo quem trabalha  
Andar no miserê  
Eu sou vadio  
Porque tive inclinação  
Eu me lembro, era criança  
Tirava samba-canção  
Comigo não  
Eu quero ver quem tem razão  
E eles tocam  
E você canta  
E eu não dou

#### Rapaz Folgado<sup>108</sup>

Deixa de arrastar o teu tamanco  
Pois tamanco nunca foi sandália  
E tira do pescoço o lenço branco  
Compra sapato e gravata  
Joga fora esta navalha que te atrapalha  
Com chapéu do lado deste rata  
Da polícia quero que escapes  
Fazendo um samba-canção  
Já te dei papel e lápis  
Arranja um amor e um violão  
Malandro é palavra derrotista  
Que só serve pra tirar  
Todo o valor do sambista  
Proponho ao povo civilizado

---

<sup>108</sup> Noel Rosa, 1933.

Não te chamar de malandro  
E sim de rapaz folgado

Noel parece ter compreendido bem as exigências que a popularização do samba impunha. É claro que a posição de Wilson Batista tem um pouco de resistência a um modelo que ainda não abarcava todos. É dentro deste contexto que o samba solidifica-se enquanto um produto viável para ser consumido, principalmente depois de ser guindado à condição de símbolo da cultura nacional.

Além da gravação e da radiodifusão, outros elementos fundamentais entraram em cena nos anos 70 do século passado, o advento da TV a cores e da possibilidade do vídeo tape: a transmissão televisiva dos desfiles<sup>109</sup>. Este evento possibilitou um alargamento incomensurável no consumo do espetáculo carnavalesco, garantindo a manutenção da hegemonia das escolas no que tange ao seu papel de signo maior da cultura nacional brasileira. Principalmente a partir da década seguinte, quando atores e atrizes se juntaram à multidão de sambistas, atraindo ainda mais a atenção do público. Hoje, o espetáculo é transmitido ao vivo para um número cada vez maior de espectadores em todo o mundo. A emissora que detém os direitos de exclusividade da transmissão paga por eles uma fortuna inimaginável.

É claro que este novo fato trouxe alguns problemas. O tempo de desfile, o horário de início, o número de escolas no grupo especial, entre outras questões, impuseram-se como tópicos de mudança<sup>110</sup>. A transmissão de TV é elaborada para um público eclético. Isto fica claro no formato da transmissão que privilegia quadros de imagens que deformam o desfile e desagradam os espectadores mais ligados ao samba. Não faltam críticas ao televisionamento da emissora que detém os direitos de transmissão. Normalmente, elas se referem, à seleção de imagens e à repetição das mesmas, deixando outras de fora:

A maior crítica à cobertura da Globo é o modelo da transmissão. Os locutores Cléber Machado e Maria Beltrão – que, justiça seja feita, conseguem ser espontâneos e se esforçam em passar as notícias obtidas na apuração realizada semanas antes do desfile – só informam as alas, as fantasias e os carros alegóricos quando a escola chega a um determinado

---

<sup>109</sup> Sob a forma de flash, a TV Continental já transmitiam pedaços do desfile nos anos de 1960.

<sup>110</sup> Aconselhamos para um aprofundamento destas questões a leitura da dissertação de mestrado de Gomes, Antonio Henrique de Castilho. *As transformações do samba enredo: entre a crise e a polêmica*. Orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. PUC-Rio.

ponto da Marquês de Sapucaí, o que leva cerca de meia hora. Até lá, as imagens se repetem: comissão de frente, carro abre-alas e o início do desfile não cansam de ser mostrados pelas câmeras (...)A emissora também vacilou em questões técnicas. Várias vezes os narradores comentavam uma ala que não era a mesma focalizada no vídeo. As correções foram frequentes.<sup>111</sup>

Outra crítica ferrenha é em relação ao monopólio da Globo, que não permite duas visões acerca da transmissão. Criando-se um único modelo que não vai agradar a todos os telespectadores:

O monopólio da transmissão pela Globo obriga o telespectador a ver abundantes imagens de seus artistas. Eles estão em quase todas as escolas, sem contar que uma delas, a Grande Rio, parece ter virado sucursal da emissora, permitindo a tomada de imagens para a novela das oito durante o desfile da escola (...).Por falar em monopólio da transmissão, tá difícil aguentar o modelo que a Globo impinge ao telespectador. As entrevistas priorizam os artistas da casa.<sup>112</sup>

Para iniciar o que aqui pretendo criticamente sinalizar já serviria pôr em discussão a validade ética a respeito do direito a transmissões exclusivas num país no qual, pela legislação vigente, as emissoras são uma concessão pública. Moralmente o fato em si nada contém de perturbador. Afinal de contas, alguém, por contrato, compra algo que outrem oferece. Juridicamente, também nada a obstar. É um regime capitalista e, como tal, o princípio de compra e venda está previsto e referendado. O problema, entretanto, por um viés ético, surge quando à lembrança vem o fato de ser o desfile uma expressão da espontaneidade popular, a despeito das regras e evoluções marcadas que a legião de alas tenha de cumprir.<sup>113</sup>

Ainda outra crítica se faz ao desarranjo das imagens selecionadas pela transmissora, que, ao desrespeitar a ordem do desfile, no dizer de alguns, atrapalha a percepção do enredo:

A televisão se superou na cobertura de grandes eventos. Transmitiu os desfiles das escolas de samba quase tão mal quanto a última guerra. As grandes atrações do Carnaval carioca cruzaram o vídeo como rajadas de luzes em noite de tensão no golfo. Quem piscou não viu Luma de Oliveira passar.

