



Desirée Bastos de Almeida

FAZEDORAS DE CARNAVAIS

**O Trabalho feminino nas Escolas de Samba do grupo especial do
Rio de Janeiro**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design, do
Departamento de Design da PUC-Rio.

Prof. Dr. Nilton Gonçalves Gamba Jr.

Orientador

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 06 setembros de 2023.



Desirée Bastos de Almeida

FAZEDORAS DE CARNAVAIS

O Trabalho feminino nas Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design, do
Departamento de Design da PUC-Rio.

Prof. Dr. Nilton Gonçalves Gamba Jr.

Orientador

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Profa. Dra. Denise B. Portinari

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Profa. Dra. Jackeline Farbiarz

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Dr. Samuel Sampaio Abrantes

Departamento de Artes teatrais – EBA /UFRJ

Prof. Dr. Leonardo Augusto Bora

Departamento da Ciência de Literatura – Letras/UFRJ

Rio de Janeiro, 06 de setembro de 2023.

Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial, do trabalho é proibida sem a autorização da Universidade, autora ou orientador.

Desirée Bastos de Almeida

Desirée Bastos de Almeida é cenógrafa e figurinista, mestre em Artes Visuais pela UFRJ e professora do curso de Artes Cênicas desde 2011 na mesma instituição. Pesquisa e atua nas áreas de teatro, dança, vídeo, ópera, artes plásticas e carnaval. Coautora do livro Para vestir a cena contemporânea, 2015, Estação das Letras e das cores. Internacionalmente, expôs seus trabalhos no World Stage Design em Cardiff, Reino Unido (2013) e na Quadrienal de Praga, República Tcheca (2011). Entre os últimos trabalhos estão: júri do grupo especial de Escola de Samba do Rio de Janeiro (2015-2017); Membro curatorial da Mostra Estudantil Brasileira da Quadrienal de Praga (2019); Indicação ao prêmio APTR de Melhor cenografia e melhor figurino, pelo espetáculo O nome da Mãe, (2022); Cenografia da ópera As Bodas de Fígaro (2022), Theatro da Paz, Belém -PA; Cenografia da ópera O Cavaleiro da Rosa (2022), Theatro Municipal de São Paulo; Cenografia e Figurinos da ópera Ariadne auf Naxos (2022) Theatro São Pedro, São Paulo.

Ficha Catalográfica

Almeida, Desirée Bastos de

Fazedoras de carnavais : trabalho feminino nas escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro / Desirée Bastos de Almeida ; orientador: Nilton Gonçalves Gamba Jr. – 2023.

285f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2023.

CDD: 700

Dedicatória

A todos aqueles que transmutam seu saber em festa.

Agradecimentos

Os agradecimentos são uma das partes mais importantes de qualquer realização. Como pessoa de teatro que sou, acredito no impacto da coletividade para avançar. Portanto, devo muito a aqueles que participaram direta ou indiretamente na feitura deste trabalho. Então, meus agradecimentos primeiramente, a Capes e a PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. Ao meu orientador, professor Nilton Gonçalves Gamba Jr., pessoa de generosidade e ética ímpares. Ao prof. Madson Oliveira por ter me apresentado o PPGDesign da PUC-Rio. Aos professores do PPGDesign que, cada qual a sua maneira, estão presentes nesta pesquisa. Aos meus colegas do laboratório de pesquisa DHIS PUC-Rio, que dividem a paixão pelas festas populares, e que colaboraram com parte importante dos registros desta tese. Ao L/S PUC-Rio, representado pela profa. Eliane Garcia, pela parceria nos registros e edições.

Com isso, agradeço aos meus abridores de caminhos, Leonardo Bora e Gabriel Haddad, que me permitiram adentrar nas estruturas dos barracões não somente para pesquisar, mas também para exercitar a criatividade e o poder de ESCOLA que esses espaços possuem. Também meus parceiros de oficinas, novamente Nilton Gamba Jr., André Monte, Flávio Sabrá e os inúmeros estudantes que passaram conosco por essas experimentações. Aos trabalhadores dos barracões que gostaria de personificar nas figuras das minhas entrevistadas para o projeto *Motirô*, Marta Prado, Raquel Oliveira, Marina Vergara, Annik Salmon e Divina Luján. Divina, com um agradecimento a mais por ter disponibilizado seu tempo e seus saberes para que pudéssemos deixar registrados para a posteridade.

Aos pesquisadores Felipe Barros e Vinícius Natal pelas interlocuções valiosas. À Reyla pelos longos papos no barracão. Ao meu mestre Samuel Abrantes, por ter me apresentado tudo isso. À minha mãe por ter plantado em mim o gosto pela pesquisa, às minhas avós por terem me ensinado a concretizar ideias. Ao meu irmão pela sua existência. Aos meus amigos por festejarem comigo. Ao meu amor, Tobias Volkmann por ser meu grande incentivador.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Almeida, Desirée Bastos de; Gamba Jr.; Nilton Gonçalves. **Fazedoras de carnavais: o trabalho feminino nas Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2023. 298p. Tese de doutorado, Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese reflete sobre as circunstâncias do trabalho desenvolvido pelas mulheres nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O caminho percorrido para a discussão dos paradigmas femininos nessas agremiações parte do contexto de origem das Escolas de Samba cariocas e das inclusões e exclusões femininas neste processo, assim como dos seus atravessamentos por sistemas como o Estado, Indústria Cultural e criminalidade, que explicam muito das formas de construção e manutenção do feminino nestes espaços. Da mesma forma, a cultura de massa, com as transmissões televisivas, é utilizada como objeto de análise na investigação de uma consolidação do feminino no imaginário social, cujos impactos se dão não somente no âmbito objetivo – na forma como essas trabalhadoras são tratadas nos barracões – mas também no âmbito subjetivo, ao fomentar mitologias femininas que endossam, nessas mulheres, uma alienação em relação à própria condição. Além disso, a observação em campo do espaço ocupado por mulheres nos barracões e as formas de divisão sexual do trabalho existentes nestes locais, servem para refletirmos sobre a condição contemporânea do trabalho feminino que produz os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Por fim, através de um trabalho prático, que envolve um registro fílmico em campo de algumas trabalhadoras e seus ofícios nos barracões das Escolas de Samba, pretende-se não somente registrar a presença feminina nestes espaços, mas também valorizar seus saberes e, assim, apontar possíveis alternativas de sustentabilidade para estas fazedoras de carnaval descoladas dos sistemas valorativos que regem o feminino nas Escolas de Samba, revelando outras práticas sociais de trabalho na relação artista/artesão, fazedor trabalhador.

Palavras-chave

Trabalho; feminino; Escolas de Samba

Abstract

Almeida, Desirée Bastos de; Gamba Jr.; Nilton Gonçalves. **Carnival makers: women's work in the special group of the Samba Schools in Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2023. 282p.

This thesis reflects on the circumstances of the work carried out by women in the Samba Schools of Rio de Janeiro. The path taken to discuss the female paradigms in these associations starts from the context of origin of the Rio de Janeiro Samba Schools and the female inclusions and exclusions in this process, as well as their crossings by systems such as the State, Cultural Industry and criminality, which explain much of the forms of construction and maintenance of the feminine in these spaces. Likewise, mass culture, with television broadcasts, is used as an object of analysis in the investigation of a consolidation of the feminine in the social imaginary, whose impacts occur not only in the objective scope - in the way these workers are treated in the production spaces called *barracões* - but also in the subjective scope, by promoting female mythologies that endorse, in these women, an alienation in relation to their own condition. In addition, the observation in the field of the space occupied by women in the sheds and the forms of sexual division of labor existing in these places, serve to reflect on the contemporary condition of female work that produces the parades of the Samba Schools in Rio de Janeiro. Finally, through a practical work, which involves a filmic record in the field of some workers and their crafts in the sheds of the Samba Schools, it is intended not only to register the female presence in these spaces, but also to value their knowledge and, thus, to point out possible sustainability alternatives for these carnival makers detached from the value systems that govern the feminine in the Samba Schools, revealing other social practices of work in the artist/craftsman, worker and maker relationship.

Key-words

Samba School, women, work, carnival

Sumário

Introdução	0
2	22
Um trabalho chamado Carnaval	22
2.1 <i>O trabalho feminino nas origens</i>	23
2.2 <i>Samba, filho de mãe preta</i>	28
2.3 <i>O samba, as Escolas de Samba e a indústria cultural.</i>	31
2.4 <i>Mulheres no samba: um enfeite no retrato</i>	36
2.5 <i>Escolas de Samba, modernidade e construção de uma identidade nacional</i>	39
2.6 <i>A era Vargas e o aprofundamento das ideologias de brasilidade e nacionalismo nas Escolas de Samba</i>	43
2.7 <i>Oligopólio carnavalesco: Estado - Imprensa - Indústria Cultural</i>	45
2.8 <i>A profissionalização nas Escolas de Samba como expropriação</i>	49
2.9 <i>Os profissionais</i>	53
2.10 <i>O Jogo do bicho e o sistema empresarial profissional.</i>	55
3	63
A mulher vista da Avenida: Recorte e representação feminina nos desfiles	63
3.1 <i>A mulher sob os holofotes</i>	65
3.2 <i>Metodologia de análise</i>	69
3.3 <i>Mulata pra fornicar</i>	71
3.4 <i>Negra pra trabalhar</i>	100
3.5 <i>Branca pra casar</i>	115
3.6 <i>O discurso nas transmissões</i>	125
3.6.1 <i>O corpo feminino fragmentado</i>	125
3.6.2 <i>A vocação da maternidade</i>	126
3.6.3 <i>Os preconceitos de gênero</i>	127
3.6.4 <i>A representatividade feminina</i>	127
3.7 <i>Conclusão Preliminar</i>	129
4	131
O Trabalho feminino nos barracões da Cidade do samba	131
4.1 <i>Dos espaços dos barracões, antecedentes e a inclusão feminina</i>	132
4.2 <i>Campo na pandemia</i>	151
4.3 <i>Motirô e as entrevistas online</i>	153
4.3.1 <i>Raquel de Oliveira</i>	154
4.3.2 <i>Annik Salmon</i>	157
4.3.4 <i>Marina Vergara</i>	160
4.3.5 <i>Divina Luján</i>	166
4.4 <i>Banheiro era um luxo!</i>	168
4.5 <i>Descrição do campo de 2022 no espaço mais feminino do barracão: A costura</i>	174

4.5 Os barracões e o olho do ‘homem’	186
Sumário	
5 O trabalho e as sobrevivências no registro dos fazeres	192
5.1 <i>Da crise à crise à crise: Crise Estrutural / Crise Política e Econômica / Crise Sanitária</i>	195
5.1.1 Da crise perene do carnaval à crise pandêmica de 2020	200
5.1.2 Perrengue de Carnaval – o sistema de trabalho e a angústia das sobrevivências	203
5.1.3 A política das frestas	207
5.2 <i>Trabalhadores da Cultura</i>	209
5.2.1 Metodologias	213
5.3 <i>Metodologia comunicacional de design de histórias e design de aprendizado</i>	216
5.3.1 Projeto piloto: Oficinas da Grande Rio 2022	218
5.3.2 Exemplo de montagem de roteiro com Divina Luján	223
5.3.3 Outras aplicações.	226
5.4 <i>Utopias</i>	229
6	230
Considerações finais	230
Referências Bibliográficas	237
Artigos	239
TCCs, Dissertações e Teses	240
Links e mídias	241
Anexos	242
1a <i>Print de justificativa do youtube sobre queda do canal Boi com abóbora da plataforma</i>	242
2a <i>Análise do feminino nos desfiles entre 1985- 2020</i>	243
2.1a Mocidade Independente de Padre Miguel – 1985 – <i>Ziriguidum 2001</i>	243
2.2a Unidos de Vila Isabel – 1988 – <i>Kizomba, Festa da Raça</i>	245
2.3a Beija-Flor de Nilópolis – 1989 – <i>Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia</i>	247
2.4a Imperatriz Leopoldinense – 1989 – <i>Liberdade! Liberdade! Abre as Asas Sobre Nós</i>	250
2.5a Mocidade Independente de Padre Miguel – 1990 – <i>Vira Virou, a Mocidade Chegou</i>	253
2.6a Acadêmicos do Salgueiro – 1993 – <i>Peguei um Ita no Norte (Explode Coração)</i>	256
2.7a Unidos do Viradouro – 1998 – <i>Orfeu – O Negro do Carnaval</i>	259
2.8a Império Serrano – 2004 (reedição do samba de 1964) – <i>Aquarela Brasileira</i>	263
2.9a Unidos da Tijuca – 2010 – <i>É Segredo</i>	265
2.10a Beija-Flor de Nilópolis – 2011 – <i>A Simplicidade de um Rei</i>	267
2.11a Estação Primeira de Mangueira – 2016 – <i>Maria Bethânia, A Menina dos Olhos de Oyá</i>	270

Sumário

2.12 a Portela – 2017 – <i>Quem Nunca Sentiu o Corpo Arrepiar ao Ver Esse Rio Passar</i>	272
2.13 a Acadêmicos do Grande Rio – 2017 – <i>Ivete do Rio ao Rio</i>	274
2.14 a Paraíso do Tuiuti - 2018 - <i>Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?</i>	276
2.15 a São Clemente - 2019 - <i>E o Samba sambou.</i>	278
2.16 a Unidos do Viradouro – 2020 – <i>Viradouro de Alma Lavada</i>	280
3a Gráfico representativo de distribuição de gênero entre carnavalescos	285

Lista de Figuras

- Figura 1 Saída para a colheita de café, de Marc Ferrez c.1885, coleção Gilberto Ferrez, acervo Instituto Moreira Salles. A fotografia nos mostra um grupo de escravizados a caminho da colheita de café no Vale do Paraíba. Esta imagem é bastante reveladora em relação às formações de famílias na presença das crianças, porém observamos uma certa hierarquia no grupo, onde, à esquerda, está o capataz, enquanto o agrupamento de escravizados é disposto com uma diferenciação de trabalhos: vemos os homens com a enxada e as mulheres com bacias de roupas e seus bebês a tiracolo. No entanto, também é possível observar uma única mulher ao centro com uma enxada, o que nos aponta que, provavelmente por não ter um bebê no colo, teria que fazer o mesmo serviço dos homens. As crianças um pouco maiores estão no carro de boi acima, a caminho dos mesmos trabalhos que os outros. O aglomerado dos escravizados também nos revela uma não preocupação em serem destacados, nem como indivíduos nem como núcleos familiares 26*
- Figura 2. Ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira, c. 1940. Acervo O Globo. Em pé (esq/dir) Quedinho, Alfredo Português, Nego, Geraldo da Pedra, José Ramos, Maçú (Marcelinho José Claudino), Cartola (Angenor de Oliveira), Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro), Zagaia e Alfaiate. Sentados (esq/dir) Aloízio Dias, Edson, Odaléia (Madriha da Ala dos compositores), Zeca e Baiano. Podemos notar que Odaléia, única figura feminina da foto, apenas estava ali como madrinha para “enfeitar” a foto com sua figura feminina 37*
- Figura 3 - Lavoura de café, c. 1880, Marc Ferrez. Acervo Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles. Podemos notar que, assim como na figura 1 deste trabalho, as fotografias de Marc Ferrez são construídas narrativamente e observa-se a aura de pacificação em que se dá o trabalho numa fazenda de escravos. Não vemos nenhuma cena de brutalidade e podemos observar o senhor misturado aos escravos (porém em primeiro plano) e uma cena quase frugal de trabalho no campo. Essas fotografias são formas de reforçar que a relação pacífica entre brancos e negros também foi construída em seus meios documentais 41*
- Figura 4 Mulher focalizada em plano Contra-plongé no desfile Ziriguidum 2001, 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dUNtqwfAu7g&ab_channel=EduardoRodrigues Acesso em: 05 jan. 2021..... 73*
- Figura 5 Porta-bandeira da Mocidade Independente de Padre Miguel, vista por baixo das saias, Ziriguidum 2001.. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?> Acesso em: 02 jan. 2021..... 75*
- Figura 6 Pandeirista e passita desfile Kizomba in: https://www.youtube.com/watch?v=3Tu0LwuBFv4&t=23s&ab_channel=calefrancisco . Consultado em 22/03/2021 76*
- Figura 7 Pandeirista no desfile da Beija Flor de Nilópolis, Ratos e Urubus Larguem minha fantasia! 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?> Consultado em 05/05/2021 77*
- Figura 8 Focalização nos seios de mulheres de ala em Kizomba a Festa de raça, 1988. 78*

<i>Figura 9 Mulher no chafariz, desfile Beija Flor de Nilópolis, 1989. Disponível em:</i> <i>https://www.youtube.com/watch?v=WpzfJbouMMk&ab_channel=</i>	81
<i>Figura 10 Escultura dos tripés do Abre-Alas da Imperatriz Leopoldinense, desfile de 1989.</i> <i>Disponível em: https://www.youtube.com/watch? Acesso em: 04 abr. 2021</i>	85
<i>Figura 11 Maria lata D'água, 1967</i>	86
<i>Figura 12 Cartaz do filme “Damas do samba” (2013), de Suzana Lyra, que traz Luany, uma menina de aproximadamente oito anos, na capa.</i>	88
<i>Figura 13 Vinheta do carnaval de 1989</i>	88
<i>Figura 14 Primeira aparição da Globeleza, 1990</i>	90
<i>Figura 15 e 12 Focalização de musa Raquel Blanc vestida de onça pintada no desfile do Império Serrano 2004</i>	96
<i>Figura 16 As baianas da Acadêmicos do Grande Rio de mãe preta carregando seus bebês brancos, 2017</i>	109
<i>Figura 17 Tia Vicentina da Portela foi uma dessas mulheres que reuniu ancestralidades e saberes da típica figura da baiana fazendo da sua feijoada um sucesso. Foto do Acervo Compositores Portelenses</i>	111
<i>Figura 18 Fátima Bernardes entrevista filho de Danielle Nascimento, ao lado se sua avó, dona Vilma Nascimento. 2018</i>	114
<i>Figura 19 Beth Andrade, nora de Castor de Andrade, no desfile de 1985</i>	116
<i>Figura 20 Mulher branca focalizada no desfile Kizomba Vila Isabel, 1988. Em geral as vemos em close up</i>	118
<i>Figura 21 Beth Andrade ao centro na alegoria Abre-alas sobre a estrela que simboliza a agremiação, 1990. Acervo O Globo. In: https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/veja-imagens-de-desfiles-marcantes-da-decada-de-1990-3893703</i>	119
<i>Figura 22 Bandeira homenageando Falcon, presidente da Portela assassinado em 2016.</i>	122
<i>Figura 23 Repórter mostrando dinheiro distribuído na Marquês de Sapucaí pela São Clemente impressa com a cara do presidente da Escola, Renatinho. 2019</i>	123
<i>Figura 24 Imagem de matéria do jornal O Globo 12/02/2006 arquivo globo, sobre a estrutura criada nos barracões. Aqui está desenhado um corte dos andares do barracão, com o ponto de visão como se estivéssemos na Sapucaí, que é o ponto de visão da diretoria da Escola sobre a produção.</i>	134
<i>Figura 25 Barracão dos Democráticos, 1921, Fonte: Natal, 2022, p. 126. Nota-se a estrutura precária do espaço de trabalho.</i>	136
<i>Figura 26 Imagem da porta de um Barracão com o artista Publio Marroig e os trabalhadores. Fonte: Natal, 2022, p. 122. É possível observar as diferenças de materiais que compõem as paredes do barracão. Além disso, notamos a exclusiva participação masculina.</i>	136

<i>Figura 27 Vemos também a precariedade dos espaços, mostrando um enorme caos de objetos, com muitos trabalhadores numa imagem trabalhando no chão repleto de entulhos. Fonte: Natal, 2022, p. 128.....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 28 Imagem do banco de dados do website da Acadêmicos do Salgueiro. In: https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1961/ Acesso em: 20 fev. 2023.</i>	<i>146</i>
<i>Figura 29 Claquete da entrevista de Raquel Oliveira para o projeto Motirô</i>	<i>154</i>
<i>Figura 30 Claquete inicial da entrevista com Annik Salmon, projeto Motirô, Museu da Pessoa</i>	<i>157</i>
<i>Figura 31 Claquete da entrevista de Marina Vergara para projeto Motirô junto ao Museu da Pessoa de São Paulo.....</i>	<i>160</i>
<i>Figura 32 Claquete inicial da entrevista dada por Divina Luján para o projeto Motirô junto ao Museu da Pessoa</i>	<i>166</i>
<i>Figura 33 Marta, chefe de ala, trabalhando para o carnaval de 2023. Foto: Desirée Bastos</i>	<i>177</i>
<i>Figura 34 Print de vídeo de um dos documentários, com a autora costurando os boás das fantasias. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PriAiBENPxc&list=PL41PtcnQyzBB8qLRYuKdv6dJd7pxPnob5&index=14&ab_channel=DhisLaborat%C3%B3riodeDesigndeHist%C3%B3rias</i>	<i>178</i>
<i>Figura 35 Ateliê na hora do almoço com os trabalhos fixados nas máquinas para guardar lugar. Fevereiro de 2022</i>	<i>180</i>
<i>Figura 36 Projeto do barracão, onde se pode perceber o espaço produtivo criado. ilustração do jornal O Globo, idem figura24.....</i>	<i>188</i>
<i>Figura 37 Logotipo criado por Nilton Gamba Júnior para marcar o material produzido para esta finalidade</i>	<i>213</i>
<i>Figura 38 Imagens dos thumbnails dos mini documentários na página do DHIS no youtube.....</i>	<i>220</i>

1

Introdução

Nosso Presente é cheio de passado.

Lilian Schwartz

Sobre os tempos com minhas avós, posso dizer que, neles surgiram as descobertas que marcaram minha trajetória profissional. Os trabalhos domésticos, aplicados aos cuidados que todas as mulheres dispendiam com a família, me foram transmitidos desde muito jovem. Ainda pequena, aprendi a cozinhar, costurar, bordar e fazer tricô. Não tinha, naquele tempo, a noção de que estava sendo educada para seguir o destino das mulheres: uma cuidadora do lar e da família. Esses tempos, em que passava treinando as novas habilidades, sempre foram marcados pelo prazer de construir com as mãos as ideias que tinha na cabeça. A arte entrou na minha vida, pela primeira vez, através desses ensinamentos de economia doméstica e se firmou, mais fortemente, a partir do meu primeiro contato com o teatro. Ainda adolescente, tímida dos palcos, descobri que, com as minhas habilidades, poderia atuar nos bastidores. Encontrei, então, o curso de Indumentária na EBA - UFRJ e decidi que sairia de São Paulo, minha cidade de origem, para ser figurinista. Ao longo do curso de figurino, também me apaixonei pela cenografia e acabei concluindo as duas graduações. O teatro converteu-se no meu grande desejo profissional, apesar de existir um mercado bastante diverso para profissionais com a minha formação: TV, cinema, publicidade, feiras, eventos e carnaval.

Após os primeiros anos atuando no mercado profissional do teatro, percebi que os meus processos criativos estavam limitados aos tipos de demandas específicas que surgiam. Então, retornei à academia como uma forma de reencontro com a possibilidade de experimentação e pesquisa menos comprometida com um mercado no qual eu já estava inserida. Além disso, a academia também poderia representar uma outra fonte de renda, algo muito importante, visto que a realidade brasileira raramente trata artistas como trabalhadores. De certa forma, foi assim que eu vi todos os meus professores: dividiam seu tempo entre suas cadeiras na Universidade e suas carreiras artísticas. Suas aulas sempre foram recheadas de histórias e anedotas do fazer artístico. Percebi, então, que estava no caminho certo.

As atividades acadêmicas me conduziram ao mestrado em Linguagens Visuais – Poéticas Interdisciplinares na Escola de Belas Artes da UFRJ, defendido em 2010. Desenvolvi a dissertação chamada *Cena para um figurino*, que, como o nome dizia, consistia em um trabalho teórico-prático com o intuito de colocar o figurino – e, portanto, o figurinista – em posição de propositor e criador da cena. A performance era criada a partir da interação do ator com o traje. Este traje foi produzido com inúmeros objetos que atuavam como dispositivos provocadores da memória afetiva do ator e, a partir de tais estímulos, este se sentiria compelido a performar. Neste trabalho, pude desenvolver muitas questões em relação às dissoluções de fronteiras artísticas, me compreender como designer, artesã e técnica e também afirmar-me artista.

Trabalhar acerca da frustração em torno do não reconhecimento do figurinista, como um artista com o caráter propositor, possibilitou-me expandir o olhar para outros profissionais. Pois, quando assistimos a um espetáculo teatral, uma novela, um filme ou um desfile de Escola de Samba ¹, frequentemente percebemos a imagem que vemos como uma grande obra e nos esquecemos de que ela é construída de diversas partes, pensadas e desenhadas em coletividade, onde o trabalho de um, de certa forma, influencia o do outro. Atrás dessas imagens, existem inúmeros profissionais, tais como Cenógrafo, Figurinista, Iluminador, Diretor de Fotografia, Caracterizador, Ator, Técnico de som, Técnico de Luz, Costureiros, Carpinteiros, Ferreiros e Cenotécnicos. Cada qual irá contribuir à sua maneira e terá, de algum modo, sua assinatura presente na obra.

Noto que a legitimação² do fazer artístico sempre foi uma preocupação e um exercício político nas duas profissões que desempenho, artista e professora. Abrir espaço para que essas narrativas de conhecimento tomem corpo, a partir da visibilidade de todas as camadas que dialogam performativamente na construção de uma obra, tem sido um caminho escolhido por mim para apresentar aos estudantes a pluralidade de saberes necessários para se fazer arte. Portanto, no momento de formatar um projeto de doutorado, preoquei-me em estender meus estudos aos processos de construção de um projeto artístico e seus agentes.

1 Optamos por utilizar Escolas de Samba sempre com letras maiúsculas como nome próprio, por destacar a temática no texto e por ser esta a forma normalmente adotada na nomeação dessas agremiações, como em “Grêmio Recreativo Escola de Samba. (G.R.E.S.)”.

2 Em “A condição Pós-Moderna”, Jean-François Lyotard (2009) fala sobre a legitimação dos saberes na pós-Modernidade como uma inversão nas fontes das verdades, como a possibilidade de outorgar às instâncias diversas a produção e a validade do saber.

Os agentes desses processos são, muitas vezes, invisibilizados e desvalorizados por realizarem trabalhos manuais. Muitos não possuem formação *stricto sensu* e, invariavelmente, aprenderam suas profissões através da experiência de mestres que lhes transmitiram seu conhecimento no fazer. Claude Lévi-Strauss, em seu livro “O pensamento selvagem” (1989), descreveu esse agente como um *bricoleur*. O *bricoleur* seria aquele cujas formas de produção de epistemologias estariam ligadas às características não científicas, na acepção ocidental. Sua simbolização do mundo e sua concretização da existência estariam mais ligadas a um caráter mitopoético, onde o *bricoleur* trabalha com as mensagens, de alguma forma, pré-transmitidas. Numa tradução literal do francês, o *bricoleur* seria um faz-tudo, um fazedor. Mantemo-nos no espaço do fazer, dos fazedores, como uma homenagem às peculiaridades “selvagens” ³, que preenchem de originalidade os fazeres da cultura de um determinado local.

...a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não “fala” apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 37)

Portanto, neste trabalho, o termo fazedor/fazedora abrange não somente todos os trabalhos artísticos, artesanais, técnicos, sociais que servem para erguer uma obra, mas também é uma homenagem aos saberes selvagens, na acepção de Lévi-Strauss. Além disso, como veremos no desenrolar do estudo, as diversas atividades artístico-artesanais, invariavelmente, obedecerão, na nossa sociedade ocidental, às hierarquias pré-determinadas pela divisão corpo/espírito. Portanto, o uso do termo fazedor é, também, uma forma de horizontalizar a disputa por nomenclaturas que designam diferenças hierárquicas e culturais, tais como: artista, artesão e técnico. O fazedor é todo aquele trabalhador que, com seu ofício, colabora com a construção de algo. Então, elegemos os fazedores e seus fazeres como protagonistas na materialização de uma obra de arte e, de um caminho a percorrer nesta pesquisa.

No entanto, para arrematarmos o termo fazedor ⁴, faz-se importante destacar que não excluimos o caráter de trabalho empreendido por esses

3 O termo “selvagem” é utilizado pelo autor como uma oposição ao pensamento ocidental pautado no desenvolvimento científico, sem julgamentos de valores.

4 O leitor perceberá que a palavra fazedor é utilizada especialmente na introdução e na conclusão desta tese e que a categoria trabalhadores aparece sobretudo nos capítulos 4 e 5, quando adentramos no esquema fabril de produção das Escolas de Samba. Principalmente nesses

agentes. Utilizamos o termo, como já explicado, com a função de designar um tipo de desenvolvimento manufatureiro que propõe o conhecimento como um processo integrado do corpo e do espírito, da sociedade e das vivências, dos recursos e da falta deles, pois compreendemos que, numa pesquisa como esta, que já se desenha com um caráter material, é fundamental trazermos também as problemáticas relacionadas ao fato de os artistas e artesãos, em sua maioria, não serem cotados como uma categoria de trabalhadores. E, com isso, existe também um engajamento na percepção da inexistência de contratos de trabalhos e de atenção às regras comuns às leis trabalhistas, como a CLT, com esses atores. O termo fazedores, então, se encaixa não na exclusão da categoria do trabalho, mas na dimensão poética de valorizar a materialização de ideias, projetos, propostas e sonhos de maneiras pessoais e únicas.

Minha experiência profissional é, majoritariamente, teatral e, portanto, era sobre esta experiência que, inicialmente, gostaria de me aprofundar. Ao ingressar no PPGDesign PUC-Rio, no laboratório de pesquisa DHIS (abreviação de laboratório de Design de Histórias), sob orientação do Prof. Nilton G. Gamba Jr, deparei-me com um laboratório que se debruçava especialmente sobre as narrativas pessoais como ferramenta para legitimar a produção de artefatos, especialmente aqueles vinculados a festejos populares.

O Carnaval, naquele momento, sobretudo os desfiles das Escolas de Samba, era o grande **campo** no qual existia uma lacuna na minha produção e um tema sobre o qual eu gostaria de investigar com maior afinco. Tinha passado por experiências em anos anteriores, como entre 1998 e 2005, quando participei como brincante e artesã de fantasias de Escolas de Samba, levada pelo meu mestre carnavalesco Samuel Abrantes, e entre 2015 e 2017, quando participei da festa como jurada do concurso dos desfiles do grupo especial de Escolas de Samba do Rio de Janeiro, no quesito fantasias. Desde esse período, vinha alimentando um enorme desejo de me reaproximar da avenida e dos processos produtivos do carnaval carioca.

“O maior espetáculo da Terra”, como são chamados os desfiles das Escolas de Samba, tem um processo criativo e produtivo bastante semelhante ao do teatro, talvez porque tenha, em parte, se estruturado a partir de diversos artistas oriundos deste meio e de muitos outros formados na Escola de Belas Artes

momentos, levantaremos as condições de produção do espetáculo e as disparidades profissionais existentes nesses espaços.

da UFRJ. Portanto, tornou-se uma oportunidade única modificar o **tema da pesquisa de o fazedor teatral para o fazedor do carnaval nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.**

De fato, a dimensão da produção do espetáculo das Escolas de Samba, é substancialmente maior do que a produção de um espetáculo teatral, contando, inclusive, com profissionais que apenas existem ali. Mesmo a produção de uma ópera, que, normalmente, é um trabalho de grande porte e é constantemente comparada ao carnaval, abarcando equipes numerosas, não se compara a uma produção carnavalesca, que chega a contar com centenas de profissionais num único projeto de desfile. Poderia dizer que, em número de trabalhadores, um desfile de Escola de Samba pode ter a dimensão de, ao menos, cinco óperas.

Em meu primeiro ano de doutorado, 2019, firmei uma parceria com a Agremiação Carnavalesca Acadêmicos do Grande Rio, sob o comando dos Carnavalescos Leonardo Bora e Gabriel Haddad, numa oficina de fantasias de carnaval para a comunidade em geral. Associei ao projeto a Escola de Belas Artes/UFRJ (onde leciono), o IFRJ - Campus Belford Roxo, sob o comando dos professores André Monte e Flávio Sabrá, e a PUC-Rio, sob o comando do DHIS, laboratório de pesquisa do qual faço parte, com a supervisão do professor Nilton G. Gamba Jr. Esta oficina, gratuita e aberta a qualquer pessoa que se interessasse por carnaval, proporcionou-me uma proximidade maior com o campo de estudo. Ao longo dos três meses em que frequentei o barracão da agremiação, rememorei um pouco das relações de trabalho e produção estabelecidas em um barracão de Escola de Samba e também pude observar a diversidade de profissionais que atuavam naquela instituição, muitos deles com ofícios raros, como o artesão que trabalha com Vime, artesanato dominado pela mesma família há décadas.

Durante esse tempo de realização das oficinas, pude conviver com os fazedores do barracão no período mais intenso de produção carnavalesca e também tive a oportunidade de amadurecer e refletir mais sobre os caminhos que poderiam ser seguidos numa análise da produção artístico/artesanal nas Escolas de Samba. Foi exatamente essa convivência mais próxima, focada em um estudo específico, que direcionou o olhar para situações que, até então, eram cotidianas e naturalizadas por mim. Esse pequeno período de imersão no campo fez com que eu voltasse mais de vinte anos no tempo e me lembrasse da primeira experiência de pisar num barracão de Escola de Samba, em 1998, na Acadêmicos

do Salgueiro, em um período pré-Cidade do Samba, quando as condições de trabalho do chamado grupo de “elite” das agremiações eram muito mais precárias que as vivenciadas hoje. Recordei-me das pessoas, do clima de trabalho e da precariedade do espaço. Percebi que, em 2020, apesar das condições espaciais e laborativas terem melhorado consideravelmente, o barracão continuava sendo um espaço predominantemente masculino. Com a melhoria estrutural das instalações, após a inauguração da Cidade do Samba, é possível constatar uma integração maior de mulheres nesses espaços, especialmente na presença de grupos que confeccionam fantasias, historicamente dominados por mulheres, normalmente alocados em outros espaços de produção, muitas vezes nas casas das próprias costureiras. Numa primeira impressão, é perceptível a separação sexual das atividades dentro dos barracões em trabalhos relacionados às fantasias como trabalhos predominantemente femininos e trabalhos de alegoria e adereço como predominantemente masculinos.

Portanto, a questão de gênero tornou-se proeminente e defini meu **objeto de estudo** como “**A produção feminina das Escolas de Samba cariocas: as fazedoras do desfile**”. Obviamente, com isso, também gostaria de reforçar o caráter temporal deste estudo, que se desenvolve em tempos onde o feminismo retorna como diretriz conceitual, ora nos lembrando das questões estruturais do patriarcado na concepção do mundo capitalista, ora na sua absorção pelo mundo neoliberal, que transforma pautas políticas em produtos de mercado. A propósito deste ponto fundamental, falaremos, no capítulo 3, sobre a importância da imagem feminina como um produto na sustentação das Escolas de Samba e sobre como essa imagem não somente sustenta financeiramente esses grupos empresariais, mas também se disfarça em pautas libertárias no trato de uma pseudoliberalidade feminina na apropriação de suas personas.

Com esse recorte de gênero, foi necessário expandir o olhar para todo um sistema produtivo no qual a categoria gênero se insere: na produção material, na produção artístico-artesanal dos barracões e, especialmente, na produção imaterial de gênero – à qual dediquei metade deste estudo –, que se mostrou fundamental para se compreender a complexidade de relações sociais e produtivas nesses espaços. Uma falsa impressão que tinha sobre a ideia de recorte numa pesquisa é a de que, inicialmente, temos a missão de ir diretamente ao ponto deste recorte, devendo apenas analisar aquele microcosmo. No entanto, o que descobri no caminho é que a análise deveria ser feita camada a camada,

para poder compreender qual a relação do recorte com o universo da produção das Escolas de Samba.

A produção feminina nos barracões traz consigo a **problemática de uma inserção não somente segmentada, mas também inexistente em determinados setores dos espaços produtivos das agremiações**. Voltemos ao início desta introdução, para relembrar a minha iniciação artística, que se deu na tentativa de reproduzir uma futura mulher aos moldes desejáveis do sistema patriarcal: uma cuidadora do lar e da família. Numa observação empírica no ambiente dos barracões, é possível notar traços dessa estrutura, quando vemos que a maioria das mulheres se insere nos barracões com afazeres tidos como de cuidados domésticos, lidos como “tarefas femininas”: faxina, cozinha e costura – todos esses grupos de trabalho são compostos, quase na sua totalidade, por mulheres. Quando o tema é a produção artístico-artesanal-técnica, observamos que o maior número delas está no processo de confecção de fantasias, como costura e trabalhos que exigem mais detalhamento e motricidade fina, sendo raras as que se encaixam em processos vistos como masculinos ou que precisam de uma força física, como no setor de alegorias.

Outro **fator importante a ser considerado nesta problemática, se revela quando sobrepomos, à camada gênero, a cor da pele**. Esta interseccionalidade é muito evidente ao observarmos que, dentre todos os 17 carnavalescos que atuaram no Grupo Especial em 2023⁵ – ou seja, artistas em posição de poder –, apenas três eram mulheres, nenhuma delas negra. As três assinaram o carnaval em dupla: Rosa Magalhães com Victor Araújo (Paraíso do Tuiuti); Márcia Lage em parceria com seu marido⁶; (Portela); Annik Salmon com Guilherme Estevão (Mangueira). Para 2024, teremos apenas Annik no grupo especial. Verificamos que também entre os homens é raro termos negros em posições de poder: em 2023, foram três carnavalescos negros, João Vitor Araújo, André Rodrigues e Guilherme Estevão, enquanto em 2024 esse número deverá passar a quatro, com a participação de Antônio Gonzaga. Em um levantamento

5 Informação do livro Abre Alas Liesa. Disponível em: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html> Acesso em: 15 abr. 2023.

6 Talvez, aqui, o leitor possa considerar um tratamento machista o fato de a carnavalesca em questão assinar o carnaval “com o seu marido” e não “em dupla com [nome do carnavalesco]”. Como veremos mais adiante, este dado do casal tem um peso preponderante, especialmente em se tratando de um casal heteronormativo. No caso de casais homoafetivos, o vínculo da relação íntima não é relevante na apresentação dos carnavalescos, que, por se tratar de iguais, são chamados de duplas.

quantitativo realizado⁷ para este estudo, dentre as raras mulheres que já atuaram como carnavalescas no grupo especial desde 1959 – ano em que se tem registro da primeira carnavalesca, Marie Louise Nery – nenhuma era uma mulher preta. Estes dados quantitativos explicitam como o ambiente carnavalesco se mostra, ao contrário do que propaga sua mitologia afrocentrada⁸, como um espaço de reprodução de estruturas coloniais, patriarcais, patrimonialistas e racistas. Aqui, a mitologia serve como uma verdade ontológica, legitimada, que atua como distração em relação às problemáticas existentes nos barracões. Ou seja, a grande ideologia do convívio social das Escolas de Samba está sempre em contradição com a realidade vivida nos barracões. Segundo a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2006), este tipo de apelo ideológico é muito forte, mas, no entanto, se torna insustentável na observação da prática.

A partir deste panorama, surge uma questão: como, dentro de um sistema tão excludente para as mulheres como as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, é possível analisar especificidades da produção feminina?

Se formos observar essas produções apenas baseados em bibliografias que se debrucem sobre os temas a serem abordados, como gênero, raça, carnaval e feminismo, é bastante provável que ignoremos os fatores vividos cotidianamente por esse grupo específico de mulheres. Ou seja, podemos correr o risco de não entrar em contato com os fatores mais particulares deste meio produtivo e também com as subjetividades individuais dessas mulheres. Portanto, é fundamental a observação de todos os pontos que afetam esse tipo de produção, na prática, através da perspectiva das próprias artesãs. É importante percebermos que o espaço do barracão de Escola de Samba apenas se constitui enquanto uma estrutura que possibilita os encontros e interações de diversos. A produção que é feita ali é o fruto desse encontro.

O estudo mais aprofundado da realidade dessas trabalhadoras se daria em um **contexto anterior à COVID-19**, em um campo participativo. Ou seja, ao vivenciar junto com as trabalhadoras de um barracão da Escola de Samba, poderia me aproximar das minhas personagens e também experimentar um pouco de suas histórias. No entanto, a realidade nos fez criar outras formas de realizar

7 Pesquisa quantitativa apresentada no capítulo 5.

8 É importante ressaltar que a mitologia nas Escolas de Samba é um fator preponderante na construção das sociabilidades nesses espaços, pois são construídas sobre fatos visíveis como sua estruturação sobre bases plurais de diversos extratos sociais “de um país que buscava se impor como um espaço de pluralidade e de inclusão” (FERREIRA, 2004). Ela também será fundamental, como veremos mais adiante, na construção do feminino nessas agremiações.

o campo e, por isso, podemos considerar que, além da temática feminina, esta tese também se estrutura na temática temporal da pandemia de COVID-19 que assolou o país e o mundo de maneira mais consistente no período entre 2020 e 2022.

No momento em que vivemos uma pandemia que nos obrigou ao distanciamento social e que paralisou as atividades da Cidade do Samba, foi necessário criar condições para que este campo ocorresse, mesmo que parcialmente. Para viabilizar a ideia de um campo a distância, o laboratório de pesquisa DHIS/PUC-Rio firmou uma parceria com o Museu da Pessoa, localizado na cidade de São Paulo, para levantarmos as entrevistas por meio das plataformas utilizadas pelo Museu e, assim, contribuirmos também com o seu acervo digital, que conta com mais de 60 mil documentos e 17 mil depoimentos de pessoas das mais diversas regiões deste país⁹.

Assim, foram criados dois projetos temáticos em conjunto com o referido Museu: o primeiro denominado *Favela inspira Favela* e o segundo *Motirô*¹⁰. Este último, focado em festas populares e seus personagens, é aquele no qual erguemos parte do campo deste projeto. Essa iniciativa propôs uma troca institucional sobre metodologias de entrevistas que puderam ser bastante úteis a distância e também quando do restabelecimento da situação de circulação social. Imaginamos que, no contexto original deste estudo, essa forma de entrevistar seja complementar ao campo, pois ainda contávamos com a possibilidade de, até 2022, os barracões reabrirem. No entanto, as entrevistas remotas são interessantes, pois os saberes aparecem também em forma de linguagem. Essas entrevistas podem, ainda, nos apontar outras problemáticas em torno da produção destas mulheres, como, por exemplo, a relacionada à suspensão do carnaval de 2021. Um dos focos das entrevistas do projeto Motirô é a escuta das histórias de vida dos trabalhadores das festas populares e também a compreensão do impacto da pandemia em suas vidas, com a não realização dos eventos para os quais esses profissionais produzem.

Alguns artistas e artesãos entrevistados para esta série produzem para as diversas manifestações populares por amor, por engajamento e tradição familiar.

9 Informação contida em vídeo de apresentação do próprio museu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VMNioYiRzFg&t=89s> Acesso em: 20 jun. 2020.

10 Motirô, do tupi-guarani, significa trabalho em conjunto, trabalho coletivo, sendo a raiz da palavra mutirão. Ver página do acervo em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/colecao/motiro-o-festejo-como-testemunho-179820> Acesso em: 14 abr. 2021.

Porém, outros têm sua renda anual totalmente gerada por essas festas e, nesses casos, para além dos impactos emocionais, podemos acompanhar o impacto da impossibilidade de sustento. No que se refere ao carnaval e às Escolas de Samba, mais especificamente, a situação dos profissionais é bastante dramática, pois sua grande maioria é de origem periférica e depende exclusivamente da festa para manter sua vida. Além disso, a pandemia escancarou uma outra questão, que é a precarização do trabalho, sendo que os trabalhadores sequer possuem contratos com as instituições carnavalescas. Além das modificações de formas de produção com o desenvolvimento tecnológico, que acaba causando obsolescência em determinados meios de produção, a informalidade do meio é uma das grandes preocupações na manutenção de determinados ofícios, pois, quando não há um amparo da instituição empregadora, é mais comum que os trabalhadores procurem outra forma de sustento.

Foi possível testemunhar, com essas entrevistas remotas, o desespero desses profissionais com a morosidade das soluções sanitárias para a pandemia e também o aprofundamento do abismo social que divide as diferentes categorias de artistas de carnaval. Sobre os impactos da pandemia de COVID-19 no corpo carnavalesco, entendemos que se torna uma referência fundamental de cruzo (RUFINO, 2019), para compreendermos o espaço laborativo das Escolas de Samba. Por investigar o design por trás das narrativas de experiências de vida dos atores envolvidos em sua produção, as pesquisas do DHIS estimulam pensamentos sobre a sustentabilidade de manifestações populares pelo atravessamento das condições sociais dos agentes produtores até se atingir a produção do artefato em si.

Com isso, pretende-se discutir sobre a permanência, sobrevivência e circularidade das produções encontradas nestes grupos diante do sufocamento exercido pelos sistemas socioculturais. Neste aspecto, o projeto Motirô é bastante interessante, pois ele opera nas margens, com perguntas estanques (sendo esta a metodologia do museu da Pessoa), circundantes às questões objetivas que geram, a partir do tema história de vida, explanações mais ampliadas. Como um investigador de palavras, nos debruçamos nas narrativas de histórias de vida dos entrevistados para reconhecer aquilo que se esconde nas entrelinhas do que é dito. Nos colocamos enquanto pesquisadores como caçadores de vagalumes¹¹.

11 Ver capítulo 3, sobre as pequenas luzes e as grandes luzes em Didi-Huberman ("Luz contraluz", 2015, e "Sobrevivência dos vagalumes", 2011).

Nesse sentido, a **hipótese de que cada organismo importa e de que cada história individual é fundamental no tecer da história do grupo faz com que as histórias de vida das pessoas sejam preponderantes na construção de seus saberes e constituam um caminho prolífico para tentar legitimá-los.**

Se pudermos enxergar pontos positivos no momento da maior crise sanitária do país, fazendo com que toda a cadeia produtiva das Escolas de Samba fosse brutalmente afetada com a suspensão da festa, esses pontos estariam diretamente ligados ao poder comunitário. Nesses tempos difíceis, se fez valer a solidariedade entre irmãos do samba, através de ações de ajuda à população mais vulnerável, com doações de cestas básicas, assim como outras ações que visavam colocar esses profissionais em evidência para falar da problemática que estavam vivendo. Foi literalmente um momento de essa comunidade colocar a boca no trombone da internet e divulgar a situação na qual muitos dos seus se encontravam. Também foi muito intensa a transposição dos movimentos carnavalescos para a plataforma virtual, quando pudemos constatar um crescimento de canais, sites e perfis em redes sociais dedicados a esta temática. Foi possível também vivenciar, em tempo real, o luto coletivo pela não existência dos desfiles e a tristeza de se perder tantos sambistas para a COVID-19¹². Com eles, um legado inteiro se foi. Além disso, a crise gerada pela pandemia também está exterminando algumas agremiações, especialmente as pequenas, por falta de sustento.

O conteúdo carnavalesco depositado na internet, durante a pandemia, sobretudo sobre Escolas de Samba do Rio de Janeiro, foi e tem sido intenso e diário. A produção envolvendo diversas ações, como cursos online – uma das formas de conseguir renda – *lives*, reportagens, shows, exposições virtuais, documentários e até *reality shows* mostrou-se desafiadora das condições de sustentabilidade momentâneas, havendo até quem ousasse enfrentar os poderes hegemônicos da Rede Globo de televisão, ao transmitir sua própria seleção de desfiles durante o carnaval de 2021, como foi o caso do canal “Boi com Abóbora”, do jornalista Fábio Fabato e do pesquisador João Gustavo Melo, criado no início da pandemia, em março de 2020¹³.

12 Não temos informação sobre a realização de algum levantamento de todas as mortes, mas acreditamos que, ao final desta pandemia, poderemos contabilizar os inúmeros trabalhadores do samba que se foram.

13 Este caso foi emblemático, no sentido de que, se por um lado a internet proporciona uma produção mais livre e mais anárquica em relação aos meios hegemônicos, por outro há a certeza de que toda essa produção é vigiada e cerceada. O que aconteceu na ocasião foi que o canal do

Diante dessa transferência da vivência carnavalesca para os meios virtuais, é possível considerar que, se você quiser saber sobre carnaval a partir de 2020, o seu espaço é a internet¹⁴. Nunca se produziu tanto sobre Escolas de Samba como neste momento pandêmico, tornando o campo da internet um espaço importantíssimo de análise dos estados, das pessoas e agremiações, que fazem a festa. As temáticas e intenções das programações foram diversas, nos mostrando, inclusive, um período inicial de adaptação aos meios virtuais e de enorme necessidade, por parte dos sambistas, de pensar e redimensionar seus ofícios a partir dessa nova relação com o virtual. Nestes espaços de produção, pudemos testemunhar o impacto da pandemia nessas populações. A produção virtual carnavalesca nos deu a possibilidade de conhecer artistas que nunca apareceram, assim como pudemos vivenciar, mesmo a distância, seus trabalhos e processos produtivos. Gostaríamos de chamar a atenção para a série criada pelo site e canal do YouTube “Carnavalize”, chamada “Vazio de Carnaval”, que foi uma iniciativa de entrevistas e um minidocumentário¹⁵ com os artesãos da festa que estiveram deixados de fora dos desfiles por conta da pandemia.

Em geral, muito da produção virtual carnavalesca foi produzido com a intenção de possibilitar uma sustentabilidade desses trabalhadores. Aliás, nunca antes a produção artística brasileira teve tanta necessidade de expor os bastidores. É possível notar este fato com produções de debates em diversas áreas, como no teatro¹⁶ e no cinema¹⁷, além do carnaval. A necessidade de expor os bastidores da festa vem da urgência de se mostrar à sociedade que aquele

YouTube estava fazendo concorrência direta com a transmissão global, atraindo um público mais envolvido com o universo carnavalesco (atingindo o segundo lugar nos Trend Topics do Twitter nos momentos de transmissão), o que, provavelmente, dividiu o público da emissora televisiva. Repentinamente, sem nenhum motivo aparente, a transmissão do “Boi com Abóbora” saiu do ar, assim como o canal e todos os seus vídeos, só tendo retomado alguns vídeos 48 horas depois do bloqueio do canal. Segundo João Gustavo Melo, o YouTube justificou a queda por uma ação da Rede Globo de Televisão, reivindicando os direitos de transmissão dos desfiles (segundo print no. 1 de justificativa nos anexos II enviado pelo proprietário do canal).

14 Artigo de Rômulo Tesi para o site carnavalesco “Setor1”. Disponível em: <https://setor1.band.uol.com.br/quem-quiser-contar-a-historia-do-ano-sem-desfiles-tera-que-pesquisar-as-lives-de-carnaval-da-pandemia/amp/> Acesso em: 20 mar. 2021.

15 O documentário pode ser assistido em: https://www.youtube.com/watch?v=ozY44ghqFC0&ab_channel=Carnavalize Disponível em: 15 abr. 2021.

16 Um exemplo é o coletivo chamado “papo de coxia”, que, além de divulgar o trabalho dos artistas dos bastidores, também promove eventos de palestras e até publicação sobre o tema.

17 No cinema, tivemos a iniciativa da FIAR (Figurinistas Associados do Rio), associação que promoveu leilões de figurinos para ajudar os trabalhadores do cinema dos bastidores, além de postagens em seus perfis de redes sociais apresentando seus trabalhadores.

movimento artístico e cultural, por ela tão admirado, é feito por pessoas. Pessoas que, por estarem na informalidade, estão vulneráveis às oscilações de mercado, não tendo possibilidade de sustento, desde uma licença médica, até seguro-desemprego ou aposentadoria. Colocar essas informações na mesa é fundamental para um início de conversa com o poder público, para que medidas sejam tomadas, na tentativa de salvar da extinção essas categorias tão importantes na nossa sociedade. Provavelmente, nunca se pensou tanto na importância da produção artística para mantermos um mínimo de esperança e utopia como nos tempos sombrios em que vivemos.

Neste momento de crise profunda, poderemos incluir a própria sustentabilidade da indústria do carnaval, seus empregos, sua forma de produção e ações pela sobrevivência na pandemia de COVID-19 como fontes para a compreensão da produção das Escolas de Samba. Quando verificamos na produção virtual ausências e presenças femininas, também podemos relacionar essas (in)visibilidades às práticas das relações de gênero no mundo real. O entorno dessa produção e os movimentos de resistência que surgiram nas frestas (RUFINO, 2019) da internet fazem-se, nesta pesquisa em design, campo fundamental para a compreensão do presente e para vislumbrarmos um futuro no qual essa produção seja mais sustentável e justa.

Ao pensarmos numa metodologia que contemplasse o máximo de aspectos pertinentes a uma investigação desta natureza, especialmente considerando o tempo vivido de distanciamento social, nos deparamos com um enorme manancial de novos projetos – especialmente os virtuais – que abordam o universo das Escolas de Samba, o feminino e a produção carnavalesca. Portanto, o desenvolvimento, a análise e a pesquisa deste estudo se deu pelo princípio do ebó epistemológico, termo cunhado por Luiz Rufino, em seu livro “A pedagogia das encruzilhadas” (2019), que explicita uma forma de epistemologia ligada às misturas epistemológicas que formam a cultura brasileira. Como uma maneira de descolonizar a análise dos saberes, ele propõe o que chama de cruzeiro epistemológico. O cruzeiro seria todo atravessamento dos diversos saberes que nos formam. Portanto, acreditamos que o ebó epistemológico pode ser um ótimo ‘trabalho’ para compreendermos uma arte brasileira tão peculiar que se forma por muitos saberes distintos. O ebó epistemológico considera experiências pontuais vividas por mim no convívio dos barracões desde 1998, o convívio e os relatos dos entrevistados para este projeto, acervos já consolidados de entrevistas, vídeos e toda uma novíssima produção online oral, virtual, textual, projetual para

além da bibliografia já validada, como uma possibilidade de novos caminhos e encruzilhadas. A encruzilhada é o lugar dos encontros, atravessamentos, os cruzos, conforme e do florescimento das sobrevivências e dos saberes contra um racismo epistemológico. Os cruzos e atravessamentos se dão pensando num panorama mais expandido, falando também da dramaticidade dos momentos vividos em dois tempos: passado e presente. Essas dimensões temporais são fundamentais sob o ponto de vista histórico benjaminiano de se conhecer a história para poder encontrar as possibilidades de rompimento dos ciclos históricos, por onde poderemos escapar dos movimentos hegemônicos pelas frestas.

O ebó epistemológico desta tese também se acopla ao pensamento selvagem de Lévi-Strauss (1989), na proposta do recorte efetuado via sua relação com o todo, contrariando o método cartesiano, que afirma que, para conhecermos o todo, devemos fragmentá-lo em quantas partes forem necessárias. Entendemos que não se pode compreender o universo do trabalho feminino sem falar daquilo que o envolve como parte componente e não como algo que pode ser compartimentado.

O processo de inversão de fontes legitimadoras do saber discutido por Lyotard (2009) possibilita uma construção do saber feita de partes diversas, que contempla todos os lados envolvidos em uma verdade, incluindo suas contradições. O filósofo, ao explicar a condição pós-moderna¹⁸, parte do ponto de vista de que todo conhecimento, num período anterior à pós-modernidade, apenas teria validade se legitimado por instituições que teriam a competência para fazê-lo. Neste ponto, o Estado tinha uma função central, pois era através dele que todas as verdades se legitimariam e uma sociedade se desenvolveria. A esse respeito, contextualiza-se, no **capítulo 2**, a formação da sociedade carnavalesca das Escolas de Samba, paralelamente aos parâmetros legitimadores que também sedimentaram o Brasil. Ou seja, a ideia da construção de uma nação moderna, republicana, pós-abolicionista, irá conduzir a visão de mundo chancelada pelos poderes hegemônicos, aqui representados por uma categoria branco-europeia. **Portanto, os fatores históricos de criação das Escolas de Samba e de sua relação com o trabalho feminino** são tratados, inicialmente, pelas

18 Assim como o termo 'moderno' é usado de distintas maneiras, 'pós-moderno', dependendo do ponto de vista filosófico, artístico, social ou econômico, também poderá ser explicado de diversas formas. Para Lyotard, o pós-moderno é período social quando se estabelece um rompimento com as metanarrativas que fundam a modernidade.

metanarrativas do Brasil moderno, com a construção das Escolas de Samba como uma arte representativa da cultura nacional.