Problemas técnicos à parte, não dá para entender porque quem está em casa não pode assistir aos desfiles parado em um determinado ponto do Sambódromo. O olhar do telespectador corre nervoso da comissão de frente para a bateria, da dupla de mestre-sala e porta-bandeira para a ala da velha guarda, do último carro para o abre-alas, da bunda de uma para

<sup>111</sup> Observatório da Imprensa - Raphael Perret. 2005.

<sup>112</sup> Eliakim Araújo - Publicado originalmente no site Comunique-se em 12 de janeiro de 2005

<sup>113</sup> Ivo Lucchesi - Publicado originalmente no Observatório da Imprensa em 15 de fevereiro de 2005

os peitos de outra. Parece que as imagens caíram no chão e alguém as embaralhou de qualquer jeito na pressa de levá-las ao ar.<sup>114</sup>

Também se critica, na transmissão da televisão, a subordinação que o monopólio permite em relação à programação cotidiana da emissora. O horário do desfile, no que tange ao início e ao término, está condicionado à rotina da programação da própria emissora. A quebra do monopólio não subordinaria o desfile a tais exigências.

Ora, o que precisa ser dito é que a lógica da televisão é a lógica do mercado da indústria cultural: vender o produto a um público cada vez maior e cada vez mais distante do núcleo produtor daquele evento/produto. O que não se pode perder como referência é que este jogo também interessa aos protagonistas do espetáculo, na medida em que, ao possibilitar um alargamento destas fronteiras consumidoras, reforça o caráter hegemônico do samba. A transmissão não se prende à esfera nacional, o espetáculo é transmitido a mais de 120 países no mundo que necessariamente não querem ver aquilo que um brasileiro, que se julga um sambista em potencial, gostaria de ver. Esta transmissão colabora para uma movimentação financeira de cerca de 41 milhões de reais, segundo dados oficiais. A própria construção do sambódromo impôs um modelo de desfile verticalizado que exige um esforço televisivo. Se as transmissões mostram mais celebridades do que anônimos talvez seja por que o telespectador comum, brasileiro ou não, goste mesmo é de ver celebridades. É preciso entender também que o gigantismo que as escolas de samba ganharam fez com que elas mesmas relessem alguns conceitos. Purismos, espaço de negro, pobre e favelado, não lhes cabem mais, muito embora os sambistas tradicionais, como já dissemos, ainda sejam a “alma” das escolas, elas se transformaram numa manifestação híbrida de cultura popular. Utilizando uma expressão de Edgar Morin, a escola de samba é um fenômeno “polienraizado”.

A proposta das Escolas de Samba não é a de se tornar uma estrutura fechada da qual não se tem acesso, e sim, têm a vontade de seduzir um número cada vez maior de pessoas, inclusive as de classes sociais mais elevadas, que estão no topo da pirâmide social, para que façam parte de seus desfiles e garanta uma maior visibilidade na dinâmica social das grandes escolas. As agremiações agem assim, como objeto de conciliação e mediação entre os setores das diferentes classes da sociedade, e é isso que as faz únicas enquanto instituições.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Tutty Vasques - Publicado no site nomínimo em 06 de março de 2003

<sup>115</sup> SOUZA, Cássia Helena Glioche Novelli de. SCHMIDT, Beatriz. *O desfile das escolas de samba na televisão: vinte anos de sambódromo*. Monografia apresentada

Este é, de modo geral, o papel da indústria cultural: transformar uma dada construção num objeto de consumo que transcenda o público de onde ele vem. Para ela, não interessa que o produto circule apenas no espaço imaginário de seus produtores. Ela se nutre e se reproduz alargando constantemente as fronteiras de consumo de um dado produto, e isto não seria diferente com o samba, muito embora, numa primeira leitura, isto possa parecer uma ruptura com as tradições das escolas de samba, a parceria foi muito positiva para elas e para seus protagonistas mais tradicionais. O que vemos hoje é um número muito grande de passistas, que, se não têm espaço na estrutura do desfile, conseguem sobreviver com bastante conforto de sua arte, realizando apresentações dentro e fora do país. Os compositores, via de regra, têm agendas cheias e *shows* por quase todo o ano. Ritmistas tocam em espetáculos diversos e, no fim das contas, vários elementos acabam participando de eventos e programações propostos pela indústria cultural. O saldo é que, no final, todos (ou pelo menos quase todos) lucram. Há um preço a ser pago? Claro que há, mas vale a pena pagá-lo? Cremos que sim. A indústria cultural conseguiu manter as escolas de samba no protagonismo, não apenas do carnaval carioca, mas as transformou no maior produto cultural brasileiro, popular e consumido no mundo inteiro. No próximo capítulo, trataremos de analisar com mais intensidade como as escolas de samba se foram modificando, transformando, reconfigurando seu discurso, junto a vários elementos que lhes permitiram tornarem-se protagonistas do maior espetáculo da terra!