Não por acaso, as Escolas de Samba se fortalecem e ganham mais importância em torno de 1930, na era Vargas, quando o Estado brasileiro queria estimular a criação de uma arte nacionalista, que seria a vitrine do país no exterior. A retórica da convivência social diversa e pacífica – como dissimulação dos problemas sociais emergentes pós-abolição da escravidão, nem que fosse no discurso – também foi utilizada para legitimar as Escolas de Samba como uma característica típica brasileira. No mesmo período, o sociólogo Gilberto Freyre lança seu livro *Casa Grande Senzala* (2019), cujo estudo é utilizado como base para criar o mito da miscigenação das raças como o grande formador da nossa sociedade, enquanto Sérgio Buarque de Holanda (2012) toma parte nesta mitologia fundante da modernidade¹⁹ brasileira com a ideia do homem cordial. Assim como Freyre teve suas ideias deturpadas para se encaixar numa política propagandista da alma brasileira, Buarque de Holanda também teve seu homem cordial reelaborado de “aquele que age com o coração” para “aquele que é um ser pacífico por natureza”.

Podemos, diante disso, partir do **pressuposto de que a sociedade carnavalesca em muito se relaciona com sociedade brasileira em termos conceituais, no sentido de análises sociológicas do mito fundante nacional**. Numa análise mais contemporânea, o sociólogo Jessé Souza, em seu livro “A ralé brasileira” (2018) faz todo um descortinamento dos mitos fundantes brasileiros estabelecidos a partir de Freyre, com um estudo das classes menos privilegiadas da sociedade. Souza mostra as contradições do nosso mito fundante diante do racismo estrutural e da feroz luta de classes existentes na análise das entrevistas com esses personagens da ralé brasileira. As questões aprofundadas por Jessé em sua pesquisa foram notadas também por mim numa superficial observação das relações sociais e de produção dentro do barracão. Ali, pude perceber a

19 O conceito de modernidade varia de acordo com o lugar de onde se observa. Segundo estudo sobre colonialismo de Walter Mignolo (2020), pode-se considerar, do ponto de vista do colonizador europeu, a modernidade como sendo o período das navegações e da expansão comercial capitalista da Europa para as colônias. Ou seja, partindo do século XVI até o século XX. A pós-modernidade, em tal configuração, se daria após a segunda guerra mundial. Já para países que foram colonizados, a divisão é bastante distinta. No Brasil, pode-se considerar a ideia de Rivera Cusicanqui, pesquisador boliviano, que situa, entre os séculos XVI e XVIII o período colonial; após a independência da colônia (movimento do século XIX nas colônias latino-americanas) o período de regência; e no século XX, com a república, o período moderno. Pode-se configurar que a modernidade brasileira começa pós-abolição da escravidão e proclamação da república, na virada do século XIX para o XX.

divisão social e de gênero como uma das grandes contradições da produção desta festa, que vive sob o comando do espírito carnavalesco – espírito de liberdade, inversão e suspensão social e convivência democrática. A pesquisa de Jessé Souza vem desconstruir a narrativa da democracia racial e do homem cordial fundadas a partir de Freyre e Buarque de Holanda e também é fundamental no contraponto às crenças ainda muito presentes, por parte dos membros das Escolas de Samba, no que chamamos de mito fundante brasileiro. Entenderemos, neste **capítulo 2**, que, dentro da relação Escolas de Samba, sambistas, trabalhadores e trabalhadoras, o mito fundante é ainda o grande apaziguador de animosidades nesses espaços de convivência. Portanto, o **objetivo, neste capítulo, é o de investigar as relações de agenciamento desses conflitos (homem-mulher; classe média-ralé; poder-submissão; branco-não branco) na produção carnavalesca das Escolas de Samba.**

Também na análise histórica do **capítulo 2**, numa atuação feminista,²⁰ é fundamental questionar o porquê da não distribuição equânime nos postos de trabalho, o porquê de alguns trabalhos não serem remunerados, além de relacionar como se estabelecem pertencimentos de gênero/cor da pele nesse sistema. Ou seja, encontraremos, nas **vozes da história**, as contradições não evidenciadas na participação feminina na fundação e sustentação das Escolas de Samba. Através do estudo de Velloso (1990), a respeito das mães de santo baianas que iniciaram o movimento do samba, expande-se mais a noção de raça dentro das agremiações e as peculiaridades sobre as mulheres negras elencadas por Angela Davis em “Mulher, raça e classe” (2016). Sobre o feminino e a notória exclusão das mulheres quando o samba vira um produto cultural, utilizamos a ideia que o feminismo marxista desenvolve a partir de Engels em “A origem da família, da propriedade privada e do Estado” (2019), sobre a formação do capitalismo e a subordinação das mulheres aos trabalhos não remunerados, ideia posteriormente apropriada por algumas autoras feministas com orientação marxista, como a professora italiana Silvia Federici (2017).

Toda a relação com o trabalho feminino pincelada no **capítulo 2** acompanha o desenvolvimento das Escolas de Samba como um produto da

20 Numa primeira aparição desta palavra polêmica, muitas vezes confundida com um certo radicalismo de atuação, creio que seja importante destacar que o posicionamento do feminismo que abordo é o da filósofa Márcia Tiburi, em seu livro *Feminismo em comum* (2019), que aborda o feminismo como questionamento, crítica e ação em relação às construções patriarcais hegemônicas que subjugam mulheres, etnias não brancas, e minorias. Portanto, o conceito de feminismo, segundo a autora, é uma forma de englobar *todes* (se referindo no artigo neutro) em luta por justiça social.

indústria cultural, conforme Adorno e Hockenheim (1985) e também pontua como as visões coloniais moldaram as subjetividades sambistas e femininas nessas agremiações. Para estes pontos, utilizamos desde fontes documentais, tanto de matérias jornalísticas como de depoimentos de sambistas, a autores como Sérgio Cabral, em seu livro “As Escolas de Samba, como? Quando e Por quê?” (1995), e Maria Rodrigues, em seu livro “Samba Negro, espoliação Branca” (1983), que aborda, principalmente, a expropriação das Escolas de Samba por uma parcela da classe média branca. Podemos problematizar, então, se a espoliação se dá apenas desta forma, dando seguimento ao tema abordando a forma atual de gestão das Escolas de Samba pelo domínio dessas instituições pelo jogo do bicho, com base em matérias jornalísticas e no livro de Chico Otávio e Aloy Jupiara “Nos porões da contravenção” (2015). Expor as condições atuais de administração das Escolas de Samba é fundamental para justificar as relações sociais, culturais e, especialmente, trabalhistas dessas agremiações.

Portanto, na outra dimensão do fazedor, a de trabalhador, esta pesquisa se **justifica na importância de se enxergar os meandros das relações de trabalho no espetáculo das Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro, com os conceitos mais expandidos, pensando em todos os trabalhos remunerados e não remunerados como pontos importantíssimos para a construção desse produto *made in Brazil*. Além disso, a relevância desta explanação está na possibilidade de reconduzir caminhos de trabalho e produção carnavalesca a partir da exposição, em conjunto, dos fatores históricos, sociais e culturais que interferem nas desigualdades nesses territórios.**

Na sequência, nos **capítulos 3 e 4**, aprofundamos as questões relativas a gênero, **de forma a definir recortes que possam gerar relevância ao abrir caminhos de discussão sobre os ofícios nas Escolas de Samba, visões do feminino e seus espaços, assim como possibilidades de voz e existência para mais mulheres.**

Os recortes estabelecidos nos **capítulos 3 e 4 se dão** pela via dos conceitos pasolinianos dos vagalumes, na leitura do filósofo Georges Didi-Huberman (2011). Pier-Paolo Pasolini, em *O artigo dos pirilampos* (PASOLINI, 1990), falará sobre o desaparecimento e a morte dos vagalumes como uma consequência da industrialização na Itália. Os vagalumes eram, para Pasolini, a alusão à poesia, ao encantamento, aos pequenos camponeses detentores de culturas originárias e, portanto, o desaparecimento desses insetos era também a

morte da poesia e dos saberes ancestrais ocasionados pela poluição capitalista personificada no consumo como um parâmetro para um novo mundo. Assim, Didi-Huberman, em seus livros *A sobrevivência dos vagalumes* (2011) e *Luz contraLuz* (2015), falará do antagonismo entre os pequenos insetos brilhantes com as luzes das grandes cidades. O autor dirá que as grandes luzes apagam as pequenas, pois os vagalumes apenas podem ser vistos onde há a ausência de luz. Com esta ideia, dividimos os dois capítulos subsequentes em “grandes luzes” e “pequenas luzes”, quando, no **capítulo 3**, fazemos uma abordagem do trabalho feminino nas Escolas de Samba que aparecem sob os holofotes dos desfiles. Utilizamos a ideia de exposição do feminino como a **narrativa da mediação que a transmissão televisiva opera na ocultação e formatação das mulheres que simbolizam a festa.**

Pasolini, em seu outro escrito, *Empirismo Herege* (1982), retorna como um grande norteador, pois fala da possibilidade de se analisar o mundo por suas imagens produzidas, no caso a linguagem cinematográfica, análise esta que configurará uma semiologia da realidade. Portanto, o **capítulo 3** categoriza os trabalhos femininos pelas imagens produzidas na realidade, dos corpos que se destacam nas transmissões televisivas. Neste ponto, a semiologia da realidade pode ser interessante para **discutir os papéis femininos valorizados na produção das Escolas de Samba, pois eles estão totalmente inseridos no discurso do desfile.**

Outro conceito derivado da semiologia da realidade pasoliniana, importante para a análise das fazedoras do carnaval, sob o prisma das imagens criadas e editadas da transmissão televisiva, é o termo cunhado por Gamba Jr. e Pedro Sarmiento: sustentabilidade comunicacional (GAMBA JR.; SARMENTO, 2019), que seria uma forma de analisar a produção comunicacional de modo a refletir sobre processos e contextos que podem transformar a função social de comunicar em um ato tóxico, ao encobrir as propostas originais de uma comunicação visual. A sustentabilidade comunicacional, assim como a sustentabilidade ecológica, trabalha, por exemplo, com uma discussão sobre excesso de produção. Neste sentido, emergem questões como a naturalização acrítica de sistemas de significação e precarização da autonomia do sujeito diante do fenômeno cultural. Portanto, faremos uma edição em um material de transmissão de desfiles disponível na internet, como fonte de análise neste **capítulo 3**, de modo a excluir do quadro tudo aquilo que pode nos confundir para avaliar o teor de uma imagem. O material para esta amostragem é a curadoria realizada pela Rede Globo de televisão durante o carnaval de 2021, quando a

rede, que detém o monopólio da transmissão dos desfiles, fez uma seleção do que chamou dos melhores desfiles de todos os tempos. Analisamos a forma como o feminino é retratado e vendido, passando pelo período de tempo que abrange esta seleção. **O objetivo por trás desta análise é discutir como podemos enxergar a variedade e as qualidades de trabalhos femininos nas Escolas de Samba, quando o feminino, em sua dimensão de comunicação e visibilidade nacional, é reduzido à imagem de corpos superiluminados por holofotes, leia-se superexpostos, na indústria de comunicação em massa, produzindo uma cultura tóxica quanto à representação da mulher no carnaval.** Para basearmos as análises de recortes femininos, utilizamos um diálogo fundamentado no trabalho de duas pesquisadoras: Lélia Gonzales (2020), no que se refere ao recorte de raça, e a antropóloga Rita Segato (2021), nos recortes coloniais em que os corpos periféricos se inserem no discurso televisivo. Também sobre uma camada suplementar ao discurso da indústria cultural, discutimos a transmissão da imagem feminina pela mídia televisiva sob a luz das pesquisas de Guy Debord, em “A sociedade do espetáculo” (2020), e de Raymond Williams, em seu livro “Televisão” (2017).

Seguindo o raciocínio dos conceitos da luz em Didi-Huberman (2015), **no capítulo 4**, nos aprofundamos nos nossos vagalumes, nas nossas luzinhas, que são as mulheres escondidas nos processos de bastidores dentro dos barracões. Através de entrevistas online no projeto Motirô e do **acompanhamento no campo**, a partir da produção para o desfile de 2022, buscamos dar **voz às trabalhadoras** e, com isso, mapear **os lugares permitidos às mulheres dentro do sistema de produção de um desfile de Escola de Samba**. Essas duas ações estimularam uma inicial compreensão das relações qualitativas profissionais e associações de funções relativas a gênero. Para complementar as análises dos processos produtivos dos barracões de Escolas de Samba, utilizamos outras publicações como interlocução: *Dos bastidores ao desfile*, de Maria Laura Viveiros de Castro (2006), que fala das relações dentro dos barracões na Escola de Samba G.R.E.S Mocidade Independente de Padre Miguel, e *Carnavalesco, esse profissional que faz escola*, dissertação de mestrado da pesquisadora Helenise Guimarães (1992). No campo das relações sociais, utilizamos um dos primeiros livros publicados na área, a respeito dos bastidores das agremiações: *Escola de Samba, rito e sociedade*, de Sávio Leopoldi (1977), e o capítulo sobre Escolas de Samba do livro *Carnaval Brasileiro*, de Maria Izaura Pereira de Queiroz (1992). Também neste capítulo, utilizamos mais fortemente as

entrevistas sobre as histórias de vida do projeto Motirô, pois falam muito das origens da participação das artesãs nos barracões e também nos possibilitam comparar as histórias femininas com as masculinas ponto a ponto, numa perspectiva de ampliação para uma pesquisa qualitativa sobre as formas com que os gêneros se relacionam com a estrutura dos barracões.

Outro ponto bastante relevante é compreender como a modificação do espaço de produção do desfile dos antigos barracões para a Cidade do Samba, criada em 2004, veio reestruturar as formas de produção do desfile, agregando, então, a força de trabalho feminina aos barracões. Em relação a isso, temos o livro *Cenografia Carioca: Carnaval e outros fragmentos*, sobre cenografia carioca antes das Escolas de Samba, do pesquisador Vinícius Natal (2021), que aborda o princípio dos barracões, com uma vasta pesquisa iconográfica que mostra a ausência feminina nos barracões tradicionais desde o século XIX. Invariavelmente, em ambos os capítulos (3 e 4) abordamos como a questão de gênero é tratada nas relações de trabalho e nas relações comunitárias em temáticas sobre assédio sexual, racismo e classe social, cujos temas são também acessados pela bibliografia estanque dessas temáticas já utilizadas na pesquisa, como Jessé Souza (2018), sobre classe social, Lélia Gonzalez (2020), sobre racismo e feminismo, e Silvia Federici (2017), sobre as relações do feminino enquanto classe trabalhadora, entre outras bibliografias circundantes às temáticas. Já no fechamento do capítulo, a respeito das relações de trabalho nos barracões, ainda utilizamos a ideia de panóptico, de Foucault, em seu livro “*Microfísica do Poder*” (1979), para compreender como os mecanismos arquitetônicos deste novo espaço, a Cidade do Samba, irão condicionar uma nova forma de socialização do trabalho nessas agremiações. E, para concluir a ideia da luz circundante dos dois capítulos, **mapeamos as aparições femininas e seus ofícios e categorizamos essas funções em relação a um status social representativo dentro do Barracão, para serem utilizados como objeto no capítulo 5.**

Então, no capítulo 5 desenvolvemos uma proposta de documentação de cunho didático e informacional dos fazeres nos barracões, tendo como pano de fundo a ideia da crise já recorrente na produção carnavalesca e as relações de trabalho nessas instituições, ressaltando que tal crise não se inicia na pandemia de COVID-19, mas se aprofunda com ela. Portanto, esta parte da tese também se calca numa realidade vivida contemporaneamente, ao vivo, nas produções sobre a crise no trabalho nas Escolas de Samba e seu caráter precarizado perene.

Constatamos as crises relativas ao trabalho na transformação da produção comunitária como um rito e festejo coletivo, para se transformar em produtores cuja única finalidade é o desfile. Para discutir as ideias de crise, utilizamos, principalmente, os materiais atuais gerados pela pandemia, como entrevistas e lives que abordaram a crise dos trabalhadores das Escolas de Samba. Este capítulo propõe uma alternativa complementar, por meio do design, a este cenário, capaz de trazer um desvio e uma ramificação de possibilidades de sustentabilidades para esses trabalhadores, para além dos desfiles carnavalescos.

Esta proposta prática é construída como um acervo chamado Trabalhadores da Cultura de registro de saberes, que pode vir a ser, futuramente, de ensino a distância, oferecendo cursos livres sobre os ofícios de festas populares. Esses registros representam a **voz da academia**, num retorno ao objeto de pesquisa, como um realinhamento de hierarquias de saberes. Para esta tese, desenvolvemos um piloto de diversos processos, inicialmente com estudantes, nas oficinas que coordenamos, em 2022, na Acadêmicos do Grande Rio, mas também foi realizada uma amostragem com uma das profissionais entrevistadas no projeto *Motirô*, a peruqueira Divina Luján Suarez. Este último registro se propõe como recorte desta tese, na tentativa de voos mais ambiciosos, na formulação de um curso didático de perucas carnavalescas. Os cursos foram pensados para terem uma estrutura dividida em apresentação do professor, que será baseada nos depoimentos do projeto *Motirô*, e um material de filmagem do profissional executando um projeto, como em canais do YouTube de etnografia – Pasta Grannies e Eugenio Monesma²¹ –, como base para um tutorial que, posteriormente, será criado na metodologia de um design de aprendizado, que visa modelar a experiência de um material didático com as ferramentas do design para tornar a experiência de aprendizado mais acessível. Portanto, este capítulo será dividido em duas etapas: as etapas projetuais do trabalho prático (problemática, materiais de referência, justificativa, objetivos e metodologia) e as etapas executivas e de amostragem deste trabalho.

Esta etapa será muito importante para **observar a viabilidade de projetos que contribuam para uma forma de sustentabilidade desses trabalhadores e também para colaborar no registro e na difusão da história de vida de**

²¹ Os referidos canais se encontram disponíveis em: “Pasta Grannies” – <https://www.youtube.com/channel/UCedsqpl7jalb8BiaUFuC9KQ>; “Eugenio Monesma” – <https://www.youtube.com/user/EugenioMonesma>

algumas artesãs das Escolas de Samba e no registro e na apresentação de saberes pouco conhecidos, entre outras questões surgidas no percurso da pesquisa. Além disso, também apresentamos desdobramentos deste experimento prático em outros projetos desenvolvidos pelo laboratório de pesquisa DHIS, aplicado a outras localidades, como a favela da Rocinha. No capítulo 6, fazemos as considerações finais, recapitulando os pontos principais desta pesquisa e suas possíveis conclusões.

2

Um trabalho chamado Carnaval

Segundo os estudos de Michel Löwy (2005) das teses benjaminianas sobre o conceito de história, Walter Benjamin compreendia a história como algo mutável, sujeita ao diálogo com os acontecimentos de nosso tempo, no qual o passado é sempre uma interpretação do presente, preparando um caminho para o futuro. Sob seu ponto de vista, como ponto estático, ela tem a tendência de manter fixa a visão dos vencedores. A ideia do progresso numa narrativa linear seria, para o filósofo, a perspectiva reincidente na história oficial dos vencedores. É a história que mostra a vitória e as glórias alcançadas por um grupo que submeteu e subjugou outros indivíduos.

Erguidas pelos recém-alforriados, as Escolas de Samba no Rio de Janeiro passam a ser espaços que contam histórias. Muitas vezes, as histórias dos vencedores e, às vezes, as dos vencidos. Muitos já escreveram sobre a origem das Escolas de Samba, suas histórias e suas personagens. Neste capítulo, pretendemos trazer as vozes da história dessas organizações, tendo como foco a observação das questões do trabalho, com a especificidade da mão de obra feminina e suas questões circundantes. Buscamos também rever a história da profissionalização nessas agremiações, que transformou os grupos sambistas dos terreiros em Escolas de Samba S.A. Com base em tal percurso, teremos a possibilidade de iluminar o espaço produtivo feminino dentro desses agrupamentos.

De organização popular carnavalesca em meados do século XX até a grande indústria cultural, que movimenta milhões de dólares anuais²², as Escolas de Samba cariocas, para ocuparem a posição de representantes mundiais da cultura brasileira, tiveram que passar por um longo processo de profissionalização. Falar de profissionalização, aqui, é falar de trabalho, não somente do trabalho produtivo²³ – cujo resultado material e imaterial vemos nos desfiles grandiosos na

²² Segundo dados levantados pela Companhia Nacional do Turismo, estimou-se um faturamento na economia do Rio de Janeiro, durante o carnaval de 2020, em torno de 8 bilhões de reais. Considerando que as Escolas de Samba são a grande atração do carnaval do Rio de Janeiro, pode-se dizer que elas são responsáveis, em grande parte, pelo fluxo turístico e pela arrecadação desse período. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/02/03/carnaval-deve-movimentar-r-8-bilhoes-em-atividades-ligadas-ao-turismo-diz-cnc.ghtml>. Acesso em: 20 jan. 2021.

²³ Trabalho produtivo, no conceito marxista, está relacionado à geração de mais valia ao capitalista. Segundo Marx (2021), o resultado do trabalho produtivo pode ser material, através de uma mercadoria, por exemplo, uma fantasia – que será vendida, ou imaterial, como no caso do samba, que é tocado, veiculado, vendido e que gera mais valia ao capitalista. Mais valia seria o conceito de

Marquês de Sapucaí, mas também do trabalho reprodutivo²⁴, que sustenta as bases desse complexo organismo.

2.1 O trabalho feminino nas origens

Por reprodução social compreende-se todo o conjunto de trabalhos necessários para a manutenção do próprio trabalho. Segundo o conceito do marxismo feminista, a reprodução social engloba atividades, comportamentos, emoções e responsabilidades necessárias para a manutenção da vida, ou seja, os assim chamados trabalhos domésticos, trabalhos femininos ou trabalhos de cuidados, que permitem a continuidade da reprodução da vida e do trabalho. Silvia Federici, em seu livro *O Calibã e a Bruxa* (2017), logo no prefácio, justifica que as bases de sua pesquisa sobre os processos capitalistas estão no fato de que, em Marx, não se "reconhece a produção e reprodução do trabalho como uma fonte de acumulação do capital e, por outro lado as mistifica como um recurso natural ou um serviço pessoal, enquanto tira proveito da condição não assalariada do trabalho envolvido" (FEDERICI, 2017, p. 18). Esta ideia se torna o ponto zero dos estudos feministas marxistas atuais para compreender o sistema de desigualdades de gênero e raça que organizam a sociedade capitalista. No entanto, é preciso deixar claro que, não significa que Marx desconsiderou as mulheres no sistema produtivo do capital. Em sua obra mais famosa, "O Capital" (2021), ele considera, em muitos pontos, o trabalho feminino e o infantil como fontes de sua maior exploração. Porém, a diretriz de seu estudo se funda no rigoroso processo de produção, sendo pouco discutido o processo que existe na base da sustentação da mão de obra, o que não significa que o autor ignorasse essa fonte de trabalho, já que no livro "A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado", de Friedrich Engels (2019), seu parceiro de muitas publicações, encontramos a seguinte citação:

A derrocada do direito materno foi a derrota do sexo feminino na história universal. O homem tomou posse da direção da casa, ao passo que a mulher foi degradada, convertida em servidora, em escrava do prazer do homem e em mero instrumento de reprodução. Esse rebaixamento da condição da mulher, tal como aparece abertamente e sobretudo entre os gregos dos tempos heroicos e mais ainda dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocado, dissimulado e, em alguns

trabalho não remunerado, cujo capital fica diretamente na mão do capitalista, sendo comumente confundido com lucro.

²⁴ Enquanto em Marx (2021) o termo reprodução é usado de maneira mais generalizada na totalidade dos processos produtivos, no marxismo feminista (alguns pesquisadores também chamam de feminismo socialista) este termo possui um significado mais específico, que designa todo o trabalho necessário para sustentar e reproduzir a força de trabalho. Aqui, é no contexto feminista que esse termo será usado.

lugares, até revestido de formas mais suaves, mas de modo algum eliminado.(...) Num velho manuscrito inédito, redigido em 1846 por Marx e por mim, encontro o seguinte: “A primeira divisão do trabalho é a que se fez entre o homem e a mulher para a procriação dos filhos.” Hoje, posso acrescentar que a primeira oposição de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher, na monogamia e que, a primeira opressão de classe coincide com a opressão do sexo feminino pelo masculino. (MARX, ENGELS 1846²⁵ *apud* ENGELS, 2019, p. 50-56)

Portanto, trabalhos como cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos e parir já são considerados, ao menos a partir do século XIX, como vimos na citação acima, se não uma categoria de trabalho, então, uma categoria de opressão. O que as marxistas feministas – como Silvia Federici, Mariarosa Dalla Costa e Selma James – vão trazer como farol de suas discussões é que as desigualdades de gênero e raça na sociedade capitalista se dão por um processo violento de subjugação do trabalho não remunerado feminino (além daquele realizado pelos nativos e pelos escravizados nas colônias) pelo Capital. Este fato se reverbera, por exemplo, na ideia de que o trabalho doméstico, quando exercido dentro de casa, não é considerado propriamente um trabalho, não sendo passível de remuneração. Quando o mesmo trabalho é exercido fora de casa, ele é visto como um trabalho subalterno que merece uma remuneração baixa. Para completarmos as ideias de subalternização, num país como o Brasil, que passou por um processo de escravidão longo, essa classe subalterna é racializada, ou seja, é composta majoritariamente por mulheres negras, colocando-as no maior nível de vulnerabilidade dentro deste sistema. Portanto, em um país como o Brasil, é impossível falar de trabalho nas Escolas de Samba sem considerar a interseccionalidade entre raça, gênero e classe social.

Para então seguirmos com o desenvolvimento das noções de trabalho nas agremiações do Rio de Janeiro, pensando sob o viés do trabalho feminino, não basta irmos direto ao momento em que Ismael Silva batiza de Escola de Samba o bloco Deixa Falar, em 1929²⁶. É preciso retroceder em sua história, que remonta

²⁵ Texto incluído em *A ideologia Alemã* de Karl Marx e Friedrich Engels. A ideia aparece nesse livro, mas não nos termos acima. (nota de rodapé 9 *in*: ENGELS, 2019, p.56, kdl)

²⁶ Ismael conta, em entrevista a Sérgio Cabral, em seu livro *As Escolas de Samba, o quê, quem, como, quando e por quê* (1995), que o nome Escola de Samba foi inventado por ele da seguinte forma: - A gente falava assim: “É daqui que saem os professores.”. Havia aquela disputa com Mangueira, Osvaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser o melhor. E o pessoal do Estácio dizia: “Deixa Falar, é daqui que saem os professores.” Daí é que veio a ideia de dar o nome de escola de samba. (CABRAL, 1995, p. 280). Esse batismo das Escolas de Samba é um tanto controverso. Numa outra versão, alguns defendem que elas começam a se chamar desta forma, porque se alimentam dos predicados dos rancho-escola: “A partir de 1923, os ranchos deram lugar às escolas de samba, mantendo grande parte de suas características fundamentais, como passeata, porta-bandeira, mestre-sala, orquestra, além do direito à penetração no espaço urbano branco.” (MORGAGE, 2006, p. 15). E assim, para se diferenciarem dos rancho-escolas, por suas características próprias como a execução de samba, elas passaram a se chamar Escolas de Samba.

ao acolhimento das mães de santo baianas ²⁷, figuras respeitadas pela comunidade negra, que acolhiam em suas casas e seus terreiros todos os recém-chegados ao Rio de Janeiro, vindos da Bahia, os assim chamados novos baianos. Residentes dos morros próximos ao cais do porto no Rio de Janeiro, nos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, na época pós-abolicionista conhecidos como “pequena África”, essas mulheres foram as grandes reprodutoras sociais do samba, pois foi a partir do trabalho delas de acolhimento, mediação cultural, proteção, alimento e magia que o samba, provavelmente nossa maior expressão cultural, pôde nascer, crescer, tomar as ruas e, posteriormente, originar as Escolas de Samba. Em um artigo de Mônica Velloso, (1990), sobre as tias baianas e a identidade cultural carioca, aborda-se detalhadamente como eram os arranjos já consolidados do abrigo e do acolhimento aos recém-chegados à então Capital Federal:

Conta-se que a casa, situada no alto do morro²⁸, oferecia uma visão panorâmica da baía de Guanabara. De lá era possível controlar todo o tráfego marítimo. Para sinalizar a chegada de novos baianos, a embarcação já trazia na proa a bandeira branca de Oxalá. A acolhida e proteção da “tia” era certa (MOURA, 1983 apud. VELLOSO, 1990).

Este vínculo conterrâneo, comunitário e familiar fez com que se consolidasse um forte vínculo entre os pobres e pretos daquela região, numa rede de ajuda mútua de lealdade. Foi essa rede que colocou a mulher negra no centro da reprodução social dessas grandes famílias periféricas, que, se não eram ligadas por vínculo consanguíneo, se uniam pelos vínculos da fé e do samba.

Compreender que o primeiro trabalho nas Escolas de Samba foi feito pelas mulheres negras²⁹ é também compreender que essas agremiações emergem de um grande núcleo familiar – poderíamos chamá-lo de um núcleo familiar expandido por laços que extrapolam a consanguinidade, ao se elaborar através da religião e da cultura. Como na fé, a ‘grande família’ se realiza via candomblé,

“Elas substituíram os ranchos, que já não eram mais frequentados pelos grandes sambistas. A ideia de formação das escolas de samba nasceu aos poucos, na década de 1920, durante os carnavais (CABRAL, 1995, p. 56).

²⁷ As mães de santo assumiram, com o tempo, parte simbólica importante na mitologia das Escolas de Samba, hoje sendo representadas pela ala das baianas - as mães do samba.

²⁸ Casa da tia Sadata, local onde surgiu o primeiro rancho carioca: O Rancho das Sereias (VELLOSO, 1990)

²⁹ Roberto Moura lembra o nome de outras tias que, nessa época, também fizeram a história da “Pequena África”: Perpétua, Veridiana, Calu Boneca, Maria Amélia, Rosa Olé, Gracinda. A lista é infundável. Uma coisa, porém, é certa: tanto as tias Sadata, Ciata e Bibiana quanto as demais desempenharam um mesmo papel, ou seja, os de verdadeiras líderes comunitárias (VELLOSO, 1990).

que é um dos herdeiros do sistema de filiação étnica. Seus membros pertencem à mesma família: a família de santo. Esta seria a substituta da linhagem africana para sempre desaparecida.” (QUEIROZ, 1988 *apud* VELLOSO, 1990).

Tais organizações comunitárias, estabelecidas nessas populações, impactaram diretamente, como veremos a seguir, as formas sociais e laborativas das Escolas de Samba. Na raiz dessa organização familiar, à primeira vista generosa e libertária, figuram muitos aspectos bárbaros do período escravagista. Alguns dos fatores que influenciaram essa configuração familiar era o fato de existir uma casa comum a todos os escravizados: homens, mulheres e crianças, de modo que a construção de um núcleo familiar aos moldes burgueses, conhecido como mãe, pai e filhos, assim como a ideia de casamento, era interdita aos negros. Quando se formavam núcleos familiares nas senzalas eles acabavam atendendo às necessidades de reprodução de mais mão de obra. Além disso, Angela Davis (2016) atribui a reorganização familiar ao fato de que tanto mulheres e homens, filhos e filhas escravizados, eram submetidos ao mesmo crivo dos feitores, não cabendo às mulheres serem vistas como “sexo frágil” ou “donas de casa”, assim como aos homens era impossível se colocar como o “chefe de família” ou o “provedor do lar”.



Figura 1 Saída para a colheita de café, de Marc Ferrez c.1885, coleção Gilberto Ferrez, acervo Instituto Moreira Salles. A fotografia nos mostra um grupo de escravizados a caminho da colheita de café no Vale do Paraíba. Esta imagem é bastante reveladora em relação às formações de famílias na presença das crianças, porém observamos uma certa hierarquia no grupo, onde, à esquerda, está o capataz, enquanto o agrupamento de escravizados é disposto com uma diferenciação de trabalhos: vemos os homens com a enxada e as mulheres com bacias de roupas e seus bebês a tiracolo. No entanto, também é possível observar uma única mulher ao centro com uma enxada, o que nos aponta que, provavelmente por não ter um bebê no colo, teria que fazer o mesmo serviço dos homens. As crianças um pouco maiores estão no carro de boi acima, a caminho dos mesmos trabalhos que os outros. O aglomerado dos escravizados também nos revela uma não preocupação em serem destacados, nem como indivíduos nem como núcleos familiares.

Ainda, segundo Davis, o fato de os escravizados serem obrigados a viver confinados todos juntos em espaços únicos – a senzala –, negava o direito às famílias negras de assumirem um comportamento social de uma família branca. Ou seja, o que sobrava às famílias negras era o sistema matrifocal, que enfatiza apenas os laços entre mãe e filho, deixando o homem como parceiro livre para estabelecer suas relações sexuais e familiares. Além disso, com a abolição da escravidão, as mulheres negras acabaram sendo incorporadas como reprodutoras sociais das casas das famílias brancas, tornando a possibilidade de construir sua própria família algo pautado pelas relações efêmeras com os homens, onde elas tinham – e ainda hoje têm – que ‘se virar’ sozinhas, como podemos observar no depoimento de vovó Damiana³⁰, uma entre muitas mulheres mantenedoras dessas famílias, que dizia que seu marido era ‘estradeiro’, emendando: “No tempo de Murici, cada um cuida de si.”. O que, segundo Velloso (1990), explicita o fato de cuidar de si e dos filhos ser uma coisa só e obrigação das mulheres. Num panorama contemporâneo, a pesquisa sobre a ralé brasileira, de Jessé Souza (2018), vai apontar um dado similar: “Grande parte dessas famílias são também encabeçadas pela figura feminina da mãe, na medida em que os homens, muito frequentemente, trocam de parceiras facilmente e abandonam os filhos à própria sorte.” (SOUZA, 2018, ps. 7109, kdl).

Talvez por conta dessa autonomia forçada da mulher negra, seja natural que, inicialmente, quando falamos da ancestralidade feminina, de resistência e da organização das famílias do samba, exista uma confusão entre os termos matriarcal e matrifocal. Para marcarmos as diferenças, compreendemos que, em um sistema familiar matrifocal, a mulher é o ponto de estabilidade da família e sua relação direta é sua ligação aos filhos, sendo que estes representam seu principal ponto de poder. Já um sistema matriarcal funciona tendo a mulher com amplo poder decisório acerca de todas as temáticas, desde as privadas – inclusive as que envolvem seus companheiros – até aquelas de ordem coletiva. Como veremos mais adiante, este não é o tipo de relação que se estabelecerá entre as mulheres e as Escolas de Samba. Angela Davis (2016) falará sobre essa ideia de tratamento igualitário entre os escravizados como uma ironia nessa relação entre exploração e resistência.

Vale repetir: as mulheres negras eram iguais a seus companheiros na opressão que sofriam; eram socialmente iguais a eles no interior da comunidade escrava; e resistiam à escravidão com o mesmo ardor que eles. Essa era uma das grandes

³⁰ Depoimento de Damiana Silva Santos, em 22 de maio de 1989 (VELLOSO, 1990).

ironias do sistema escravagista: por meio da submissão das mulheres à exploração mais cruel possível, exploração esta que não fazia distinção de sexo, criavam-se as bases sobre as quais as mulheres negras não apenas afirmavam sua condição de igualdade em suas relações sociais, como também expressavam essa igualdade em atos de resistência. (DAVIS, 2016, 43)

Na quebra do tratamento igualitário, Angela Davis, na mesma publicação, dirá que existia uma forma diferenciada de subjugar as mulheres escravizadas e lembra-las de suas condições inferiores, através da ameaça do estupro.

Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (DAVIS, 2016, 44).

Devemos compreender que assumir determinados papéis e traços de personalidade, no caso dessas mulheres, em nenhum momento se deu por tratamentos 'igualitários' em relação aos seus companheiros homens. O comportamento diferenciado delas aparece como forma de única possibilidade de existência diante de tamanha brutalidade vivida. Com isso, essas mulheres acabaram desenvolvendo certos traços de personalidade que as diferenciavam das outras mulheres de outros extratos sociais com comportamentos mais desinibidos, um maior poder de locomoção e iniciativa, um linguajar mais solto, de modo que possibilitasse maior circulação nas ruas e maior possibilidade de ganhos com seus trabalhos. Essas características tornaram-nas grandes líderes comunitárias das organizações sambistas, promovendo, inclusive, proteção aos sambistas no período em que o samba sofria perseguição policial.

2.2 Samba, filho de mãe preta

Precisamos compreender que, após a abolição da escravatura, não houve uma política de integração social dos alforriados, restando-lhes os lugares mais marginalizados da sociedade. Dentro do processo da escravidão e do racismo, uma das grandes violências praticadas contra os escravizados foi o seu contínuo processo de animalização. Esse processo, baseado nas teorias cartesianas³¹ e weberianas, que trabalhavam já no século XVI a noção de corpo como algo separado do espírito, serviam para justificar as barbáries cometidas contra os

³¹ "Desmontar a brutalidade dos animais era fundamental para Descartes; ele estava convencido de que poderia encontrar aí a resposta para suas perguntas sobre localização, a natureza e o alcance do poder que controlava a conduta humana. Acreditava que em um animal dissecado poderia encontrar a prova de que o corpo só é capaz de realizar ações mecânicas e involuntárias; e que, portanto, o corpo não é constitutivo da pessoa; a essência humana reside, então, em faculdades puramente imateriais." (FEDERICI, 2017, p.270).

escravizados em todas as colônias europeias. Além disso, como veremos mais adiante, no capítulo 4, essas teorias também embasam a diferenciação entre trabalho intelectual e manual. A própria igreja católica, durante muito tempo, naturalizou as barbáries da escravidão por considerar os escravizados seres sem alma. Como explica Federici (2017), uma das razões pelas quais o Estado incide tamanha violência e estratégias em relação aos corpos é a visão de que o corpo seria uma “besta inerte diante dos estímulos do trabalho, mas como um recipiente de força de trabalho, um meio de produção, a máquina de trabalho primária.” (FEDERICI, 2017, p. 249). A realidade é que tal animalização perdurou – e perdura até hoje – por meio de diversas violências simbólicas, como a perseguição religiosa e o soterramento cultural. Não é novidade que, ainda nos dias atuais, a população negra sofra com o estigma de população perigosa. Jessé Souza (2018) também abordará esta temática, ao falar da marginalização dos pobres pretos no Brasil contemporâneo como uma continuidade dos processos de animalização do período escravocrata: “É apenas por serem percebidos como meros ‘corpos’, numa sociedade que valoriza a disciplina e o autocontrole acima de tudo, é que essa classe desprezada é vista como tendencialmente perigosa e como assunto da “polícia”, e não da “política” (SOUZA, 2018, ps. 2101, kdl). Num país que nunca se preocupou com a justiça social, a chamada contravenção penal de vadiagem³² foi criada para controlar os passos daqueles que viessem de encontro às leis civilizatórias governamentais da “moral” e dos “bons costumes”. Esta lei previa prisão simples de 15 dias a três meses a quem se entregar “habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita”.³³

³² Posteriormente, no Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, conhecido como Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, foi mantida a tipificação penal do Império, acrescida de uma vinculação expressa aos praticantes de capoeira que, então, seriam considerados vadios e punidos com “*prisão celular por dous a seis mezes*” [4]. Assim, também eram punidas as condutas de mendicância e embriaguez (Capítulo XII – “*Dos mendigos e ébrios*”, no Código Penal de 1890, posteriormente, no art. 60 da LCP, revogado pela Lei nº 11.983, de 2009) e até mesmo a prostituição por vias indiretas sob o tipo penal de ato ofensivo ao pudor (art. 61 da LCP). Disponível em: <http://www.justificando.com/2016/08/09/sobre-a-vadiagem-e-o-preconceito-nosso-de-cada-dia/> Acesso em: 28 jan. 2021.

³³ Esta lei vigorou no código penal brasileiro até o ano de 2012, quando foi extinta pelo projeto de lei 4668/04, a pedido do então ministro da justiça José Eduardo Cardozo. O ministro alegou que falou sobre a importância desta exclusão: “Parece evidente que a simples pretensão de punir aqueles que a sociedade já condenou à exclusão social, à fome e ao desespero revela uma crueldade insuperável em nosso ordenamento jurídico”. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/381252-camara-aprova-fim-da-pena-de-prisao-para-vadiagem/#:~:text=Atualmente%2C%20a%20lei%20prev%C3%AA%20pris%C3%A3o,pr%C3%B3pria%20subsist%C3%A2ncia%20mediante%20ocupa%C3%A7%C3%A3o%20il%C3%ADcita%22.> Acesso em: 28 jan. 2021.

Logo após a abolição da escravatura, os negros se tornaram o grande alvo dessa perseguição higienista. O crime de vadiagem, cuja lei vigorou até 2012, funcionava para prender aleatoriamente todo aquele (por aquele leia-se população negra e pobre) que fosse visto entregando-se à ociosidade em algum ponto da cidade. Quando o policial mandava “circular”, já se sabia que era para sair dali, caso não quisesse sofrer algum tipo de violência ou ir para o xilindró. No samba “Chico delegado”, de Nilton Campolino e Tio Hélio, datado de 1938, a letra descreve a perseguição ao sambista:

Delegado Chico Palha/ Sem alma, sem coração,/ Não quer samba, nem curimba/
Na sua jurisdição./ Ele não prendia, só batia/ Era um homem muito forte/ Com um
gênio violento/ Acabava a festa a pau/ Ainda quebrava os instrumentos/ Os
malandros da Portela da Serrinha e da Congonha/ Pra ele eram vagabundos/ e as
mulheres sem-vergonhas/ Ele não prendia só batia/ A curimba ganhou terreiro/ O
samba ganhou escola/ ele expulso da polícia/ Vivia pedindo esmola...

Em entrevista a Hermínio Melo de Carvalho, em 1963, Donga relata como funcionava, no início do samba, a perseguição aos sambistas: “O fulano da polícia pegava o outro tocando violão, este sujeito estava perdido. Perdido! Pior que comunista, muito pior. Isso que estou lhe contando é verdade. Não era brincadeira, não. O castigo era seríssimo. O delegado te botava lá umas 24 horas” (CABRAL, 1995, p. 25). Na mesma publicação, outro depoimento que confirma essas ações policiais já na primeira década do século XX é de João da Baiana, que deu uma entrevista em 1936, na qual narra a apreensão de seu pandeiro pela polícia, na festa da Penha. Por isso, conta que faltou a uma festa na casa do senador Pinheiro Machado, que, ao saber do motivo de sua ausência, mandou confeccionar um pandeiro especial para João com uma dedicatória: “A minha admiração, João da Baiana. Pinheiro Machado.” (CABRAL, 1995, p. 27).

E, no processo de nascimento do samba na cidade do Rio de Janeiro, especialmente em meados do século XX — no período mais crítico de perseguição, quando era proibido até mesmo andar nas ruas portando um violão ou qualquer instrumento de percussão — as “tias” (como eram chamadas pelos frequentadores dos seus terreiros) estavam na retaguarda para dar proteção. Era relevante a presença de políticos nos terreiros, sendo que alguns deles, como Nicanor do Nascimento, eram quem dava as licenças para poder praticar a macumba. Além disso, as tias baianas, mães de santo, as donas dos terreiros mantinham relações com uma gama variada de personalidades, além dos filhos de santo, os sambistas, políticos, intelectuais e moradores da zona sul, que iam encomendar fantasias e permaneciam nas festas. Um dos casos mais famosos é

o de Tia Ciata³⁴, uma dessas mulheres, que conseguiu furar a barreira social com seu ofício de mãe de santo. Sua atuação envolveu relações com o então presidente da República, Venceslau Brás (afastado do cargo por um mês, em 2017). Conta-se que ela, com suas ervas, conseguiu curá-lo de um problema de saúde dado pelos médicos como incurável. A partir daquele momento, ela conseguiu não somente um emprego para seu marido no gabinete da polícia, como também a garantia de inviolabilidade de sua casa. Portanto, a autorização das macumbas foi um dos grandes fatores que permitiram a prática do samba em um período de perseguição aos sambistas. As mães de santo protegiam os sambistas, permitindo que tocassem em seus terreiros e suas festas. Se algum policial aparecesse, desconfiado do movimento, elas diziam que se tratava de macumba. A prática religiosa era a grande desculpa que tinham para despistar a polícia das rodas de samba que aconteciam em seus terreiros.

Mônica Velloso (1990) evidencia um depoimento de dona Neuma³⁵, que remete à violência policial, nas primeiras décadas do século XX, para impedir a roda de samba dos baianos. Comparando aquele tempo difícil com o período em que concedeu a entrevista, ela comentou: “Aí começamos a desfilar na cidade. E hoje são as autoridades que nos procuram. Mas nós aguentamos tudo aquilo.” (VELLOSO, 1990, p. 19).

A fala de dona Neuma representa a ascensão de uma população – posta constantemente na marginalidade – por meio de sua produção cultural, o samba. É o processo de transformação do samba em um produto *made in Brazil*, que fomentará toda uma indústria cultural e, também, servirá aos anseios do Estado como mecanismo de propaganda nacionalista, ao usá-lo para criar o que foi chamado de uma arte genuinamente brasileira. O processo de popularização e mercantilização do samba e, posteriormente, a sua extensão na criação das Escolas de Samba, vão mudar profundamente as relações de gênero dentro dessas famílias comunitárias, como veremos a seguir.

2.3 O samba, as Escolas de Samba e a indústria cultural

Como movimento popular, o samba ganha corpo e forma no terreiro, pela mistura cultural de negros alforriados, alguns vindos das fazendas de café do

³⁴ Seu nome tem uma grafia variada na literatura pesquisada: Ciata, Sidata, Ciatha.

³⁵ Depoimento de dona Neuma, líder comunitária da Mangueira, em 11 de julho de 1989 (VELLOSO, 1990).

interior do estado do Rio de Janeiro ou da Zona da Mata mineira – que entraram em declínio pós abolição da escravidão em 1888 –; e outros vindos da Bahia, logo após o fim da guerra de Canudos³⁶. Apesar das controvérsias sobre a raiz que originou o samba carioca – alguns dizem que surgiu dos baianos que frequentavam os terreiros das mães de santo baianas e outros das macumbas dos negros bantos das fazendas cafeeiras do interior do estado do Rio de Janeiro e na Pequena África³⁷ –, esse ritmo nasce sem pai determinado, mas, como visto anteriormente, filho de muitas mães. Num processo de pouco mais de vinte anos, o samba passa da marginalidade para um lugar de importância no nicho cultural carioca e brasileiro também por conta da penetração que algumas organizações carnavalescas tinham nas camadas sociais mais abastadas. A partir dos Ranchos (que possuíam uma estrutura muito parecida com a estrutura que as Escolas de Samba vão apresentar no seu surgimento), houve uma disseminação dos ritmos afro-brasileiros, proporcionada por uma circulação maior desse gênero no espaço urbano. E, ao penetrar no espaço urbano, nas classes influentes, esses ritmos não demoraram a chamar a atenção das gravadoras para um mercado novo.

De início, por ser um ritmo ligado a letras e músicas feitas no embalo do improvisado, sobre o cotidiano³⁸, o samba era um gênero musical que, em função do seu caráter coletivo, não tinha autoria determinada. Assim, apesar de haver registros sobre o samba datados de 1893³⁹, a primeira autoria é atribuída a Donga, responsável por gravar o primeiro samba, *Pelo Telefone*, em 1916. Até então, o

³⁶ “No livro *Os morros cariocas no novo regime*, escrito em 1941, H. Dias da Cruz estabeleceu a relação entre os acontecimentos do fim do século XIX no sertão baiano e a formação de favelas no Rio de Janeiro: ‘Terminada a luta na Bahia. Regressavam as tropas que combateram e extinguíram o fanatismo de Antônio Conselheiro. Muitos soldados vieram acompanhados de ‘cabrochas’. Eles tiveram que arranjar moradas. Foram para o antigo morro de São Diogo e, ali, armaram o seu lar. As ‘cabrochas’ eram naturais de uma serra chamada Favela, no município de Monte Santo, naquele estado. Falavam muito, sempre da sua Bahia, do seu morro. E ficou a Favela nos morros cariocas. Primeiro, na aba da Providência, morro em que já morava uma numerosa população; depois, foi subindo, virou para o outro lado, para o Livramento.’” (CABRAL, 1995, p. 29)

³⁷ Pequena África era a região da zona portuária do Rio de Janeiro que compreendia as áreas da Gamboa, Santo Cristo, Pedra do Sal e Saúde, onde vivia um grande número de ex-escravizados, entre final do século XIX e início do século XX.

³⁸ “É nesse contexto que o samba vai formar suas raízes. Essa enorme colônia de negros trouxe as referências bases para a formação do samba: Lundu, dança e canto solado de caráter cômico; capoeira, um misto de dança e luta que se faz acompanhar de cantigas, quase todas dentro da estrutura tradicional constante de um refrão coral fixo seguido de uma estrofe solista ou vice-versa; batuque, uma dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor e a sua manifestação mais refinada comporta também viola e pandeiro; e outras manifestações culturais como maxixe; baiano ou chorado; cateretê; coco; calango; chula; cantos de trabalho; tirana; batucada ou pernada carioca; poesia dos cantadores; cantigas de roda; samba baiano e samba paulista.” (MORGAGE, 2006, p. 9)

³⁹ (O Comércio de São Paulo, de 15 de fevereiro de 1893, SIMSON *apud* FERREIRA, 2004, p. 327).

samba era considerado, na comunidade, como uma arte coletiva, criada nas rodas, sem atribuição de autoria. A gravação de Donga, inicialmente, gerou desconforto e conflitos dentro das comunidades sambistas, por conta da apropriação não somente do título de 'primeiro samba', mas também de sua autoria, que, segundo alguns, é controversa: "A repercussão imediata do samba de Donga e Mário de Almeida pode ser avaliada pela quantidade de notícias publicadas nos jornais (incluindo-se um grande debate sobre a sua verdadeira autoria) [...]" (CABRAL, 1995, p. 32). Nesse registro, segundo Gomes (2013), a própria Tia Ciata teria sido apagada da história como uma das compositoras do samba. Segundo o autor, Tia Ciata era citada inclusive por Mário de Andrade, em seus textos sobre os rituais de macumba, como uma exímia violonista e compositora.

Uma das mais recentes mães de santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi Tia Ciatha, mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu o Brasil com nome de outros compositores negros era dela, apropriações mais ou menos descaradas (ANDRADE *apud* GOMES, 2013, p. 181).

No entanto, é justamente essa gravação que abre as portas para uma comunidade inteira, ou seja, a possibilidade de sair de uma condição marginal através da valorização de sua obra. Quando o primeiro samba foi vendido, toda uma cadeia cultural percebeu que poderia fazer dinheiro com algo que era parte de sua diversão. Neste ponto, residem exatamente a ascensão, em forma de circulação e validação, e o declínio em forma de mutilação do samba. É muito importante termos em mente que não somente a indústria cultural irá dirigir as formas de produção do samba, mas também que, a partir daí, será a detentora dos poderes de sobrevivência e multiplicação dele. Assim, o samba passará pelo que podemos chamar de expropriação branca ⁴⁰, que se dará com base na violência simbólica travestida de oportunidade. Violência esta, que não deixa opção a uma classe humilhada que não seja a adesão compulsória ao sistema. E esta adesão é feita de uma maneira muito natural, pois ela é baseada naquilo que

⁴⁰ No livro de Ana Maria Rodrigues, *Samba negro, espoliação branca* (1983), a autora falará da intervenção de agentes brancos no processo de perda das raízes negras, que ela chamará de espoliação branca. Analisaremos, aqui, o fenômeno cultural das Escolas de Samba, sob o prisma marxista, pensando que as espoliações se dão alinhadas a poderes hegemônicos, como a Indústria Cultural e o Capital, mais do que a algo centrado em ações de sujeitos específicos. Portanto, substituiremos a palavra espoliação por expropriação, para nos referirmos numa visão mais alinhada à ideia de acumulação primitiva marxista e aos poderes do Capital que irão modelar as Escolas de Samba tal como as conhecemos hoje.

nos é mais caro: se sentir respeitado. Para uma população perseguida, os valores como o respeito e o reconhecimento social, trazidos pela ascensão do samba, pautarão toda a autoestima dessas comunidades.

Com isso, o samba passa a ser um grande mercado para essa população de homens negros⁴¹, que vendiam muitas vezes os direitos a suas obras para gravadoras. Prova disto, é que, em todas as entrevistas feitas com compositores no livro de Sérgio Cabral (1995), há a pergunta “se já vendeu ou se já comprou” algum samba. Em uma de suas histórias, este livro relata, inclusive, os golpes aplicados por alguns sambistas para roubar os sambas de outros e vender como se fossem de sua autoria.

Brancura (Sílvia Fernandes) e Baiaco (Osvaldo Vasques) eram malandros tão típicos que nunca se acreditou terem sido eles os verdadeiros autores dos sambas que assinaram. Uma das especialidades de ambos era a intermediação na venda (quando não se apropriavam da autoria) de sambas dos compositores de morro aos compradores de músicas “da cidade”, já que circulavam com tranquilidade tanto nas favelas quanto nos bares do Centro, frequentados pelos profissionais da música. (CABRAL, 1995, p. 58)

Essa corrida em busca do reconhecimento alimentava, também, a rivalidade entre alguns sambistas e acabou estimulando a criação de grupos de samba em muitas regiões periféricas da cidade. Em consequência da visibilidade que o samba adquirira, os homens sambistas, compositores e músicos, saem das páginas policiais e conseguem penetrar com mais facilidade nas esferas mais prestigiadas da sociedade. No entanto, como tudo tem seu preço, paulatinamente, eles vão percebendo que, para brilhar, seria necessário abrir mão de sua arte.

A descoberta de que era possível usar sua música como matéria-prima para a produção de um produto vendável, com boa perspectiva de mercado junto às camadas da classe média – salas de espera de cinema, teatro de revistas, cabarés, casas de chope, clubes sociais, restaurantes elegantes (como o Assírio, no subsolo do Teatro Municipal), casas de música, estúdios de gravação de discos e, logo, também de estúdios de rádio - provocou a partir da década de 1920 verdadeira corrida de talentos das camadas baixas para a *profissionalização*⁴². Essa espécie de busca de ascensão socioprofissional através das habilidades musicais iria, no entanto, ter um preço para os supostamente favorecidos: o da abdicação de parte da originalidade e identidade da sua arte e cultura em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava os serviços. (TINHORÃO, 1998 apud MORGADE, 2006, p. 16)

⁴¹ “A ideia do samba como um território masculino e de produção de masculinidades, como a literatura acerca da música popular brasileira sugere, seria, portanto, uma construção posterior que tem mais relação com a invenção do samba como produto de uma identidade nacional/brasileira do que com o samba enquanto expressão cultural afro-brasileira”. (GOMES, 2013).

⁴² Grifo da autora. Falaremos bastante da ideia de profissionalização que sempre rondou a ideia de ser algo dentro dos parâmetros da indústria cultural.

Um dos textos célebres de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *A dialética do esclarecimento*, publicado pela primeira vez em 1947, ao abordar como funcionam as engrenagens da indústria cultural, nos mostrará que, quanto maior a adesão a essa indústria, menor será a relação entre a lógica da obra e o sistema social. Ou seja, quanto mais o samba vai aderindo às demandas mercadológicas da rádio e, conseqüentemente, da imprensa e do Estado, mais ele se afasta de seu marco original. E, neste ponto, há uma cisão entre a origem comunitária matriarcal⁴³ do samba — aquele criado e mantido nos terreiros — e o samba comercializado, que trilhará um caminho numa profissionalização comandada pelo poder da indústria cultural — potência dominada por homens brancos. É impossível, neste ponto, retroceder às origens do capitalismo e da propriedade privada narradas por Marx (2021) e Engels (2019), pois as semelhanças dos processos de expropriação das terras comunais na idade média se assemelham muitíssimo com o que estamos chamando de expropriação branca do samba no início do século XX. A perda do samba nada mais é do que retirar da população negra não somente os seus meios de produção, ao transformá-los em funcionários do samba, mas existe uma perda mais profunda, que é o enfraquecimento dos laços de interdependência comunitária.

Portanto, a reestruturação das organizações sambistas, com sua adesão à indústria cultural, gerará uma modificação expressiva nas atribuições de papéis de importância nas comunidades inicialmente matriarcais. Assim, todo o trabalho desenvolvido pelas mães baianas durante o período mais crítico de perseguição dos sambistas será, aos poucos, colocado na invisibilidade do seu lugar de trabalho que organiza o trabalho. Muitos poderão argumentar que não é bem assim. Já que as baianas, ainda hoje, são figuras muito celebradas na história do samba, sendo inclusive parte obrigatória dos desfiles das Escolas de Samba, segundo o regulamento – a ala das baianas. É muito interessante notar que, quando o samba e, em seguida, as Escolas de Samba se filiam a uma indústria

⁴³ Neste momento, utilizaremos matriarcal, pois é um entendimento do território dos terreiros de mães de santo, que eram os primeiros espaços de socialização do samba e também espaços onde o poder decisório era feminino.

cultural, os sistemas sociais matriarcais servem para dar sustentação mitológica⁴⁴ para o movimento sambista, ocupando o espaço de um 'objeto' fetichizado⁴⁵.

Nas estruturas modernas e contemporâneas, a atribuição de 'respeito' e de 'reconhecimento social', segundo Jessé Souza (2018), vai depender da ideia de trabalho produtivo útil. No samba, o 'trabalho produtivo útil' é compor e gravar e, nesta esfera, dominam os homens. Ou seja, todo o processo de inclusão do samba na indústria cultural fez com que ele passasse a se enquadrar nas normas da produção do capital. Este fato provocou o desaparecimento das mulheres desta esfera de importância, pois não participavam da produção direta do samba ou, ao menos, foram sendo excluídas desse papel. Suas funções de cozinhar, mediar relações, proteger, abrigar, costurar se reconectam ao lugar da invisibilidade na história. Não somente isso, como, futuramente, algumas agremiações das Escolas de Samba irão criar os chamados 'departamentos femininos', que irão concentrar todo o trabalho doméstico nas escolas, como cozinhar, organizar as festas, cuidar dos sambistas, vender cerveja, concretizando o 'novo' lugar da mulher dentro da mais nova organização do samba.

2.4 Mulheres no samba: um enfeite no retrato

Desde uma pesquisa rápida na internet até as publicações do gênero, a predominância masculina nesses primeiros tempos da indústria do samba, em meados do século XX, é incontestável. A respeito da história das Escolas de Samba, Sérgio Cabral (1995) conduz seu relato desde os primeiros sambas até os grupos comunitários se transformarem em Escolas de Samba, por meio de entrevistas que ele, na condição de pesquisador e jornalista, fez ao longo de sua carreira. Toda a narrativa do livro é construída através de histórias de homens, todos famosos compositores, que vão falar de sua relação com o mercado do samba, boemia, camaradagem e rivalidade em uma série de depoimentos. Raras são as mulheres que aparecem em seus relatos, o que, de certa forma, dá a impressão de que as histórias do samba e das Escolas de Samba são moldadas pelo corporativismo masculino. Ao final do livro, recebemos um bônus: dezessete entrevistas que foram usadas para a pesquisa do mesmo. Dessas, apenas uma foi concedida por uma mulher: Dona Ivone Lara. Ela fala claramente do machismo

⁴⁴ Se torna muito importante falar desse aspecto mitológico, como parte fundante de cada comunidade sambista e, posteriormente, de cada Escola de Samba. Cada agremiação terá seus personagens importantes, suas matriarcas, que ajudarão a reverenciar a sua ancestralidade originária. E estas histórias estarão sempre presentes.

⁴⁵ No capítulo 3 abordaremos com mais profundidade esse conceito de fetichização da mulher.

que sofreu de seus colegas compositores, revelando que, apesar de compor sambas, nunca foi admitida na ala de compositores da Império Serrano. Conta também que, no início, dava seus sambas para um primo assinar, por saber que aquele não era o lugar para uma mulher.

Dona Ivone sentiu na carne o poderio do machismo nas escolas de samba, pois jamais conseguiu ingressar nas alas dos compositores da Prazer da Serrinha e do Império Serrano, embora os seus sambas – quase sempre assinados apenas pelo Mestre Fuleiro – fizessem o maior sucesso entre os sambistas das escolas a que pertenceu. Provavelmente numa autocrítica, a ala dos compositores do Império Serrano nomeou-a madrinha da ala, no início da década de 70.

[...] queriam que eu fosse porta-bandeira e cheguei até a ensaiar. Mas eu já fazia as minhas coisinhas, meus sambinhas, só que ninguém podia saber que os sambas eram meus. Não podia aparecer como compositora. Eu dava pro Fuleiro e o Fuleiro apresentava o samba como se fosse dele. No desfile, acabei saindo numa ala de soldadinho que a gente organizou.

Por que seu nome não aparecia nos sambas?

Dona Ivone – Mulher, você sabe, né? Não pode.

E quando começou a desfilar na ala das baianas?

Dona Ivone – Depois de 1968. Mesmo depois de ser escolhida como madrinha da ala dos compositores, sempre quis desfilar na ala das baianas. Devido ao meu tipo. E a gente brinca, né? Houve o seguinte: depois que Fuleiro deixou a ala dos compositores, começaram a fazer polícia contra mim. Não na minha presença, mas a verdade é que não gostavam que eu ficasse lá. Achavam que mulher não deve tomar parte na ala dos compositores.[...] (CABRAL, 1995, p. 398-402)



Figura 2. Ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira, c. 1940. Acervo O Globo. Em pé (esq/dir) Quedinho, Alfredo Português, Nego, Geraldo da Pedra, José Ramos, Maçú (Marcelinho

José Claudino), Cartola (Angenor de Oliveira), Carlos Cachça (Carlos Moreira de Castro), Zagaia e Alfaiate. Sentados (esq/dir) Aloízio Dias, Edson, Odaléia (Madrinha da Ala dos compositores), Zeca e Baiano. Podemos notar que Odaléia, única figura feminina da foto, apenas estava ali como madrinha para “enfeitar” a foto com sua figura feminina.

Numa listagem citada na Wikipédia ⁴⁶ sobre compositores de samba-enredo, foram encontrados 42 nomes, dos quais apenas três de mulheres: Dona Ivone Lara, Mart'nália e Sandra de Sá. Claro, que essas listas compostas na internet não são completas, especialmente por ser a Wikipédia uma página colaborativa. Alguns nomes neste contexto contemporâneo, como o de Leci Brandão, sequer figuravam nessa relação. No entanto, mesmo diante disso, é alarmante que apenas três pessoas, de um grupo de 42 elencadas, sejam do gênero feminino. À procura de mais uma listagem, desta vez usando o descritor compositores de samba, também da Wikipédia⁴⁷, que engloba o gênero musical como um todo, encontramos algo mais assustador: de 104 nomes, apenas três femininos – Dona Ivone Lara, Mart'nália e Teresa Cristina. O fato de Sandra de Sá e Leci Brandão, assim como outras mulheres, terem sido ignoradas nessas listagens, nos parece não somente um esquecimento, mas pode indicar uma normalização da exclusão feminina desses espaços. Essa comparação entre passado e presente mostra o quanto as estruturas capitalistas se fundaram na exclusão do gênero feminino dos espaços produtivos. Mesmo no século XXI, num período onde as ideias feministas vão revelar a urgência de se incluir todas as pessoas de maneira justa e igualitária na sociedade, notamos, pelos números atuais, o quão difícil é para uma mulher ser aceita como alguém com méritos para ocupar esses espaços. Os sambistas, como os primeiros ‘donos’ do samba, se perpetuam, ainda hoje, nessas confrarias masculinas, evidenciando o quão descoladas dos movimentos originários comunitários do samba as Escolas de Samba se desenvolveram, pois os mesmos grupos dominantes que decidiam os rumos do samba foram os que legitimaram e organizaram os primeiros campeonatos das Escolas de Samba, escolhendo o júri e criando, inclusive, o regulamento do concurso.

⁴⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Compositores_de_samba-enredo Acesso em: 25 jan. 2021.

⁴⁷ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Predefini%C3%A7%C3%A3o:Personalidades_do_carnaval_do_Rio_de_Janeiro Acesso em? 25 jan. 2021.

2.5 Escolas de Samba, modernidade e construção de uma identidade nacional

O período que antecede o batismo da categoria Escolas de Samba será marcado por um maior controle estatal sobre as manifestações carnavalescas na cidade do Rio de Janeiro. A tentativa de organizar o carnaval carioca era uma proposta de disciplinar as formas de brincar, categorizando as maneiras de participação da população no evento⁴⁸. O novo conceito de organização da festa momesca era consequência de uma nova configuração social do novíssimo período republicano, que colocava em prática um novo projeto de nação. Com as reformas urbanísticas de Pereira Passos, no início do século XX, havia um grande desejo de transformar a Capital Federal na Paris dos Trópicos. Após a limpeza étnica promovida pelas demolições dos cortiços da região central⁴⁹, os negros retornam ao cenário urbano recém-afrancesado apenas nos cortejos dos grupos de samba e ranchos, durante o período carnavalesco. O que seria um ato simbólico de reapropriação dessas áreas por seus antigos moradores, em realidade, era o reflexo da nova moda do momento, a assim chamada, nos círculos culturais das classes dominantes, 'negrofilia' (FERREIRA, 2004). Essa visão da cultura africana como exótica, primitiva e original – que iria alimentar toda uma classe de intelectuais e artistas do início do século XX, influenciando o cubismo, o jazz e o modernismo brasileiro – cancelaria o retorno dos negros aos espaços dominantes, agora, através de sua mais popular produção: o samba. A visibilidade que as rádios deram ao samba chegou na esfera de interesse do Estado, na medida em que este estava buscando um elo mais profundo de identidade nacional. O que seria mais apelativo às nossas origens do que o samba? Essa marca africana, cabocla, com o carnaval europeu e cortejos de festas religiosas estava totalmente inserida nas propostas de uma ideologia

⁴⁸ Participavam dos festejos carnavalescos os cordões, os blocos, os ranchos e as grandes sociedades. Os cordões configuravam grupos mais livres, que saíam pela cidade reterritorializando os espaços urbanos com a cultura negra de uma forma menos "disciplinada". Os ranchos, por sua vez, eram uma versão organizada desta reterritorialização. Com características próprias, herdadas, por exemplo, das procissões pastoris e também dos cucumbis – passeatas musicais em festas comemorativas como o Natal e dia de reis (FERREIRA, 2004, p. 275). As grandes sociedades eram associações recreativas, em geral de elite, que faziam desfiles à *la Nice*, cidade do sul da França, muito famosa por seu carnaval de alegorias (MUAZE, 2017). "Elas também apresentavam uma temática e desfilavam com orquestra, tenores, à moda mais europeia. Cada categoria tinha suas características próprias e dependiam invariavelmente de autorização policial para saírem às ruas." (FERREIRA, 2004, p. 272)

⁴⁹ Lembrando que este projeto de afrancesar do Rio, que também estava ligado a um projeto higienista, com a destruição do Morro do Castelo, as favelas e cortiços do centro da cidade, obriga a população residente nesses locais a migrar para outros bairros próximos dali, como o Estácio e a Praça XI.

nacional que representava – e representa, ainda hoje, para muitos – um dos nossos grandes mitos fundantes: o mito da democracia racial desenvolvido a partir dos conceitos de Gilberto Freyre em seu livro *Casa-Grande e Senzala*, de 1933. Mesmo sendo criticável por não apresentar a verdade das violências estabelecidas entre brancos e pretos na escravidão brasileira (obviamente, seu ponto de vista era o de um homem da classe dominante), dando a impressão de uma relação quase amistosa entre senhores e escravos, numa ideia de miscigenação de raças por cooperação, a teoria de Freyre irá na contramão das ideias eugenistas que circulavam sobre a criação de uma raça pura, que seria mais forte e desejável na construção de uma nação. Por seu caráter inovador, na época, sua tese da miscigenação como o grande fundamento para o desenvolvimento de uma raça brasileira será altamente difundida como uma ideologia nacional da igualdade racial, que serviu e serve, ainda hoje, como filtro que, ao distorcer a realidade, aliena todo um povo sobre as animosidades sociais e raciais que sempre existiram em nossa sociedade, pois, como sabemos, a escravidão no Brasil foi um processo extremamente violento e a modernização brasileira nunca incluiu programas políticos de inserção da classe então alforriada num sistema que pudesse equalizar as diferenças sociais. O que veremos em relação ao feminino, ao longo deste trabalho, é como toda a mitologia nacional se fundirá de uma maneira indissolúvel às Escolas de Samba, exercendo um papel estético-performático que escamoteia as formas desiguais de tratamento de raça e gênero em nossa sociedade.



Figura 3 - Lavoura de café, c. 1880, Marc Ferrez. Acervo Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles. Podemos notar que, assim como na figura 1 deste trabalho, as fotografias de Marc Ferrez são construídas narrativamente e observa-se a aura de pacificação em que se dá o trabalho numa fazenda de escravos. Não vemos nenhuma cena de brutalidade e podemos observar o senhor misturado aos escravos (porém em primeiro plano) e uma cena quase frugal de trabalho no campo. Essas fotografias são formas de reforçar que a relação pacífica entre brancos e negros também foi construída em seus meios documentais⁵⁰.

O papel da imprensa na regulação da festa carnavalesca — que será melhor explorado no próximo tópico desta pesquisa — foi fundamental na manutenção da ordem da folia. Através de seu crivo validador, do que poderia ser aceito ou não como uma diversão ou apresentação carnavalesca, ela conseguiu um efeito disciplinador que nenhuma polícia havia conseguido até então: “O grupo que não se enquadrasse dentro dessa estrutura deixaria de ser visto como uma brincadeira legítima, perdendo toda a visibilidade e o apoio das instâncias de validação, como os jornais, por exemplo.” (FERREIRA, 2004, p. 254). O poder da

⁵⁰ A pesquisadora Mariana de Aguiar Ferreira Muaze, em seu artigo intitulado “Violência apaziguada: escravidão e cultivo de café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885)” (2017), argumentará: “A título de conclusão, pode-se dizer que a escravidão pelo viés da representação fotográfica aparece nas imagens de Ferrez como um ‘mundo fora do mundo’, uma criação artificial, extemporânea à realidade de violência e coerção necessária à sua própria existência. O que define essa artificialidade é o uso do recurso estético dos ‘tipos humanos’ e das vistas/paisagens para a construção visual de uma escravidão ordenada, sem violência, ‘apaziguada’ e alheia a todas as pressões sociais existentes em torno da questão escrava no Vale do Paraíba e em outras partes do Império. Seja mimetizando a presença escrava na paisagem natural ou no complexo cafeeiro, seja retratando os ‘tipos pretos’ em cenas cotidianas onde aparecem executando tarefas – colheita, plantio, partida para o eito, condução do carro de boi –, valorizando a integração natureza-civilização, o que se pretendia era eternizar um mundo escravista e uma forma de trabalho que, em pouco tempo, já não mais existiria.” (MUAZE, 2017, p. 57).

validação e projeção que a imprensa dava aos grupos seria a grande contrapartida para esta submissão. Este fato será determinante no surgimento das Escolas de Samba, que, em 1932, recém-batizadas ⁵¹, já participavam de seu primeiro concurso oficial⁵², criado pelo jornalista Mário Filho e financiado pelo jornal Mundo Esportivo. A rádio, apesar de ser um grande veículo de difusão em massa dos sambas, só vai ganhar força nessa tarefa a partir desse período. Até então, a grande veiculação das informações se dava pelos jornais impressos, que foram os grandes responsáveis por projetar os sambistas de morro na cidade. A imprensa, portanto, se torna uma das grandes forças na expansão dos territórios das Escolas de Samba, mas, em contrapartida, num primeiro momento, constitui-se também como a grande reguladora deste movimento.

Mário Filho exigiu que houvesse uma espécie de regulamento, como em todo concurso. Pimentel determinou tantos pontos para evolução, tantos para a porta-bandeira, tantos para a bateria, tantos para a harmonia etc. Não havia, felizmente, esse negócio de destaque. Então aconteceu o seguinte: na Praça Onze, num coreto feito por nós, pois não havia dinheiro no jornal, algumas cervejas, sanduíche de mortadela e outros salgadinhos. Foi Álvaro Moreira, foi sua mulher Eugênia, foi Orestes Barbosa e foram mais uns outros que fizeram parte do primeiro júri. (CABRAL, 1995, p. 69)

O advento da televisão, que se iniciou no Brasil em meados dos anos 1950, trará uma projeção ainda maior, especialmente em nível nacional, e também disponibilizará uma receita importante para a manutenção das Escolas de Samba: o dinheiro dos direitos de transmissão televisiva. Podemos dizer que a imprensa continua sendo altamente penetrável nas Escolas de Samba, aumentando sua importância ao fazer, de outubro até o pós-carnaval, inúmeras matérias – jornalísticas e televisivas – sobre os desfiles e as Escolas de Samba, reforçando sua visibilidade e sua relevância durante todo o ano e até mesmo construindo subjetividades femininas, como no caso das exposições dos corpos desfilantes. Ou seja, as Escolas de Samba construíram uma relação simbiótica de codependência⁵³ da mídia para existirem, o que justifica as inúmeras polêmicas sobre os mandos e desmandos da Rede Globo de televisão – hoje, única

⁵¹ Uma das versões data esse batismo de 1931.

⁵² Antes destes concursos regulados pela imprensa, existiram algumas competições do gênero entre as Escolas de Samba, em 1929, no Engenho de Dentro.

⁵³ A suspensão dos pagamentos de direitos de transmissão pela Rede Globo, no ano de 2021, por conta da pandemia de Covid-19, acarretou na perda do grande faturamento das Escolas de Samba, ocasionando uma insegurança na sustentabilidade das mesmas, que é uma amostra do que pode acontecer, caso a empresa decida parar definitivamente de transmitir os desfiles.

detentora dos direitos de transmissão dos desfiles – na formatação do espetáculo⁵⁴.

2.6 A era Vargas e o aprofundamento das ideologias de brasilidade e nacionalismo nas Escolas de Samba

Se, inicialmente, o samba já chamava a atenção da imprensa como um grande potencial de criação de um diferencial na cultura brasileira, é na junção com o Estado na era Vargas que esse potencial será verdadeiramente trabalhado. Como se sabe, Getúlio Vargas tinha fortes inclinações às políticas fascistas mussolinianas, que incluíam também um grande projeto cultural que fomentasse um orgulho nacionalista e, conseqüentemente, servisse de propaganda ao seu governo. É muito interessante notar como a mitologia brasileira fará exatamente o percurso descrito por Adorno, Hockenheimer (1947) se tornando ciência, como na publicação de Freyre (2019), e depois ideologia que será aplicada na produção da indústria cultural, sob a qual as Escolas de Samba estarão totalmente comprometidas.

A era Vargas irá se aproveitar da cooperação entre Estado e mídia para incidir, cada vez, mais poderes regulatórios, não somente por propagandas de cunho mitológico-nacionalista, mas também por subsídios no fomento da festa carnavalesca. Este formato civilizado organizacional do carnaval, sendo paulatinamente promovido pelo Estado ⁵⁵, fará com que as festividades carnavalescas e suas extensões sejam submetidas, desde então, às regulamentações estatais do que é permitido, fornecendo as licenças e subsídios aos grupos carnavalescos para poder desfilar pela cidade. A partir daí se produziu a primeira aglutinação das Escolas de Samba em forma de associação, para legitimar junto ao poder público sua importância no período carnavalesco e, assim, ter o direito de receber recursos estatais para montar os desfiles. A União das

⁵⁴ Fatores bastante criticados pelos sambistas e pelo público em geral são as imposições da Rede Globo de Televisão em relação a detalhes na transmissão dos desfiles, como: os horários dos desfiles, o tempo de cada agremiação, a iluminação da avenida (o que gera uma certa reclamação por parte dos artistas do carnaval) e também o fato de não transmitir a primeira Escola e de apenas mostrar o início das Escolas dando ênfase à comissão de frente, abre-alas e casal de mestre-sala e porta-bandeira.

⁵⁵ Na gestão do prefeito Pedro Ernesto, a organização da festa já estava bem estruturada. Inclusive, ele foi o primeiro político a enxergar no carnaval carioca o seu grande potencial turístico, sendo o primeiro político que instituiu o subsídio à festa. Pedro Ernesto teve dois mandatos: “entre 30 de setembro de 1931 e 2 de outubro de 1934, bem como entre 7 de abril de 1935 e 4 de abril de 1936. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Ernesto Acesso em: 26 jan. 2021.

Escolas de Samba - UES foi fundada em 1934, com a participação de 28 Escolas, e, já na data de sua fundação, dia 06 de setembro, elegeu sua diretoria:

(...) presidente, Flávio de Paula Costa (da União da Floresta e, logo depois, da Deixa Malhar); vice-presidente, Saturnino Gonçalves (da Estação Primeira); primeiro-secretário, Getúlio Marinha da Silva, o Getúlio “Amor” (da Fale Quem Quiser); segundo-secretário, Jorge de Oliveira (da Depois Eu Te Explico); primeiro-procurador, Reinaldo Barbosa (da Deixa Falar); segundo-procurador, Pedro Barcelos (da Príncipe da Floresta), primeiro-tesoureiro, Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela (da Portela); segundo-tesoureiro, José Belisário (da Prazer da Serrinha). (CABRAL, 1995, p. 111)⁵⁶

Sobre o regulamento lavrado em ata:

Os estatutos da UES estabeleceram, em seu primeiro artigo, que a entidade tinha por finalidade “organizar programas de festejos carnavalescos e exibições públicas, entender-se diretamente com as autoridades federais e municipais para a obtenção de favores e outros interesses que revertam em benefício de suas filiadas”. Dispositivos que passaram a figurar em todos os desfiles – como a proibição do uso de instrumentos de sopro e a obrigação de desfilar com baianas – também constavam dos estatutos da União das Escolas de Samba, assim como aquele que, equivocadamente, foi tantas vezes atribuído à ação do Estado Novo (cuja implantação, aliás, somente se daria três anos depois): a obrigação de, nos enredos, as escolas de samba apresentarem “motivos nacionais”. (CABRAL, 1995, p. 111)

Mesmo considerando o fato de a obrigatoriedade de temas nacionais ter sido implementada em seu estatuto antes do Estado Novo, é interessante compreender que esta ideia já estava em consonância com todos os ideais nacionalistas já trabalhados desde o início da era Vargas, em 1930. Como vimos anteriormente, o poder legitimador da imprensa e a “ajuda” estatal já se configuravam como um grande marco regulatório, que se aprofundaria no período do Estado Novo. Getúlio Vargas, em 1939, criou o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão de imprensa estatal que servia para controlar, produzir e difundir toda a propaganda do Estado e reforçar o nosso orgulho como nação, abafando, através da penetração massiva nos meios de comunicação,

⁵⁶ Não é de se estranhar que, quando se faz uma organização de liderança do movimento das Escolas de Samba, apenas estejam homens nessa função. Mais uma vez, podemos notar que, quando existe um cargo de direção, onde é preciso negociar regras e valores e também administrar esses valores, os espaços de destaque das ocupações desses cargos se baseiam nas ideias sexistas de divisão de trabalho. Algo que perdura até a atualidade, pois, ainda hoje, foram raras as mulheres que estiveram à frente das Escolas de Samba em cargos de presidência e direção. Em toda a história de liderança das Escolas de Samba, até os nossos dias, tivemos talvez poucas figuras femininas que ousaram liderar uma Escola de Samba: Ruça, Regina Celi, Guanayra Firmino e Kátia Drumond como presidentas e Raquel Valença como vice-presidenta das Escolas de Samba, respectivamente, Vila Isabel (1987-1990), Salgueiro (2009-2019), Mangueira (atual) Imperatriz Leopoldinense (atual) e Império Serrano (2006-2010). Esses são casos absolutamente isolados nesses espaços de liderança administrativa e comunitária nas agremiações.

quaisquer animosidades que pudessem surgir, fruto de insatisfação governamental ou de luta de classes. O DIP foi o responsável por reforçar a condição das temáticas dos enredos das Escolas de Samba às temáticas nacionais. A partir de então, a relação com o estado estreitou-se a ponto de, cada vez mais, as agremiações serem usadas como locais de promoção das políticas de estatais e, também, como espaço de uma pedagogia das massas, à medida que eram reverenciadas como “escolas” onde se ensinaria a história do Brasil.

A intervenção nas Escolas de Samba acabou submetendo sua produção originária ⁵⁷ a uma fórmula que irá, paulatinamente, moldando toda a sua formatação até a atualidade. Além da temática nacionalista, a participação cada vez mais frequente de brancos nessas associações reforçará a ideologia da democracia racial aplicada à sua plasticidade. Não somente pelo fato de a mistura racial e de classes se intensificar, mas especialmente pela ideia de a narrativa dos enredos configurar uma exaltação à classe dominante. Como diriam Simas e Fabato (2015): “estabeleceu-se, assim, um brasileiríssimo paradoxo, digno das nossas maiores contradições: o samba, um ritmo de bases africanas, deveria servir, a partir de uma pedagogia dos enredos, para livrar o povo das ideias africanistas.” (SIMAS; FABATO, 2015, p. 17)

Todo o contexto da regulação das Escolas de Samba acaba reforçando, para o próprio brasileiro, as ideologias de dominação, configurando o que Adorno & Horkheimer (1985) analisam como a forma de operar a indústria cultural nos moldes fascistas, como num projeto de uma arte nacional totalizante. Todo esse projeto foi também muito importante para vender o Brasil no exterior. É desse período que surgem dois grandes personagens fruto de figuras oriundas do samba, que seriam os “mascotes” brasileiros: o malandro e a baiana, que, nos anos 1940, serão internacionalizados nas figuras de Zé Carioca e Carmem Miranda. Malandros transfigurados de subversivos, negros transeuntes não afeitos ao trabalho em símbolo da simpatia e do jeitinho, da malemolência e da esperteza e as baianas branqueadas, fetichizadas, tornando-se uma das mais famosas fantasias do carnaval brasileiro.

2.7 Oligopólio carnavalesco: Estado - Imprensa - Indústria Cultural

⁵⁷ Quando falamos de produção originária neste caso, nos referimos ao samba dos morros dos terreiros antes das Escolas de Samba, pois defendemos que, pelo fato de as Escolas de Samba terem nascido como um subproduto do samba, elas já estariam cooptadas desde seu início pela indústria cultural.

A partir daqui, até o final deste capítulo, deixamos um pouco de lado os possíveis atravessamentos femininos nos fatos e focamos nas relações das Escolas de Samba com os grandes órgãos reguladores que as controlam: Estado, mídia, contravenção e indústria cultural (em geral espaços controlados por homens brancos, como veremos a seguir, já na primeira citação). Percebemos que se torna preponderante para a compreensão das abordagens do trabalho feminino nos capítulos 3 e 4 a exposição dos antecedentes regulatórios e das estruturas que controlam essas agremiações. A abordagem do feminino, então, retornará e será feita em função de sua relação com essas instâncias. Portanto, espera-se refletir com maior complexidade sobre as camadas que compõem essas relações.

Na tarde de ontem, acompanhado de seu assistente militar, capitão Mazzoni, o cel. Dulcídio Espírito Santo Cardoso, prefeito do Distrito Federal, esteve em visita ao departamento de turismo e certames da prefeitura, para apresentar ao Dr. Alfredo Pessoa as suas congratulações e seus agradecimentos pelo trabalho desenvolvido que redundou no sucesso dos festejos carnavalescos deste ano.

O chefe do executivo chegou no momento em que órgão consultivo do carnaval sob a presidência do Dr. Alfredo Pessoa proclamava as escolas de samba vencedoras nos concursos do tablado e da praça onze.

Nesta oportunidade, o s.s. expressou seu reconhecimento aos jornalistas, membros do órgão consultivo do carnaval e apresentou cumprimentos a todos os funcionários daquele departamento. Tendo o Dr. Alfredo Pessoa falado em seu nome e de todos, para manifestar sua satisfação ao senhor prefeito pelo gesto de rara nobreza vindo cumprimentar os que trabalharam para o brilho do carnaval carioca. (Jornal do Brasil do carnaval de 06/mar.1954)⁵⁸

Este trecho do Jornal do Brasil é uma das confirmações do enorme controle estatal sobre as festas carnavalescas e a manutenção da ordem pela cidade para que a festa acontecesse dentro dos parâmetros estabelecidos pelo Estado. É muito comum encontrar em jornais nos períodos carnavalescos (especialmente a partir dos anos 1920, quando o Estado passa a assumir oficialmente o controle e a disciplina da festa)⁵⁹ colunas que falavam sobre a segurança pública, decoração das ruas, sobre as festas e bailes e também sobre os desfiles dos ranchos, grandes sociedades, frevos⁶⁰ e, posteriormente de

⁵⁸

Disponível

em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=escolas%20de%20samba&pagfis=38247 Acesso em: 22 fev. 2021.

⁵⁹ Ferreira (2004) falará sobre a relação de oficialização da festa carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro, trazendo uma enorme variedade de matérias jornalísticas que tratarão da temática organização estatal da festa entre 1919 e 1932, período que antecede a explosão das Escolas de Samba. Desde então, o estreitamento das relações imprensa e carnaval farão com que o carnaval de rua e as Escolas de Samba sigam sendo notícia, como assuntos relevantes da cidade (p. 310-326).

⁶⁰ Ou, pelo menos, nos períodos em que esses movimentos faziam parte do carnaval carioca, até meados dos anos 1960. Hoje, podemos dizer que o carnaval carioca vai se concentrar apenas em

Escolas de Samba. Ou seja, o carnaval foi se tornando um megaevento turístico, que se utilizava de uma ideologia nacionalista para criar a aura de uma brasilidade, de uma festa sem igual no mundo, o que, em retorno, traria grandes receitas para o Estado, ao faturar não somente com o turismo, mas também com toda uma economia voltada para serviços e para a produção da festa. Neste exemplo da citação acima, vemos que o Estado tinha um órgão consultivo apenas para organizar a festa carnavalesca, que, posteriormente, seria substituído pela Riotur⁶¹. Esses órgãos detinham e detêm (no caso atual da Riotur) um controle quase absoluto de todas as manifestações carnavalescas: pagamentos de subvenções, organização de dias específicos de apresentações, locais, instalação de equipamentos como arquibancadas e banheiros químicos e regras muito bem estabelecidas para o ‘bom’ funcionamento da festa. No mesmo ano de 1954, no jornal O Globo, podemos ver uma exaltação da organização e da disciplina das Escolas de Samba, mostrando bem, assim como a primeira citação, o quanto a imprensa também sempre esteve presente na função de promover e docilizar a festa, por meio de elogios e críticas públicas.

Descendo de seus morros ou emergindo de seus distantes subúrbios, armados de ‘ponto em branco’ para a competição, alguns milhares de Integrantes de duas dezenas de ‘Escolas’ tomaram de assalto a Av. Presidente Vargas colorindo-a, da Ponte dos Marinheiros à Candelária, com a beleza caprichada de suas ricas fantasias e abalando-a em todo aquele percurso com o fragor estonteante e bárbaro das baterias de ‘acadêmicos’ dos mais variados instrumentos de percussão.

Equipe **disciplinada** ⁶², a ‘Escola de Samba’ é o próprio carnaval provido de cérebro e dotado de leis onde o conjunto é soberano. Chegaram, evoluíram e regressaram enchendo a noite e a cidade, com a valiosa contribuição de sua arte.⁶³

Se lembrarmos que o Rio de Janeiro era a capital federal até 1960, o carnaval era usado para promover o orgulho nacional, valorizar o cumprimento das regras, criticar os comportamentos excessivos e reforçar a ideia de democracia racial tão incrustada na nossa cultura. Essas validações, feitas tanto por parte do estado quanto pela imprensa, funcionavam como uma espécie de premiação por obediência ao projeto civilizatório proposto, o que facilitaria tanto o projeto estatal quanto o da indústria cultural, no sentido do controle das massas e

blocos de rua e Escolas de Samba, que se revezam entre a Rua Marquês de Sapucaí e a Av. Intendente Magalhães.

⁶¹ Riotur, órgão de promoção do turismo da cidade do Rio de Janeiro.

⁶² Grifo da autora.

⁶³ Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=195019540303> Acesso em: 23 fev. 2021

da lucratividade econômica. O que acontecerá dentro desse arranjo é que ambos irão eleger as Escolas de Samba como a grande representante nacional, à medida que não somente existia uma adesão dessas agremiações às regras impostas, mas também um tipo de arte, o samba, que já era o grande produto tipo exportação da arte nacional. Vemos como título da página de O Globo, em letras garrafais, ainda sobre o carnaval de 1954:

Primorosa apresentação das Escolas de Samba na força máxima do carnaval carioca.

Uma noite no tablado, sob o furor das baterias – melodia e ritmo, capricho e colorido – bom gosto e alegria, na competição dos sambistas que amanheceram dançando – os favoritos e o segundo plano – apenas carros foram fracos.⁶⁴

Ao privilegiar as Escolas de Samba, em detrimento dos ranchos carnavalescos e das grandes sociedades, a indústria cultural condiciona o maior investimento de capital nelas, deixando à míngua os outros movimentos anteriormente valorizados, de modo que eles diminuirão até desaparecerem. Porém, ao longo do processo de desaparecimento dos ranchos e das grandes sociedades, as Escolas de Samba se apropriaram de algumas de suas características num processo antropofágico, indiretamente promovido pela indústria cultural. As Escolas que conhecemos hoje são um grande simulacro construído sob uma ideia totalizante da cultura brasileira, pois elas se moldaram no hibridismo, ao anexar a seu próprio movimento elementos de outros segmentos culturais.

Originalmente, as interações das Escolas de Samba no espaço urbano consistiam de grupos desfilantes em cortejo com uma espécie de banda com uma base percussiva bastante forte, um coro feminino – as pastoras e baianas. Desde 1932, com as regulamentações para garantir a ‘autenticidade’ da arte brasileira, se extinguiu o uso de instrumentos de sopro (tornando-se uma das proibições em regulamento), elencou-se a ala das baianas como ala obrigatória (também via regulamento), anexou-se a comissão de frente e o casal de mestre-sala e porta-bandeira, oriundos dos ranchos, além das alegorias vindas das grandes sociedades. Além disso, ao longo do tempo, outros personagens passaram a figurar nos desfiles, como as cabrochas e os passistas, assim como foram extintas as pastoras. Progressivamente, a indústria cultural vai estendendo seus tentáculos sobre as Escolas de Samba, ao moldar suas características. Portanto, essa formatação atual das agremiações em nada se relaciona com uma possível profissionalização ou desenvolvimento vindos somente de dentro das

⁶⁴ Idem.

organizações, dando-se, principalmente, em resposta a uma intervenção da classe dominante, a fim de padronizar o conteúdo daquela manifestação. Torna-se importante termos em mente que tal relação entre mídia, Estado e Escolas de Samba sempre esteve presente, desde o primeiro desfile, como citado no subcapítulo 2.5, e figura até hoje sendo uma das principais relações de modificações e adaptações da festa⁶⁵.

O rolo compressor da indústria cultural, para transformar em mercadoria, tudo molda, otimizando os processos, ao reduzir diversos movimentos em um só. Com isso, as Escolas de Samba se adaptam às exigências mercadológicas, numa tentativa incessante de se manterem vivas.

2.8 A profissionalização nas Escolas de Samba como expropriação

Docilidade, resistência, confronto e negociação, pondo em cena diversas modalidades de solução para o conflito entre desejo e necessidade, entre a expressão genuína e o atendimento às exigências dos diversos patrocinadores, sejam eles ligados ao Estado, à indústria turística ou à contravenção. (AUGRAS, 1998 apud SIMAS; FABATO, 2015, p. 12)

O que chamamos de expropriação branca irá nortear todo o desenvolvimento produtivo das Escolas de Samba, desde o primeiro desfile competitivo organizado pelo periódico Diário Esportivo, em 1932, iniciando o processo da chamada ‘profissionalização’ dessas agremiações, que impactará irremediavelmente em sua cultura e seus laços sociais. Por expropriação branca compreenderemos, a partir do termo espoliação branca, cunhado no livro de Ana Maria Rodrigues (1983), todo o processo de perda de raízes empreendido nas Escolas de Samba pela classe dominante. Para a autora, classe dominante é toda a parcela de população branca que passa a fazer parte das agremiações, como a chamada invasão da classe média – quando presenciamos um crescimento das camadas médias a desfilar e assistir aos desfiles – ou da classe artística, que passa a criar enredos e visualidades nas agremiações sambistas. Neste estudo, a mudança de termo de espoliação por expropriação se dá porque compreendemos por classe dominante o conjunto de corporações e instâncias que, de maneira direta ou indireta, se apropriaram das associações das Escolas de Samba como os capitalistas se apropriaram das terras comunais: para deter os modos de produção, aumentando seu poder regulatório e, com isso, extrair

⁶⁵ Poderíamos compreender que a relação da exposição midiática com as Escolas de Samba acaba condicionando escolhas de enredos, influencia como mostrar determinadas histórias, assim como imagens ou ideias vetadas ainda em processo de criação.

mais valia⁶⁶ para continuar aumentando seu capital. Portanto, a expropriação branca estaria concentrada nas relações de dominação das comunidades negras detentoras da produção das Escolas de Samba pelo Estado, pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e, por fim, pelos patronos – atuais proprietários das Escolas, representados na produção dos desfiles pela Liesa⁶⁷. Portanto, a participação das camadas médias da população nas agremiações seria muito mais uma consequência da expropriação pelas instâncias validadoras do que a sua causa. Assim, também nos referimos às figuras dos carnavalescos, que discutiremos um pouco mais adiante. Esses artistas plásticos, em geral das camadas médias da sociedade, oriundos da Escola de Belas Artes da UFRJ ou do Theatro Municipal do Rio de Janeiro ou de outra instituição validadora de qualidades artísticas, começarão a refazer a plasticidade das Escolas de Samba, sendo um dos marcos na profissionalização nesses espaços, a partir dos anos de 1960, num movimento chamado revolução salgueirense, encabeçado pelo cenógrafo Fernando Pamplona. Por hora, gostaríamos de ressaltar que a ideia de profissionalização das Escolas de Samba é oriunda deste constante movimento em resposta aos órgãos de controle e que, apesar de representar, desde sua origem, um movimento de dominação e espoliação aplicado aos agrupamentos sambistas, será preponderante na formatação das Escolas de Samba que conhecemos hoje.

Enquanto o Estado vai controlar e domesticar a festa carnavalesca para que esta possa simbolizar uma festa turística, que venda a cultura nacional para o mundo, a indústria cultural vai moldando para o público aquilo que se deve validar. À medida que as Escolas de Samba expandem sua projeção midiática como as legítimas representantes da arte brasileira, a ideia de profissionalização dentro no seu interior toma corpo, à medida que sua produção (seja por meio de gravações de sambas, desfiles, venda de fantasias etc.) começa a circular como mercadoria de uma indústria cultural.

⁶⁶ O patrono da Escola de Samba não necessariamente está ali para enriquecer com os lucros monetários obtidos delas, mas para se beneficiar da mais valia gerada do suor de seus trabalhadores, que, entre outras coisas, lhe fornece um certo prestígio nas classes mais altas, proximidade com celebridades e uma circulação positiva em meios importantes como a imprensa.

⁶⁷ LIESA, Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, fundada em 1984 pelos presidentes das Escolas de Samba Beija Flor de Nilópolis, Anísio Abrahão, Vila Isabel, Capitão Guimarães e Castor de Andrade, Mocidade Independente de Padre Miguel. A Liesa teria por definição a centralidade do poder para negociar com o Estado, na figura da Riotur, sobre os repasses e contratos estabelecidos para a realização dos desfiles das escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro.

A ideia de profissionalização sob o prisma das agremiações pode ser um conceito múltiplo e tão problemático quanto, por exemplo, no caso do futebol. Podemos desenvolver vários significados, de acordo com o ponto de vista abordado. Desde o início de todo movimento, com a gravação do primeiro samba, já se fala sobre a profissionalização do sambista. Se lembrarmos a versão do batismo das Escolas de Samba, de Ismael Silva, também poderemos verificar uma ideia que eles tinham de sua qualidade de sambistas: “É daqui que saem os professores.” (CABRAL, 1995, p. 280). Ao se autodeclararem professores, os sambistas criam o seu próprio espaço de legitimação profissional. O fato de se denominarem Escolas de Samba reforça a ideia de aprendizado e profissionalização, ao frequentar e se ‘graduar’ na arte de fazer Escola.

No entanto, a imprensa, por algumas vezes, duvidou desta alcunha, quando notamos o tratamento de algumas citações dos jornais, que, ao se referirem às Escolas de Samba como espaço de profissionalização, escrevem ‘escola’ entre aspas ⁶⁸, o que sugere que não legitimaram, naquele momento, a ideia de formação profissional/intelectual nesses agrupamentos. O sentido de escola e de professor de Ismael Silva está aplicado a uma detenção de saber, de uma qualidade no que se faz e a uma validação para uma atuação profissional que, sob outra ótica, poderia ser interpretada como uma disponibilidade de adequação ao mercado. É interessante notarmos como o grupo sambista, nesse movimento, criará uma nomenclatura para se legitimar muito baseada, segundo Jessé Souza (2018), nas ideias liberais de que a escola é o meio de validação social⁶⁹. Meio que continuava vetado às populações marginalizadas. Com isso, notamos o quão complexo e engenhoso é o sistema ideológico que as rege. Segundo Marilena Chauí, as ideologias servem exatamente como uma ideia abstrata que conduz objetivamente a vida (CHAUÍ, 2017). Procuramos validação a partir de uma recriação da nossa realidade, dos espaços que nos são negados. No caso do sambista, não há a necessidade de uma formação *stritu senso* para se tornar um profissional da área. A formação através da transmissão oral de uma tradição, de um modo de fazer, acaba entrando como um diferencial daqueles que são pagos

⁶⁸ Ver nota 63, onde se lê ‘escolas’ e ‘acadêmicos’ entre aspas

⁶⁹ Jessé irá contestar essa ideia, pois segundo ele, a escola não pode ser considerada como um fim. Antes da escola, existem realidades sociais e, portanto, uma pessoa proveniente de uma camada mais baixa jamais terá as mesmas condições de ascensão que uma de camada mais alta. Portanto, essa ideologia esconde as razões pelas quais muitas pessoas das camadas mais baixas não conseguem concluir ou se adequar num processo de ensino que não leva em consideração suas realidades.

para exercer tais funções ou, como quer fazer crer a indústria cultural, daquilo de particular que existe naquela manifestação, pois sua formação não *strita* também pode servir como desculpa para o trabalhador ser mal remunerado.

Receber pagamentos pelo exercício de uma atividade, é o que transformará o sambista amador em sambista profissional. Se ser um profissional é ser pago pelo seu trabalho, então, podemos compreender a profissionalização nas Escolas de Samba como o desenvolvimento de um processo de produção capitalista, onde existirão diversas pessoas, os profissionais, que receberão pagamentos para desempenhar funções específicas para a produção de um desfile. A profissionalização do amadorismo é um dos modos de disciplinar as formas ‘selvagens’⁷⁰ de se produzir aquela arte, ao condicionar o pagamento à submissão do seu trabalho às regras da indústria cultural. Ser profissional, no caso dos bambas, é saber negociar com as agências culturais e também saber se adaptar ao gosto do freguês para manter-se vivo. “Aí ainda é possível fazer fortuna, desde que não se seja demasiado inflexível e se mostre que é uma pessoa com quem se pode conversar. Quem resiste só pode sobreviver integrando-se.” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 130).

Portanto, a ideia de profissionalização da mão de obra sambista está inserida num local onde a ideia de tradição e de um saber particular devem se submeter a uma instância superior de dominação para tornar “mais bonito”, “mais vendável” ou “mais internacional”. Nesse caso, é muito fácil submeter tais trabalhadores a este crivo, pois a ideologia dominante trabalha muito com a baixa autoestima desses sujeitos, que ficam felizes em obedecer aos agentes externos. Não poucos são, por exemplo, os casais de mestre-sala e porta-bandeira, que treinam seu bailado com um coreógrafo de ballet clássico.

Os detentores dos códigos burgueses, que cada vez mais estarão presentes nas agremiações, serão mediadores, que farão a “adequação” do estilo das Escolas de Samba à linguagem da indústria cultural. Apesar de já contar com alguns profissionais desses meios contratados já nos anos 1950 – Sérgio Cabral (1995) falará de uma figurinista francesa que desenhava na Portela já nessa época⁷¹ –, será a partir dos anos de 1960, com a frequência cada vez maior da

⁷⁰ (STRAUSS, 1989)

⁷¹ “A Portela, há cinco, tinha uma figurinista e decoradora francesa, Ded Bourbonois, que fez vários carnavais para ela. Sorensen, figurinista da TV Tupi, cobrava há quatro anos Cr\$2 mil por cada desenho que fazia para as escolas de samba. E figurinista das revistas da Praça Tiradentes que ainda hoje trabalham para o carnaval das escolas?” (PAMPLONA *apud* CABRAL, 1995, p. 221).

classe média nos desfiles, que esses profissionais irão garantir seu lugar definitivamente nas agremiações. Horkheimer & Adorno (1985), a respeito das formatações dos padrões estéticos na indústria cultural, dirão que eles são aceitos sem resistência, pois são feitos sob medida para os seus consumidores. Com isso, podemos crer que a entrada desses profissionais externos às Escolas de Samba representa o que chamarão de conquista da técnica sobre a sociedade, que seria a ação do poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica, hoje, é a racionalidade da própria dominação (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 120).

2.9 Os profissionais

As contratações de artistas plásticos nas Escolas de Samba se davam por uma competitividade entre elas e para agradar ao júri – sempre formado pelas classes médias com capital cultural – e também para continuar agradando à imprensa e à plateia, que passa a ser paga nos anos 1960. Como podemos notar nas críticas do Jornal O Globo, ainda no carnaval de 1954, em relação às alegorias das Escolas de Samba:

Jornal O Globo, 03/março de 1954, página 7

Carros muito fracos

Por disposição do órgão constitutivo do carnaval, os carros apresentados pelas escolas possuem dimensões determinadas e restritas. Seria talvez muito mais interessante que alguém da prefeitura atentasse para a frequência e inconsistência de tais carros porque numa porcentagem elevadíssima não possuem qualquer mérito, chegando a ser ridículas da maneira mais lamentável, contudo, o mais é perfeito. Cê (sic.) figuras respeitáveis, como Santos Dumont e tantos outros vultos históricos, certamente estariam se pudessem ver as homenagens que os transformam em bamboleantes monstrenhos sobre os tablados de carros desconjuntados...

Ou as “Escolas” não possuem escultores capazes de executar trabalhos deste tipo com bom acabamento, ou não possuem dinheiro para executar a tarefa perfeita que deveria estar em consonância com a grandeza do espetáculo que sabem apresentar quando as coisas dependem apenas de bom gosto. É sobretudo injusto que uma escola de Samba ricamente fantasiada evolua com perfeição e comunicando as vibrações de sua bateria aos temperamentos mais tranquilos ser exposta ao ridículo porque precisa apresentar um carro e não dispõe de mais materiais para fazê-lo pelo menos de modo a não parecer grotesco.

Por outro lado, a exigência de ser uma à tração dos carros humana, importa na necessidade de se introduzirem no conjunto esteticamente colorido, menos trabalhadores braçais imundos, (...) Maltrapilhos, (...) o que fere os olhos do observador e permanece sem explicação.

Na Escola de Samba, que é uma coisa linda, o carro é como os pés do pavão e sua má sorte precisa ser convenientemente apreciada... ⁷²

A contratação desses artistas, com formação acadêmica, irá colocar a ideia de profissional em outra categoria. Ela se dará em oposição ao amador, que será, então, associado a trabalhos canhestros, mal executados, pouco elaborados, numa tentativa de anulação e até de ridicularização do trabalho dos grupos das comunidades das Escolas de Samba, naquele momento, majoritariamente negros e pobres, como as instâncias detentoras das formas de fazer Escola. A indústria cultural vai valorizar uma estética 'bem-acabada' do artista formado por escolas de arte renomadas ou daquele que já circula artisticamente em rodas ditas eruditas. A inserção desses atores externos às comunidades irá tocar na autoestima dos artesãos e artistas das comunidades sambistas e fará com que não se sintam capazes de gerenciar seus próprios processos, já que, nesse ponto, estavam mostrando seu trabalho em níveis nacional e internacional, sendo avaliados por artistas famosos e conceituados. Em entrevista transcrita no livro de Ana Maria Rodrigues (1983), Nilton de Sá falará mais sobre a problemática da contratação de artistas plásticos nas Escolas de Samba:

O artista vai para as escolas de samba levando seus próprios conceitos, adequados para espetáculos e com isso destrói o conceito que os negros têm daquilo que é deles e que são eles que fazem. O mau gosto do pessoal das escolas de samba é invocado para justificar a intromissão. Mas mau gosto quando há, é autêntico.... O artista plástico quer se utilizar das escolas de samba, pois elas estão em evidência. (Entrevista com Nilton de Sá, em RODRIGUES, 1983, p. 46)

De fato, não somente como espaço de projeção as Escolas de Samba serviram para diversos artistas, mas também como espaço de experimentação estética. É em tal movimento que surge a figura do carnavalesco, o 'grande artista' que irá projetar toda a Escola. A partir daí, será creditada a ele toda a genialidade do que se viu na avenida. Não somente isso, sua importância no processo de feitura no desfile fará com que esses artistas expandam seus territórios de atuação, a ponto de interferirem em outros pontos de produção do desfile, como nos sambas enredo. A presença desse ator irá modificar para sempre as relações sociais e trabalhistas nas agremiações, realocando os artistas e artesãos locais às funções subalternizadas e invisíveis e aprofundando a lógica da validação dos saberes por meio da chamada profissionalização. Este fato é mais expressivo quando nos lembramos que os carnavalescos, em sua grande maioria, até hoje,

72 Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=195019540303> Acesso em: 23 fev. 2021. O jornal está em mau estado e, por isso, alguns trechos são incompreensíveis.

são oriundos de classes médias e são, majoritariamente, homens brancos, enquanto os artistas e artesãos das Escolas de Samba pertencem às camadas mais pobres e subalternizadas, sendo majoritariamente pessoas negras e com escolaridade baixa⁷³. Os atores inseridos nos processos de feitura dos desfiles, como os carnavalescos, estão neste espaço também como representantes de uma lógica já institucionalizada pelo capital: o espaço do homem branco como o espaço de comando e do homem negro como o lugar de trabalho braçal. Novamente, a lógica cartesiana de separação entre corpo e espírito, que é a perpetuação de uma lógica de dominação implementada pelo capitalismo nas origens.

Então, a ideia de expropriação branca no processo de moldagem das Escolas de Samba representa uma construção muito mais complexa, cuja compreensão é de fundamental importância para não cairmos na tentação de achar vilões fáceis de vencer. É justamente quando percebemos a sofisticação do funcionamento dessa forma de expropriação, que, ao lançar uma pauta político-social importante para a comunidade sambista, muitas vezes está, na verdade, se apropriando dessas pautas para perpetuar sua dominação. A compreensão deste sistema, ao qual está associada toda a construção plástico-ideológica das Escolas de Samba, será fundamental no aprofundamento realizado no capítulo 3 deste estudo, sobre como o feminino também será moldado, em sua estética e performance, sob essas diretrizes.

2.10 O Jogo do bicho e o sistema empresarial profissional.

A penetração dos bicheiros nas Escolas de Samba deu-se, inicialmente, pela vizinhança dos territórios dominados pelos bicheiros, que propiciava uma certa permeabilidade deste grupo nas quadras e nos desfiles das agremiações. Posteriormente, a partir de 1970 essa relação se estreitará na forma de “mecenato” direto, ao serem levados para dentro das agremiações como seus patronos. Maria Laura Cavalcanti vai abordar o tema em seu livro *Carnaval carioca: dos Bastidores ao desfile* (2006), remetendo à experiência da Mocidade Independente de Padre Miguel com o bicheiro Castor de Andrade. Em entrevista à antropóloga, Gaúcho, ex-presidente da agremiação, conta que, em 1972, quando a Mocidade passava por uma grave crise, com risco de rebaixamento, ele

⁷³ O livro sobre sociedade carnavalesca de Sávio Leopoldi, (1977) fará uma grande análise sobre a escolaridade dos membros das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e constatará que, em sua grande maioria era composta de pretos e pardos, com uma escolaridade muito baixa (LEOPOLDI, 1977)

foi procurado pelo bicheiro com uma oferta de ajuda à agremiação. Gaúcho fora então, o responsável por organizar eleições dentro da Escola, para que se elegeisse “um presidente que permitisse trazer o Doutor Castor para a Mocidade.” (Entrevista com Gaúcho, em CAVALCANTI, 2006, p. 48).

Para compreendermos como o jogo do bicho se instalará nas Escolas de Samba, é preciso entender como se dá a relação do jogo do bicho com os territórios dominados. No documentário “Doutor Castor”, da Globo Play (2021), que conta a trajetória deste bicheiro, mostra-se que, para além das atividades ilícitas⁷⁴, Castor fazia inúmeras benfeitorias e ajudava muito a comunidade da zona Oeste na região de Bangu, área do seu domínio, a ponto de ser conhecido como ‘padrinho’. Castor não somente distribuía remédios e comida, como também, além do patronato na Mocidade, passou a investir no clube de futebol da região, o Bangu Futebol Clube, levando-o para a final do campeonato brasileiro, em 1985. O que pretendemos com esse reconhecimento a uma atuação ‘positiva’ dos bicheiros junto às comunidades dos territórios que dominam é mostrar como foi que, sob o pretexto do mecenato e da profissionalização das estruturas administrativas das Escolas de Samba, o jogo do bicho transformou-as, sob o ponto de vista capitalista, em grandes empresas que, certamente⁷⁵, geram lucros altíssimos para seus proprietários⁷⁶.

Apesar de nem toda nova relação ser pacífica, a introdução desses agentes nas agremiações foi recebida como a ‘salvação’, pois devemos pensar

⁷⁴ Além de inúmeras matérias jornalísticas e matérias que se encontram facilmente sobre a atuação dos bicheiros no Rio de Janeiro na internet, utilizo como fonte a publicação de Aloy Jupiará e Chico Otávio denominada *Nos porões da contravenção* (2015), que irá contar a história dos três bicheiros mais poderosos do Rio de Janeiro – Capitão Guimarães, Castor de Andrade e Anísio Abrahão – e suas inserções nos negócios do carnaval e a fundação, por eles, da LIESA.

⁷⁵ Esta afirmação se dá sem uma comprovação em documentos, pois, como é sabido, as contas da Liesa não são públicas. Apenas podemos falar do aporte financeiro por conta da Riotur, caso exista captação via Lei Rouanet, pois são dados públicos. Os contratos televisivos em parceria com a Rede Globo de Televisão para transmissão dos desfiles também são sigilosos. Algumas receitas difíceis de rastrear são a venda dos ingressos dos dias dos desfiles, receitas relativas a festas ou shows em cada agremiação. Uma coisa é certa: apesar de existir o discurso da crise nas Escolas de Samba desde que elas existem, em anos como 2019 e 2020, sem o subsídio governamental, elas seguiram fazendo espetáculos luxuosos. Isso mostra que o sistema administrativo-empresarial continua dando certo e que as agremiações conseguiram se estruturar via diversas receitas e estratégias para se manterem produtivas. Abordaremos mais sobre isso no capítulo 5.

⁷⁶ Uma prova de que as Escolas não vão mal, ao menos para seus dirigentes, é que o presidente de honra da Beija Flor de Nilópolis, Gabriel David, filho do presidente Anísio Abrahão, comprou, em 2020, ano da pandemia de coronavírus, no qual as Escolas de Samba deixaram milhares de trabalhadores na miséria, uma mansão no valor de alguns milhões de reais – segundo reportagem – para morar sozinho. Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/ex-de-anitta-gabriel-david-conselheiro-da-beija-flor-compra-mansao-para-morar-sozinho-na-zona-sul-do-rio-24843062.html#:~:text=O%20im%C3%B3vel%20foi%20adquirido%20no,a%20casa%20%C3%A9%20um%20deslumbre>. Acesso em: 22 fev. 2021.

que não somente os discursos organizacionais de modernização seriam promessas bem-vindas, para torná-las mais competitivas, mas o dinheiro do bicheiro, quando aplicado a causas nobres, seria naturalizado como um ‘mal’ necessário⁷⁷, criando, segundo Cavalcanti (2006), “uma moral turva, onde o bem e o mal andam de mãos dadas.” (CAVALCANTI, 2006 : 65).

Certamente, não é por caridade que os bicheiros se envolvem nas Escolas de Samba. A troca estabelecida nessa relação vai para além de uma recompensa financeira: ela modifica a imagem dessas figuras de ocupantes de páginas policiais para figuras cativas nas colunas sociais. O prestígio de se comandar uma Escola de Samba e ser visto como mecenas nessas associações transformará sua imagem diante da comunidade e os introduzirá nas rodas burguesas cariocas, além de também colocar no mapa da cidade seus territórios de domínio.

É o sistema organizacional da contravenção aplicado nas estruturas das Escolas de Samba que irá instituir uma hierarquização dentro da produção do carnaval e irá selecionar quais são os eventos que devem produzir para arrecadar fundos. A visão empresarial dentro das agremiações, portanto, irá transformar o processo comunitário de um calendário de encontros e socializações anuais em um calendário voltado única e exclusivamente para a produção do desfile.

Para ilustrar a forma como a profissionalização foi introduzida pelo sistema de patronato, utilizaremos dois depoimentos de Chiquinho, encarregado geral do barracão da Mocidade, a Cavalcanti:

Antes era raiz, não aceitava ninguém de fora. Nem carnavalesco tinha. Era dali mesmo, o pessoal da comunidade. Ah! Seu Manuel entende um pouquinho disso. Então um faz isso, o outro aquilo. Para nós sermos grandes, o nosso primeiro passo foi contratar um carnavalesco. Pegar o Know How dele (Entrevista com Chiquinho, em CAVALCANTI, 2006, p. 49)

Hoje em dia tem que ser profissional. Gera dinheiro. Tá televisionado, as revistas ali, o rádio ali. A competitividade aumentou muito. Tem que ter dinheiro no Carnaval. As escolas que não aceitam isso, que não se modernizaram, ficaram de fora (Entrevista com Chiquinho, em CAVALCANTI, 2006, p. 49)

Esse discurso administrativo de modernização não somente trouxe uma outra forma de produzir carnaval, através da contratação de profissionais das camadas médias para conduzir a feitura do desfile, mas também outras ideias: a

⁷⁷ No livro de Aloy Jupiara e Chico Otávio (2015) é descrita toda a organização do jogo do bicho e sua atuação junto a grupos de extermínio, milícias e poder público, inclusive existindo Estado paralelo em forma de um tribunal próprio, que julga internamente questões ligadas a entraves de dentro do jogo do bicho. Como diria o Dr. Castor: “A contravenção tem um princípio. Ela é governo e não tem culpa que o governo mude a toda hora”. (JUPIARA; OTÁVIO, 2015, p. 216).

autonomia das Escolas de Samba para se autofinanciarem e terem poder de negociação direta com o poder público.

Jupiara e Otávio (2015) citam, em dado momento, uma matéria do Jornal do Brasil de 1986⁷⁸, intitulada *As escolas vão ganhar novo perfil: A retirada dos patronos*. Trata-se de uma entrevista que Anísio Abrahão (presidente da Beija Flor de Nilópolis) concede à época, relatando o projeto ‘salvador’ das Escolas de Samba, para que elas tivessem autonomia financeira a ponto de os patronos não serem mais necessários. Segundo ele, a função da Liesa seria negociar com o poder público (Riotur) a subvenção para os desfiles e os direitos de transmissão televisiva. Além disso, a Liesa fundou sua própria gravadora e, naquele momento, estava com uma proposta de merchandising⁷⁹ durante os desfiles. Com isso, segundo Anísio, as Escolas conseguiriam aumentar a arrecadação, manter o luxo e o profissionalismo dos desfiles e a injeção financeira dos patronos seria desnecessária.

Como sabemos, esse era o discurso dos patronos, mas as coisas não aconteceram bem assim. A dependência das Escolas de Samba desse sistema se aprofundou mais e mais, especialmente pela falta de transparência nos negócios internos e também pelo interesse direto que as vantagens desse negócio dão aos contraventores. As Escolas de Samba funcionam como uma fachada lícita de benfeitoria e estreitam mais ainda os laços entre os bicheiros e o poder público. Segundo Jupiara e Otávio (2015), a Liesa “foi fruto da estratégia de bicheiros para seus negócios, inclusive políticos, não o resultado da organização de sambistas tradicionais em torno do interesse de suas comunidades e escolas.” (JUPIARA; OTÁVIO, 2015, p. 221).

Hoje, a Liesa, além de manter estável o posicionamento das grandes Escolas⁸⁰, é um órgão que privatizou todo o aparato dos desfiles. Elas se tornaram

⁷⁸ Jornal do Brasil, 6/01/1986, caderno B, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=An%C3%ADsio&pagfis=108357 Acesso em: 25 fev. 2021.

⁷⁹ Devemos citar as repetições na história quando, hoje, Gabriel David, filho de Anísio, foi colocado no cargo de diretor de marketing da LIESA e, segundo entrevista dada por ele, citada neste trabalho, observa-se que repete o discurso de 1986 do pai, dizendo que sua função é tornar as Escolas de Samba autossustentáveis.

⁸⁰ A criação da Liesa fez com que 10 escolas se destacassem do antigo grupo de 44 escolas que negociavam com a Riotur. A Liesa impôs uma negociação privilegiada com essas 10 escolas, deixando um legado de extrema desigualdade entre as outras irmãs. Como publicado na reportagem do JB citada acima: - “Quem não tem bicheiro e faz carnaval está roubado. Diretor de escola pequena, fica horas na sala de espera da Riotur, o banqueiro de bicho, chega, mete a mão na porta e entra. É culpa dele que foi folgado, ou de quem recebeu? Eles querem ganhar muito, mas eu também. O problema é que eles já ganham a terceira parte da subvenção e, as escolas pequenas, que são as que mais precisam, ainda não viram a cor do dinheiro. Os graúdos estão brigando por

empresas familiares segundo o mais puro molde patrimonialista, no sentido weberiano – aquele que se refere ao poder dos senhores feudais sobre suas terras e sobre tudo que estava nelas, incluindo as pessoas (como veremos no cap. 4) – e no sentido à brasileira – quando da apropriação de instituições públicas para benefício próprio, como no caso da Riotur. Além disso, as Escolas de Samba irão assimilar todos os processos organizacionais e administrativos da contravenção e das milícias, que já apontavam seu surgimento, mantendo uma forte ligação ao jogo do bicho, especialmente a partir do período denominado de Escolas de Samba S/A, a partir dos anos 1970. O controle dos bicheiros sobre as Escolas de Samba é total, pois eles não somente se apropriaram do território comunitário do sambista, detendo todos os meios de produção, inclusive todo o legado construído por essa população, como também exercem o controle da mão de obra pelo medo. Como afirmou Ruça⁸¹, ex-presidente da Vila Isabel, uma das poucas a se declarar abertamente contrária à expropriação dos contraventores: “existe o medo (há quem o confunda com ‘respeito’)” (JUPIARA; OTÁVIO, 2015, p. 220).

O aparato montado dentro das Escolas de Samba pelos bicheiros está em constante processo de adaptação e de aprofundamento nos sistemas político-econômicos liberais, a começar pelo fato de a precarização do trabalho ser a regra nessas instituições. Os contratos no papel somente são firmados em casos específicos (quando o contratado é algum artista importante) e contratações via CLT são raras. Em geral, funcionam os acordos de boca, como no meio da contravenção, que nem sempre são cumpridos⁸². Podemos averiguar este fato na fala de Squel Jorgea, porta-bandeira da Estação Primeira de Mangueira, ao participar de uma série de lives promovidas pelo site *Carnavalesco* sobre a crise da pandemia de covid-19 nas Escolas de Samba. As lives chamavam-se

conta dos discos de samba-enredo, mas até agora o disco da Top tape, das escolas do I-B, ainda não saiu. E por que vamos desfilar na terça-feira? O desfile vai até de manhã e operário está trabalhando na quarta-feira de Cinzas. Quem decidiu isso? Foi tudo a portas fechadas na Riotur.” (Paulo César Cardoso, presidente da Independentes de Cordovil na época).

⁸¹ Ruça era militante do PCB e ganhou eleições para a presidência da Vila Isabel em 1987, em oposição a Capitão Guimarães, ex-presidente da Vila, então presidente da Liesa. Ruça foi quem liderou a primeira vitória da Agremiação em 1988, com o enredo “Kizomba, a festa da raça”

⁸² Essa realidade gerou, em 2018, um grande desconforto ao carnavalesco Jack Vasconcelos, após obter um grande sucesso, especialmente nos grupos mais à esquerda com seu enredo *Meu Deus, Meu Deus, será extinta a escravidão?*. Neste enredo, Jack desenvolve toda uma narrativa que, curiosamente, vai terminar na escravidão moderna, algo largamente praticado pelas Escolas de Samba, inclusive na agremiação onde ele havia desenvolvido aquele enredo, a Paraíso do Tuiuti. Por se posicionar abertamente ligado a ideias de esquerda, o carnavalesco sofreu uma série de ataques virtuais o confrontando com a realidade do próprio espaço onde trabalha, que testemunha, e do qual, por vezes, também é vítima, como se ele pessoalmente fosse o responsável por aquela realidade.

Pensando a crise no samba e foram ao ar durante as segundas-feiras, entre 26/04 e 17/05 de 2021.

(...) Às vezes tem alguns contratos que são de boca. Alguns ateliers sabem que a pessoa tá (sic.) passando necessidade e tem uma determinada habilidade, vai lá e fala: Fulano vem aqui, vou te ajudar, vou te dar um tanto por semana, quinzenalmente, você topa? Vamos fazer aquilo? É assim em alguns trabalhos. Infelizmente, o carnaval, apesar de ser um movimento grandioso, alguns contratos, algumas relações trabalhistas, algumas são de carteira assinada, outras são de contrato e outras são de boca. E a pessoa que tá passando fome, que precisa trabalhar, ela vai aceitar aquele contrato de boca porque, como diz aqui na lei dos sambistas, a fala, a palavra, vale mais do que o que está escrito. Porque eu já vi presidente rasgando contrato. Ele fala: Minha palavra, eu não tenho como voltar atrás, agora, no contrato, eu rasgo. Então, no carnaval, existe muito essa lei, do que é dito né? A palavra vale. E é assim...⁸³

Corre na boca dos sambistas que a Liesa e as Escolas de Samba são instituições que precisam se modernizar, que são antigas, cujos protocolos são os mesmos desde sua fundação. Este discurso, mais uma vez, escamoteia o grande poder dos contraventores de se reinventar e de criar possibilidades de aumentar mais e mais seus lucros, seus domínios territoriais e seu prestígio. É preciso estar atento, pois, nas Escolas de Samba, o que se fala invariavelmente é para abafar o que se pratica.

Mais uma vez, o livro de Aloy Jupiara e Chico Otávio (2015) explica sobre como o jogo do bicho deixa de ser aquele jogo inocente criado pelo Barão de Drummond e hoje figura numa das mais sofisticadas redes de poder envolvendo o Estado. Percebemos que, quando algo está fixo como regra nessas instituições, está ali para manter o status quo⁸⁴. Porém, se, em algum momento, não interessar mais, será derrubado sob o discurso de modernização. Apesar disso, as críticas aos atuais gestores, sob pretextos modernizantes, figuram também na nova geração de patronos das Escolas – os herdeiros dos atuais presidentes⁸⁵ que, invariavelmente, vêm a público com ideias mais arrojadas para as Escolas de

⁸³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JONETyuCsSA&t=5s&ab_channel=CARNAVALESCO Acesso em: 3 mai. 2021.

⁸⁴ Em momentos recentes, como em 2017, numa virada de mesa na Liesa, houve a decisão de não rebaixar nenhuma agremiação naquele ano. Assim como em 2018, a cúpula anulou o rebaixamento da Acadêmicos do Grande Rio. Quando convém, a regra é modificada, sempre com um discurso 'convincente'.

⁸⁵ A relação de parentesco nas Escolas de Samba é bastante comum, são como clãs que dominam determinado território e Escola e passam a autarquia de maneira hereditária, transformando as agremiações em mais um território de disputa dentro daquela mesma família. Não são raros os casos de assassinatos de sucessores aos postos de presidência de Escolas, que podem ser averiguados nas manchetes jornalísticas. (Sobre isso, ver matéria da Revista Época de 28/02/2020). Disponível em: <https://epoca.globo.com/rio/ex-capitao-do-bope-promoveu-alianca-entre-milicianos-bicheiros-24275879> Acesso em: 12 mar. 2021.

Samba. Uma das figuras mais comentadas e envolvidas nesse processo é Gabriel David, filho do presidente da Beija Flor de Nilópolis e fundador da Liesa, Anísio Abraão David. Dentre inúmeras entrevistas que deu, falando de sua visão de um carnaval mais moderno, destacamos esta, concedida ao veículo Metrópolis.

– Como você vê o Carnaval daqui a 10 anos?

Primeiro teríamos uma marca. Quero fechar os olhos daqui a 10 anos e visualizar uma marca única, que na minha cabeça me remeta diretamente ao Carnaval, em todos os sentidos. Segundo, gerar essa experiência em torno dessa marca, desse conceito, de ponta a ponta. Tanto para o consumidor, que compra ingresso, quanto para as empresas parceiras. O que me motiva em trabalhar com Carnaval hoje e gastar minha juventude com isso é acreditar que o Carnaval pode chegar lá e **voltar a ser grande**.^{86 87}

As novas gerações estão mostrando que a expansão neoliberal está a todo vapor. É impossível não retornar a Horkheimer & Adorno (1985), quando eles falam das estruturas da indústria cultural (aqui aplicadas ao rádio e ao cinema), sob o ponto de vista do monopólio, quando lemos no discurso acima a ideia de transformar o carnaval numa versão única como a fórmula de torná-lo grande novamente.

A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p, 119-120)

Quando as pessoas criticam a forma de administrar as Escolas de Samba, elas se esquecem que a estrutura administrativa das Escolas não é comunitária, ela é personalista e autoritária. Portanto, as agremiações irão atuar de acordo com os interesses de seus proprietários. Aliás, uma das grandes modificações nos

⁸⁶ Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/jovem-herdeiro-da-beija-flor-carnaval-do-rio-voltara-a-ser-grande> Acesso em: 07 mar. 2021.

⁸⁷ Grifo nosso. Voltar a ser grande, lembra a campanha presidencial de Donald Trump: *Make America great again*. Não por acaso são discursos que falam de uma ideia de progresso baseadas no ultraliberalismo.

estatutos sociais das agremiações é exatamente tratar o desfile não mais como o meio, e sim como o fim da função das mesmas. O projeto turístico de transformar as Escolas de Samba no maior espetáculo da terra as afastou de suas vias comunitárias. Hoje, é bastante turvo o espaço ocupado pelos sambistas, tal como a ideia da sua renovação e sustentabilidade, que, imaginamos, sob os efeitos da pandemia, está ainda mais ameaçada. Talvez, a possibilidade de recuperar os laços comunitários seja tratar os desfiles como meio e não como fim. No entanto, reconhecemos que a probabilidade de essa sociabilidade se restaurar seja mais factível em espaços sem fins lucrativos, pois as Escolas de Samba, hoje, constituem empreendimentos que reproduzem todas as situações sociais, políticas e culturais da sociedade brasileira. O que encontramos é uma desigualdade social abissal, relações baseadas na exploração da mão de obra, no racismo, machismo e homofobia, travestidos de ideologias docilizantes.

Para finalizarmos este capítulo, compreendemos que esses agentes que provocaram a grande profissionalização nas agremiações (mídia, Estado, indústria cultural e contravenção) não são os únicos. Entretanto, consideramos que são os mais contundentes na formatação das Escolas de Samba atuais. E, ao montarmos este cenário, damos as condições para que possamos, a partir dos próximos capítulos, colocar nossas personagens em cena e visualizarmos como, no espetáculo Escola de Samba, as mulheres são constituídas em relação ao espaço que as envolve.

3

A mulher vista da Avenida: Recorte e representação feminina nos desfiles

Espetáculo feérico, dizem os locutores; plumas, paetês, muito luxo e riqueza. Imperadores, uiaras, bandeirantes e pioneiros, princesas, orixás, bichos, bichas, machos, fêmeas, salomões e rainhas de sabá, marajás, escravos, soldados, sóis e luas, baianas, ciganas, havaianas. Todos sob o comando do ritmo das baterias e do rebolado das mulatas que, dizem alguns, não estão no mapa. (GONZALES, 2020, p. 103)

É quase senso comum que as mulheres que figuram nos espetáculos das Escolas de Samba, apresentados na Marquês de Sapucaí, são protagonistas absolutas. Seja em homenagens nos enredos e sambas, seja em reverências pela história e ancestralidade, seja pela beleza e sensualidade de seus corpos e sua dança e, por isso, peças-chave para compreendermos como suas imagens são fundamentais para o entendimento da sustentação ideológica e econômica dentro e fora dessas agremiações. Ou seja, não nos importa, nesta parte do trabalho, falar de mulheres específicas para valorizar individualmente seus feitos (como pretendemos fazer nos capítulos seguintes), mas sim focar na imagem generalizante e totêmica que a sociedade do espetáculo⁸⁸ nos entrega como sendo a imagem verdadeira⁸⁹ das mulheres na nossa sociedade. É importante termos em mente que, a essa altura do momento histórico no qual estamos inseridos, não há mais a possibilidade de pensarmos em mundos à parte e recortados (como no caso deste estudo, cujo recorte é a produção material feminina nas Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro). A sociedade do espetáculo irá refletir por toda parte os clones das mesmas imagens. Portanto, a imagem da mulher nos desfiles das Escolas de Samba estará, como veremos ao longo deste capítulo, se reproduzindo de maneira fantasmagórica em diversos setores da própria agremiação, tal como nos setores da própria sociedade. Ao analisarmos essas imagens e os discursos sobre o feminino contidos nos desfiles, pretendemos destacar os tipos de mulheres e seus usos na construção identitária e social das Escolas de Samba. Neste ponto, também nos é de extrema importância compreender como os poderes portadores do espetáculo dominam os espaços, definindo as pautas de uma classe, segundo

⁸⁸ Conceito desenvolvido por Guy Debord, em seu livro homônimo de 1997.

⁸⁹ Na prática, toda a imagem construída e falseada toma, na sociedade do espetáculo, *status* de verdade.

Debord (2020), apresentando os pseudobens a desejar e oferecendo aos revolucionários locais os falsos modelos de revolução (DEBORD, 2020, p. 32).

Utilizaremos o trabalho de Lélia Gonzalez (2020), que não somente escreveu sobre a condição da mulher negra no Brasil e de seus “subprodutos” nacionais, como a mulata e a mãe preta, mas também foi uma grande feminista, atenta às proposições de lutas que envolvem as disputas de classe e raça na América Latina, além de sambista e cofundadora da Escola de Samba Quilombo. Entre os diversos conceitos discutidos na tese, trazemos a reflexão da autora sobre o poder da inversão social carnavalesca. Para ela, essa experiência é muito mais efetiva e cruel com a população negra, pois “o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela tira a fantasia e volta a ser a empregada doméstica...” (GONZALEZ, 2020, p. 105). Na sua opinião, é por aí também que se constata que os termos ‘mulata’ e ‘doméstica’ são atribuições de um mesmo sujeito.

É sobre esse momento dos holofotes carnavalescos que pretendemos discorrer para compreender como as mitologias femininas podem ser desenvolvidas, reforçadas ou mitigadas pela transmissão televisiva, ao influenciar na sustentação do ‘maior espetáculo da terra’. O recorte de análise dessas performatividades se dará baseado no destaque de duas figuras expressivas, que figuram no imaginário sobre o feminino nas Escolas de Samba: as passistas/musas e as baianas. A oportunidade de trabalhar com essa dualidade em particular é refletir sobre a construção reproduzida pela transmissão televisiva, especialmente quanto aos parâmetros definidos por Debord (2020), em relação a uma espécie de reconstrução material da moral religiosa ⁹⁰ – uma leitura dicotômica euro-cristã. Nesta leitura, os corpos se enformam ora numa leitura exploratória de suas entranhas, ora na ideia de sua divina maternidade. Assim, nos propomos, aqui, a investigar como as imagens do espetáculo criadas pelas lentes televisivas podem fornecer pistas particulares sobre uma forma de operação das agremiações. Pois, ainda segundo Debord, o espetáculo seria, ao mesmo tempo, o resultado e o projeto de um modo de produção existente (DEBORD, 2020, p. 11). Ou seja, podemos ler o trabalho feminino nas Escolas

⁹⁰ Numa leitura sobre a introdução do olhar colonial das aldeias indígenas brasileiras, a antropóloga Rita Segato (2021) irá nos alertar para os danos da introdução da exterioridade do olhar sobre o corpo, próprio da metafísica ocidental e cristã, que conduz à pulsão escópico-pornográfica, até então inexistente no mundo ameríndio (SEGATO, 2021, p.102). Talvez seja essa uma questão pertinente a tratar sobre a forma de se apresentar, na televisão, os corpos das mulheres focalizadas sob o domínio do veículo.

de Samba para além da produção material dos barracões, compreendendo a produção da imagem social como também sendo, efetivamente, um produto.

3.1 A mulher sob os holofotes

Se há uma linguagem artística cuja construção, pela indústria cultural, foi bem-sucedida e, ainda hoje, tem muito fôlego para novas reformulações, é, sem dúvida, o espetáculo das Escolas de Samba. No capítulo anterior, exploramos a ideia de Indústria Cultural em Adorno & Horkheimer (1985), para mapear todas as inserções dos grupos de poder — mídia impressa, rádio, televisão, Estado e crime organizado — na forja do que conhecemos hoje como Escolas de Samba. A partir da segunda metade do século XX, começa a se estabelecer uma nova ordem mediadora do mundo social, chamada por Debord (2020) como a sociedade do espetáculo. Em seu livro, o autor nos oferece a ideia, à época um tanto visionária, de uma nova fase da indústria cultural, ou, talvez, de seu modo substitutivo: o monopólio das imagens como mediadoras do mundo social e como instrumento de unificação.

‘Sociedade do espetáculo’ seria uma expressão especular da sociedade, de modo a mimetizar na prática, por meio das imagens, o sentido de uma formação econômico-social. Neste ponto, é impossível não se lembrar do artigo “O artigo dos pirilampos”, de Pier-Paolo Pasolini, publicado em seu livro “Escritos Corsários” (1990). O autor irá falar sobre o fenômeno do desaparecimento dos vaga-lumes, por conta da poluição do ar e do solo nas cidades italianas. Esse exemplo real de um fator de extinção originado pelo progresso será usado como metáfora para falar do desaparecimento das pequenas luzes, daquelas luzes espontâneas, vindas dos pequenos camponeses, de culturas originárias não cooptadas ainda pela cultura de massa e pelo consumismo capitalista. A morte dos vagalumes, para Pasolini, era o resultado do genocídio cultural. O desaparecimento em massa do particular, do pequeno, do mínimo, do originário em função da homogeneização e do monopólio promovido pelo capitalismo. Este genocídio cultural foi o que Pasolini nomeou de “verdadeiro fascismo”. O fascismo de Pasolini não era o fascismo histórico do período mussoliniano, mas aquilo que se transforma numa ideologia para soterrar o diferente, o particular. Seu grande questionamento era sobre como os homens do poder passaram da fase dos pirilampos à fase da morte dos pirilampos sem se dar conta disso. Como chegamos a esse vazio? (PASOLINI, 1990, p. 121)

O inconformismo de Pasolini é, em especial, uma percepção de que as condições de existência estavam se modificando para um estado novo, ainda abstrato, com imagens apocalípticas no que ele percebia, então, numa real unificação da Itália em uma sociedade que perdera não somente a riqueza linguística dos vários dialetos que compunham as diversas regiões do país, mas também a forma de vida, que estava se tornando cada vez mais pasteurizada, mais vazia e mais ligada à estética de uma classe dominante. Obviamente, com outras palavras, Pasolini já atentara para a sociedade do espetáculo muito bem detalhado por Debord: “O espetáculo é a conservação da inconsciência na mudança prática das condições de existência.” (DEBORD, 2020, p. 18).

Didi-Huberman (2011), na leitura do texto de Pasolini sobre a morte dos vagalumes, irá falar das pequenas e grandes luzes, das luzes que brilham e das luzes que ofuscam. Ele, mais otimista que o autor italiano, ao invés de falar em genocídio cultural, falará da crise da luz. Assim, recorre a um conceito de Walter Benjamin (1994), a intermitência, vista como forma de ampliação das possibilidades de vivências desses términos, talvez, menos deterministas. (DIDI-HUBERMAN, 2011 p.34-35)

As coisas bem iluminadas transformam-se depressa em signos estabelecidos, em coisas a possuir, em valores ‘seguros’. Ao passo que as coisas iluminantes e ainda mais as coisas intermitentemente iluminantes, como os pirilampos, despossem-nos de qualquer certeza. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26)

Para o filósofo, os grandes holofotes é que impossibilitariam a percepção da existência dos vagalumes, que somente podem ser vistos no escuro. Essa ideia proposta por ele, da intermitência, pode, nesta pesquisa, funcionar como um matizador das ideias de Pasolini e Debord, diante da complexidade que os desfiles das Escolas de Samba, na Marquês de Sapucaí, irão evocar. Neste espaço coletivo a céu aberto, com capacidade para até 70 mil pessoas, os holofotes que iluminam o espetáculo in loco são brandos, se comparados aos holofotes que iluminam as imagens televisivas, pois a imagem à distância, vista em conjunto, é passível dos recortes individuais de cada um dos espectadores presentes naquele espaço, deslocando-os temporariamente de sua passividade enquanto observadores. Ademais, no desfile presencial, não existem comentaristas validados como autoridades no assunto que narram e explicam o que se deve ver naquele espetáculo. Apesar disso, não ignoramos o fato de que muitos espectadores locais possam chegar ao espetáculo com algum condicionamento visual prévio. Já a imagem televisiva reduz o potencial de escolha para a audiência, detalhe a detalhe, o que nos é vendido como a imagem do momento,

reforçando o sentido não somente da mediação social pelas imagens, mas do quanto estamos submetidos a elas.

O governo do espetáculo, que no presente momento detém todos os meios para falsificar o conjunto da produção tanto quanto da percepção, é senhor absoluto das lembranças, assim como é senhor incontrolado dos projetos que modelam o mais longínquo futuro. Ele reina sozinho por toda parte e executa seus juízos sumários. (DEBORD, 2020, p. 159)

Na televisão, o recorte visual se dá em conjunto com a simulação do olhar de alguém, através do que chamamos enquadramento. O enquadre é uma lupa e um holofote fortíssimo que, ao ofuscar o conjunto de imagens locais, destaca prioritariamente os interesses das editorias de transmissão e, portanto, do sistema ideológico e mercadológico por trás das empresas (mídia e patrocinadores). No entanto, como citamos, os desfiles das Escolas de Samba e a manifestação da festa em si são maiores que essas edições e, assim, é recorrente que algo escape a esse controle. Para isso, como veremos mais adiante, a televisão supervisiona e regulamenta a formatação dos desfiles, a fim de minimizar possíveis desvios. Alguns sobrevivem como os vaga-lumes de Didi-Huberman e muitos são dizimados como a alegoria de Pasolini.

Para Raymond Williams (2016), a televisão é uma forma social decorrente dos processos tecnológicos e civilizatórios, ela não surge por causa da tecnologia e sim por conta de novas demandas sociais que exigem uma forma de comunicação distinta. Nesse caso, uma mediação entre as pessoas por meio das imagens, ou seja, meio fundamental para a sociedade do espetáculo. Se, na imprensa escrita, a comunicação era interdita aos não letrados, que no máximo absorviam alguma ilustração, com a televisão, criou-se uma nova realidade de acesso ao mundo. A televisão, diferente do cinema, trabalha com teores factuais e ficcionais, o que altera nossa percepção básica da realidade e inaugura uma outra maneira de se comunicar, onde a verdade pode se tornar apenas mais uma imagem falsa. Quando a televisão começa a ser um aparato comum nas casas menos abastadas, ela inaugura, segundo Roger Silverstone, uma interface entre a elite e o popular, o comercial e o público, o estado e o cidadão (SILVERSTONE apud WILLIAMS, 2017, p. 15). Portanto, em um contexto de difusão massiva da TV e de outros meios de consumo do audiovisual e do desfile, as comunidades envolvidas nos desfiles, adicionam à experiência da produção e da experiência presencial o olhar da transmissão síncrona ou assíncrona.

Por isso, a imagem televisiva dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro é de fundamental importância para podermos compreender as

produções sociais e materiais nessas agremiações. A Rede Globo, por se tratar do canal televisivo que possui o monopólio das transmissões desde 1985, se torna o grande acumulador de capital sobre esses espaços. Não somente pela detenção das imagens, mas, especialmente, pelo seu poder de interferência em todo o espetáculo, por se tratar de uma empresa que patrocina os desfiles pela compra dos direitos audiovisuais do mesmo. Junto à televisão ainda atua uma série de patrocinadores, que têm suas marcas exibidas durante a transmissão. Isso dá um poder sem precedentes à Rede Globo e seus anunciadores, desde a formulação dos roteiros de apresentação dos desfiles à decisão do tempo dos desfiles, às mudanças estruturais locais, tal como ocorrido em 2022, quando a emissora trouxe para a avenida dos desfiles uma iluminação completamente nova, sem consultar previamente os carnavalescos sobre os projetos dos desfiles. Outro aspecto a ser levado em consideração é o fato de que a grande maioria dos espectadores dos desfiles os assistem pela televisão e absorvem com mais facilidade as imagens criadas pela transmissão. A televisão apresentará o desfile em detalhes e também será o único meio que proporcionará vistas e enquadramentos impossíveis para o espectador que se encontra na avenida. Um exemplo disso é a visão frontal dos desfiles, captada pelo posicionamento das câmeras na Marquês de Sapucaí, pois as arquibancadas da avenida nos dão a possibilidade de ver lateralmente o cortejo, e sempre em conjunto, nunca em recorte individual, nunca em detalhes. Vemos, na avenida, as massas de corpos e não partes deles. Além disso, na televisão a imagem nunca está descolada do discurso da equipe de comentaristas, pautados pela emissora, para nos fornecer notas explicativas sobre os detalhes do desfile. Eles emitem opiniões, propõem uma certa interação com o espectador de casa e são peças-chave como autoridades que, estão ali para que o público tenha a experiência mais completa e certa do espetáculo transmitido.

Portanto, a forma de abordar o trabalho feminino nas Escolas de Samba, neste capítulo, se dará por uma dialética das aparições nas transmissões dos desfiles. Neste ponto, todo o material produzido de transmissão televisiva dos desfiles disponível na internet e também as entrevistas contidas nestes registros servirão para discutir essas exposições à luz. Com esta análise, pretendemos, então, extrair das imagens dos desfiles e dos discursos sobre o feminino neles contidos, um retrato da função do feminino que a transmissão dos desfiles fomenta.

3.2 Metodologia de análise

Escolhemos analisar o trabalho feminino, inicialmente, sob o prisma do espetáculo, através dos desfiles elencados pela seleção do carnaval da Rede Globo de televisão de 2021, o ano sem desfiles⁹¹. Esta seleção transmitida pela rede Globo de televisão no carnaval de 2021, nos conta 36 anos de desfiles, desde o surgimento da Avenida Marquês de Sapucaí, em 1984⁹², até os dias atuais. O primeiro desfile a ser analisado é o da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1985, pois, no primeiro ano de sambódromo, 1984, a Rede Globo perdeu a disputa da transmissão para a extinta rede Manchete⁹³. Portanto, a análise partirá dos desfiles⁹⁴:

- Mocidade Independente de Padre Miguel (1985) - *“Ziriguidum 2001”*
- Unidos de Vila Isabel (1988) - *“Kizomba, festa da raça”*
- Beija-Flor (1989) - *“Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia”*
- Imperatriz Leopoldinense (1989) - *“Liberdade! Liberdade! Abra as asas sobre nós”*
- Mocidade Independente de Padre Miguel (1990) - *“Vira virou, a Mocidade chegou”*
- Acadêmicos do Salgueiro (1993) - *“Peguei um Ita no norte” (Explode Coração)*
- Unidos do Viradouro (1998) - *“Orfeu - O negro do carnaval”*
- Império Serrano (2004 - reedição do samba de 1964) - *“Aquarela brasileira”*
- Unidos da Tijuca (2010) - *“É segredo”*
- Beija-Flor (2011) - *“A simplicidade de um rei”*
- Estação Primeira de Mangueira (2016) - *“Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá”*
- Portela (2017) - *“Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar”*

91 Ver: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/02/11/tv-globo-exibe-desfiles-historicos-dos-carnavais-do-rio-e-sao-paulo-neste-final-de-semana.ghtml> Acesso em: 20 abr. 2021

92 Escolhemos o marco da inauguração da Marquês de Sapucaí por ter sido um projeto arquitetônico concebido, entre outras funções, para a melhor estruturação da transmissão televisiva, contando, inclusive, com uma torre exclusiva para as câmeras.

93 Ver: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/em-1984-carnaval-da-manchete-desbancou-a-globo> Acesso em: 10 mai. 2021.

94 Optamos por citá-los em ordem cronológica para também observarmos se há uma temporalidade marcante nas formas de mostrar a mulher na TV. Utilizamos os vídeos na íntegra disponíveis no YouTube. Não trabalhamos com os compactos transmitidos em 2021, pois estes já possuem uma revisão e uma censura atual.

- Acadêmicos do Grande Rio (2017) - *“Ivete do rio ao Rio”*
- Unidos do Viradouro (2020) - *“Viradouro de alma lavada”*

Para extrair essas informações, fizemos uma edição dos vídeos⁹⁵ visando observar com mais atenção, sem distração para o entorno do desfile nos pontos que serão importantes nesta amostragem ⁹⁶ . Utilizaremos o conceito de sustentabilidade comunicacional (GAMBA JÚNIOR; SARMENTO, 2019), que propõe um olhar direto para as informações que interessam, numa análise das imagens, por considerar que, em muitos momentos, as mesmas sofrem com tal excesso de informações, que, ao preencher o quadro, o torna tóxico quando de sua leitura, fazendo imperceptíveis algumas mensagens-chave. Como Debord assinala, a respeito das imbricações da imagem, é evidente que ela será a sustentação de tudo, pois dentro de uma imagem é possível justapor, sem contradição, qualquer coisa (DEBORD, 2020, p. 172). Assim, a ideia de recortar os trechos dos desfiles para extrair informações pontuais nos faz tentar separar e hierarquizar essas justaposições, a fim de deixar emergir a essência da imagem sem que ela seja distorcida (ou que possamos minimizar esta ação) por elementos desviantes.

Em geral, a compilação do material feita a cada vídeo bruto de desfile compreende não somente todas as aparições femininas, mas também falas e episódios que se refiram a essa temática. Portanto, temos uma preocupação em compreender como é feita a transmissão pensando nos enquadramentos, recortes e narrativas e como essas informações refletem uma construção do feminino que acomete não somente as mulheres desfilantes, mas também construirá, para fora da Marquês de Sapucaí, estereótipos femininos nos outros espaços das Escolas de Samba, como nas quadras e nos barracões. Ao mesmo tempo, a possibilidade de observar diferentes momentos históricos permitirá descrever câmbios nesses processos (mortes e renascimentos dos vagalumes).

Ao assistir aos desfiles transmitidos, preocupamo-nos em observar como o feminino era apresentado sob diversos pontos de vista, tais como: Qual o tempo total de duração da transmissão do desfile e, desse tempo, por quanto tempo a imagem ficou parada em mulheres? Como são os planos de imagem dessas mulheres, fechados ou abertos? Existe uma diferença de exposição entre as

95 Ver tabelas em anexo.

96 Todo o material de análise, desfile a desfile, se encontra em tabelas nos anexos deste trabalho, desde os vídeos utilizados como base de estudo até as compilações criadas para separar as informações necessárias que compõem as tabelas de comentários.

mulheres negras e brancas? Dentre as mulheres desfilantes existe diferença de abordagem entre uma baiana, uma porta-bandeira, uma passista ou uma foliã? Existe também, no discurso dos comentaristas, algo relativo ao gênero feminino?

Este subcapítulo abordará o feminino olhado pelas lentes televisivas e iniciará uma ideia de recorte nestas imagens, discutindo a possibilidade de essas imagens representarem uma categoria de trabalho pensando em sua força representativa como forma de sustentabilidade comunicacional, social e mercadológica. Além disso, veremos como o recorte das aparições femininas e sua performatividade nos desfiles servem como sustentáculo para a mitologia das Escolas de Samba e capital que gera mais-valia para as empresas que investem na transmissão.

3.3 Mulata pra fornicar

E é nesse instante que a mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/ fazendo pirraça/ fingindo inocente/ tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. E ela dá o que tem, pois sabe que amanhã estará nas páginas das revistas nacionais e internacionais, vista e admirada pelo mundo inteiro. Isso sem contar o cinema e a televisão. E lá vai ela feericamente luminosa e iluminada, no feérico espetáculo. (GONZALEZ, 2020, p.104)

“Branca pra casar, mulata pra fornicar e negra pra trabalhar”, ditado muitas vezes citado por Lélia Gonzalez, para criticar a forma como o colonialismo condicionou e, até hoje, engrossa o caldo do racismo à brasileira em seu recorte de gênero, é o mote do título deste capítulo e talvez já tenha entrado nos ouvidos do leitor em algum momento, podendo ser também encontrado em Gilberto Freyre, em sua obra *Casa Grande Senzala* (FREYRE, 2017, p. 58), o livro fundante da mitologia social brasileira, segundo Jessé de Souza (2008).

Esse ditado bem explicita como a cultura irá criar raízes nas falas cotidianas e sinaliza que, neste momento, não convém amaciar as palavras, mas confrontá-las com as imagens a serem analisadas. Aqui, a frase não é apenas uma sentença de afirmação dessa perspectiva, mas a possibilidade de uma visada complexa de seus desdobramentos na contemporaneidade. O que se mantém sobrevivente e como novas situações transgridem esse registro são possibilidades de visibilidade a uma crítica mais recente ou uma reafirmação desviante do preconceito?

Assim, para começarmos a compreender como a televisão constrói narrativas, é preciso conhecermos seu grande poder: o agenciamento humano na comunicação em massa, o que desvia essa mídia de ser apenas um aparato

tecnológico de difusão de informação/entretenimento para transformá-la em parte da nossa história, ao alterar nossa percepção básica de realidade e, por conseguinte, nossa relação com o mundo. Portanto, é preciso ressaltar que nossa intensão é discutir sobre a estigmatização às quais são submetidas as imagens femininas pela exposição midiática, ou seja, como se criam tabus para esses corpos e como esses tabus podem reverberar para além do momento dos desfiles.

No livro “La imagen pornográfica y otras perversiones opticas”, de Román Gubern (2005), no capítulo “La imagen religiosa”, o autor classifica o cinema como uma arte constituída por um fenômeno capital na nossa reflexão sobre a iconografia religiosa a partir do trauma da arte barroca⁹⁷. Gubern nos apresentará a imagem barroca religiosa como a codificação iconográfica de seus conteúdos, de seus estereótipos e, certamente, de suas regras de produção de sentido. Apesar de sua exuberância e de suas violentas rupturas com a tradição clássica, a arte católica da época foi uma arte extremamente normativa, que tipificou canonicamente seus sujeitos de representação e seus modos de apresentação⁹⁸. Neste aspecto, a televisão surge como uma mídia de seu tempo também na necessidade de estabelecer os formalismos da imagem unindo o poder do cinema, com o uso da realidade e da possibilidade de simultaneidade, como disfarce para a construção ficcional das formas de representação da vida. Ou seja, a televisão tem a capacidade de adequar o velho discurso teológico à nova mitologia da sociedade pós-industrial. A questão temporal nesta análise se torna interessante, pois a televisão tem uma maleabilidade discursiva que se adapta a cada nova demanda de produção de discurso por conseguir falsear qualquer imagem em prol das narrativas que interessam a cada momento histórico. Portanto, colocaremos os desfiles analisados, sempre que possível, em ordem temporal, para que nosso olhar implique especialmente as modificações discursivas contidas na passagem do tempo.

Em nosso primeiro desfile analisado, Ziriguidum 2001, de 1985, nos quase 20%⁹⁹ do tempo que a temática feminina ocupou o quadro da transmissão

97 Para Gubern, “La irrupción del cine constituye un fenómeno capital en nuestra reflexión acerca de la iconografía religiosa a partir del traumatismo del arte barroco.” (p. 88)

98 Tradução da autora para: “Pero la codificación formal del arte barroco estuvo acompañada también de una codificación iconográfica de sus contenidos, de sus estereotipos y, por supuesto, de sus reglas de producción de sentido. A pesar de su exuberancia y de sus violentas rupturas con la tradición clásica, el arte católico de la época fue un arte extremadamente normativo, que tipificó canónicamente a sus sujetos de representación y a sus modos de representación” (GUBERN, 2005, p. 76).

99 Ver em anexos pág. 243.

televisiva, duas formas de mostrar a imagem feminina foram notadas: uma em enquadramentos da cintura para baixo, em sua grande maioria em plano **contra-plongé**, que consiste no ângulo de quadro cinematográfico feito de baixo para cima, e outra em enquadramentos em **plano detalhe**, focalizando partes específicas do corpo.

O plano contra-plongé é usado, em geral, para evidenciar superioridade ou ampliar a proporção do que é visto no topo do quadro. Segundo Gubern (2005), essa angulação se introduziu nas artes plásticas graças ao desenho de estátuas antigas sobre um pedestal, prática muito comum no Renascimento, com o desenhista situado abaixo da estátua¹⁰⁰.



Figura 4 Mulher focalizada em plano Contra-plongé no desfile Ziriguikum 2001, 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dUNtqwFAu7g&ab_channel=EduardoRodrigues Acesso em: 05 jan. 2021.

Visualmente, esse ponto de vista aumenta as partes inferiores da imagem, por conta da perspectiva, e a coloca num nível de grandiosidade frente ao observador, situado num plano inferior. Essa captura da imagem do corpo feminino nos dá a sensação de que estamos literalmente olhando por entre as pernas das mulheres, como se estivéssemos por baixo de seus quadris. Gubern (2005) completa dizendo que o uso do plano contra-plongé reforça a profundidade da composição, das formas abertas sobre as fechadas, da subordinação das partes ao efeito global, elevando e exaltando as figuras. Podemos, inicialmente, pensar que o uso desse plano se dá por conta do posicionamento do cinegrafista em relação às alegorias. No entanto, esses planos ocorrem tanto na captura das

100 Tradução da autora para: "Esta angulación se había introducido en las artes plásticas merced al dibujo de estatuas antiguas sobre un pedestal, práctica muy común desde el renacimiento, con el dibujante situado debajo de la estatua." (GUBERN, 2005, p. 75).

imagens das mulheres nas alegorias quanto em relação às mulheres captadas no solo. Além do mais, a emissora televisiva, já em 1985, contava com gruas que faziam as imagens do alto das alegorias, o que nos leva a crer que o plano referido seja parte do editorial da emissora e não uma demanda de solução para uma impossibilidade técnica.

Em *Ziriguidum 2001* observamos que as mulheres também são frequentemente mostradas em **plano detalhe**, que irá focalizar partes específicas do corpo: **seios, bundas**¹⁰¹, **genitais**. Neste caso, a transmissão televisiva irá construir uma narrativa muito característica do cinema pornográfico, que desenvolve largamente sua linguagem a partir dos anos de 1960, utilizando a sinédoque como figura retórica, quando a parte é tomada pelo todo, o que reforça a pulsão erótica ao entender uma mulher por suas partes. Nos corpos de mulheres negras, invariavelmente, a escolha óptica recairá sobre os genitais, em outros casos, nas mulheres brancas, a escolha de enquadre será em sua expressão de malícia, que provoca o espectador. A transmissão televisiva do desfile consegue mesclar com maestria a linguagem do cinema pornográfico (mais focada nos genitais) e a do cinema tradicional (que valoriza o erotismo na expressão de malícia e prazer, nas pernas e nos seios) na justaposição das imagens, simultaneamente.

À diferença da pornografia escrita, que permite imaginar, ou melhor, que ativa a imaginação do leitor, a pornografia icônica bloqueia a imaginação do voyeur, sujeito à imposição do imaginado e antes visualizado por outro. Mas as artes da imagem são, por natureza, altamente funcionais para a gratificação pornográfica, já que o caráter analítico do enquadramento permite operar um corte óptico nas zonas visualmente erógenas, enquanto a seleção analítica da montagem permite guiar com os mesmos critérios o olhar do espectador, segundo a famosa formulação de Béla Balázs. Por isso, se a fruição do espetáculo cinematográfico se baseia por definição no voyeurismo, a fruição e o vício no gênero pornográfico constituem o exemplo mais significativo da icomania, iconofilia, idolomania ou iconologia. (GUBERN, 2005, p. 17)¹⁰²

101 Pensamos ser importante usar a palavra bunda, ao invés de nádegas ou outro sinônimo que possa parecer mais acadêmico. Baseamo-nos no artigo de Lélia Gonzalez chamado Racismo e sexismo na cultura brasileira, onde a autora fala do racismo expresso na censura da linguagem e sobre como o português do Brasil, ao qual ela chamará de pretuguês, é construído dentro de uma lógica de palavras de origem africana, como a palavra bunda. “E por falar em pretuguês, é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo, que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém de um tronco linguístico banto que ‘casualmente’ se chama bunda)” (GONZALEZ, 2020, p. 121).

102 Tradução da autora para: “la diferencia de la pornografia escrita, que permite imaginar, o mejor, que activa la imaginación del lector, la pornografia icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado y antes visualizado por otro. Pero las artes de la imagen son por naturaleza altamente funcionales para la gratificación pornográfica, ya que el carácter analítico del encuadre permite operar una selección óptica de las zonas visualmente más erógenas, mientras que la selectividad analítica del montaje permite guiar con los mismos criterios la mirada del espectador, según la famosa formulación de Béla Balazs. Por eso, si la frucción del espectáculo cinematográfico se basa por definición en el voyeurismo, la frucción y la adicción al género

É possível observar uma certa impregnação do olhar típico dos produtos para o mercado de pornografia nessa transmissão, mesmo quando uma mulher está completamente vestida, quando observamos uma imagem que se repetirá em outros desfiles desta primeira década analisada, que será a imagem de captação daquilo que está **por baixo das saias das porta-bandeiras**, quase que um jogo de esconde-esconde, onde a câmera tem que procurar e mostrar o que está escondido por baixo das enormes saias¹⁰³.



Figura 5 Porta-bandeira da Mocidade Independente de Padre Miguel, vista por baixo das saias, Ziriguidum 2001.. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?> Acesso em: 02 jan. 2021.

Rita Segato, em seu artigo “O sexo e a norma” (2021), defenderá que o olhar pornográfico é a própria mirada colonial sobre o corpo, muito diferente, por sua posição de exterioridade rapinadora, da abordagem erótica. (SEGATO, 2021, p. 22) Portanto, é importante reforçar que o olhar pornográfico do qual tratamos é o olhar estrangeiro, o que é produzido de fora do objeto pornificado. Outro recurso de captação bastante empregado ao focalizar os quadris femininos é a **câmera lenta**¹⁰⁴, recurso também bastante utilizado no cinema pornográfico, pois é um enquadramento que trabalha com a duração, fazendo com que as imagens permaneçam por mais tempo no quadro, de forma a valorizar o movimento,

pornográfico constituye el ejemplo más modélico de icomania, iconofilia, idolomanía o iconología.” (GUBERN, 2005, p. 17).

103 Quando me deparei com essa imagem, me recordei da minha infância, quando achava que, para ser porta-bandeira, as mulheres deveriam usar saias rodadas para mostrar a calcinha quando giravam.

104 Ver vídeos editados nos anexos.

especialmente dos quadris, que vão e vêm de um movimento frenético para um movimento ralentado.

Durante a transmissão de *Ziriguidum*, o comentarista Fernando Vanucci, em dado momento, comenta:

– Vanucci: "E as mulheres seminuas da Mocidade... sempre um destaque do carnaval."

Em outro momento, ele falará das baianas em tom mais solene e contará quanto custou cada fantasia. Nestes dois comentários já conseguimos observar as diferenças discursivas, além das imagéticas – pois as baianas sempre são focalizadas em **plano fechado**¹⁰⁵, em **plano conjunto**¹⁰⁶ ou em **plano americano**¹⁰⁷.

Em *Kizomba, a festa da raça*, desfile campeão de 1988, constatamos um total de 13% de aparições femininas no tempo total do desfile. Desses 13%, 10% foram absolutamente fechados nas imagens de corpos femininos. Em geral, a aparição desses **corpos** respeita a mesma lógica do plano **contra-plongé**, referência à imagem barroca e, em sua absoluta maioria, as tomadas se dão em **plano detalhe**. Torna-se muito comum focalizar os corpos femininos excluindo os rostos das mulheres mostradas. Podemos notar que, por tradição, ou por uma iconomania pornográfica de quem produz as imagens, elas acabam se concentrando na focalização dos atributos eróticos femininos¹⁰⁸. Um dos planos



Figura 6 Pandeirista e passita desfile Kizomba in: https://www.youtube.com/watch?v=3Tu0LwuBFv4&t=23s&ab_channel=calefrancisco. Consultado em 22/03/2021

105 Quando a câmera focaliza dos ombros para cima.

106 Quando a câmera focaliza o quadro completo com todos os personagens que fazem parte da cena.

107 Quando a câmera focaliza o personagem do joelho para cima.

108 Dado o tamanho desenvolvimento do tecnicismo do cinema pornográfico, a focalização dos órgãos genitais em close em ação se chama medical shot.

mais comuns no enquadramento de passistas irá mostrar os passistas homens e/ou os pandeiristas¹⁰⁹ agachados na altura dos quadris das passistas mulheres, colocando seus rostos colados aos quadris delas.

Ao excluir os rostos femininos e colocar os masculinos junto às suas partes íntimas, o plano está nos orientando aos níveis de importância que cada personagem envolvido no quadro possui. É possível talvez, nessa configuração imagética, reconhecer atributos da ideologia cartesiana, uma das bases do racismo, que é reduzir uma pessoa a sua qualidade física (ao destacar uma parte do corpo), excluindo sua qualidade de sujeito (excluindo seu rosto). Ou, segundo Segato, as pessoas negras e as mulheres passam a ser referidas a abstrações de corpo e cor associadas metafisicamente a uma escala de valores e poderes (SEGATO, 2021, p. 24). A mulher focalizada tem atributos nos quadris, enquanto o homem possui a qualidade da identidade.



Figura 7 Pandeirista no desfile da Beija Flor de Nilópolis, Ratos e Urubus Larguem minha fantasia! 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?> Consultado em 05/05/2021

Para corroborar a ideia de que as mulheres negras, em geral, são focalizadas apenas por suas qualidades físicas, uma das cenas presentes na transmissão de *Kizomba* é a fuga da câmera do rosto da rainha¹¹⁰ de bateria

¹⁰⁹ Grupo masculino que, em geral, vinha no grupo das passistas e tocava e fazia malabarismos com os pandeiros. Hoje em dia é pouco comum vê-lo em desfiles. Nos desfiles de 2022, a Acadêmicos do Grande Rio resgatou essa tradição, apresentando alguns pandeiristas em seu desfile.

¹¹⁰ Existem duas nomenclaturas muito usadas para as mulheres que vêm à frente da bateria. Uma é madrinha de bateria, que designa alguma musa da comunidade (em geral) ou fora dela, que cumpre uma função mais social dentro da Escola de Samba, e outra a rainha de bateria, formada normalmente por celebridades ou subcelebridades, que tem a função de apresentar e representar a bateria das Escolas de Samba durante os desfiles e eventos importantes das agremiações.

Watusi. A câmera a segue sempre serpenteando a sambista para posicionar-se no ângulo que interessa para a transmissão: o **contra-plano**¹¹¹, por meio do qual sua **bunda** pode ser vista de frente para as lentes televisivas.

Discursivamente, neste desfile, notamos dois comentários sobre uma mesma ala, porém com intenções totalmente diferentes. Percebemos que, apesar de a imagem transmitida ser a mesma – uma ala com mulheres com os seios nus –, a anexação de diferentes falas sobre elas irá trazer sentidos totalmente distintos. A primeira, de Fernando Vanucci, enquanto a câmera focalizava em detalhes os seios das mulheres que representavam uma tribo africana.



Figura 8 Focalização nos seios de mulheres de ala em Kizomba a Festa de raça, 1988.

– Vanucci: “Que tal? Apreciar a letra do samba-enredo da Vila Isabel”.

Provavelmente, para disfarçar o direcionamento de sua pergunta anterior, Vanucci desvia o discurso, que antes se referia aos seios, para a letra do samba, tornando menos explícita a intenção por trás daquela transmissão de imagem. Ele vai de um tom provocativo quando pergunta “- Que tal?” para um tom cínico, quando se refere à letra do samba. Esse episódio constitui uma brilhante demonstração sobre a teoria de Barthes, citada por Raymond Williams sobre a função do texto linguístico para ancorar e determinar o sentido da uma imagem icônica (WILLIAMS, 2017, p. 79).

A segunda, de Leci Brandão, comentarista do desfile, que, em outro momento, falou sobre a mesma ala de mulheres com os seios nus:

¹¹¹ Contra-plano é o plano oposto ao plano inicial da filmagem: portanto, se começarmos a filmar um personagem de frente, seu contra-plano será quando o captamos de costas.

- Leci: "...esse nu que tá aí, tem a ver. (sic) porque lá, as mulheres realmente andam assim. Esse aí tem a ver, e por isso a gente comenta."

Leci, que permanece por muito tempo como comentarista dos desfiles da Rede Globo, em geral, não faz nenhum comentário sobre corpos femininos. Ao contrário, faz questão de falar os nomes das mulheres, de pedir bença para as mães baianas. Esse posicionamento da compositora e comentarista nos mostra um certo incômodo por ser uma mulher entre tantos homens comentando sobre os corpos femininos ali expostos. Por ser de dentro das comunidades e mulher negra, Leci leva à sério as imagens e está atenta às armadilhas de exploração dos corpos de mulheres negras. Neste caso, com seu discurso, ela atua de maneira a desviar da objetificação promovida anteriormente por seus colegas câmeras e comentarista. Se considerarmos a época de captação das imagens, podemos fazer um paralelo com o fato de o cinema pornográfico ser governado por um ponto de vista predominantemente masculino.

Lélia Gonzalez desenvolveu um extenso trabalho acadêmico sobre as peculiaridades do sistema patriarcal sobre as mulheres negras e foi uma das primeiras pensadoras brasileiras a levantar as causas das diferenças no trato entre as raças e classes no Brasil. Lélia militava especialmente contra essa folclorização que as mídias produzem sobre a mulher negra. Àquela altura, ela não pautava essas questões do ponto de vista formal das imagens das transmissões dos desfiles, mas concentrava suas críticas no resultado que essa construção das imagens das mulheres negras na mídia causava. Numa sociedade que separou espírito e corpo, fez do primeiro algo superior ao segundo, valorizando a razão contra a paixão, a inteligência contra a sensibilidade. O elogio da sensualidade rítmica dos negros e das mulatas é a forma acabada e perfeita do duplo nó: elogia-se aquilo mesmo que a sociedade inferioriza e condena (GONZALEZ, 2020, p. 232). Poderíamos complementar a fala de Lélia com a constatação de Rita Segato sobre a combinação de uma metafísica das posições com uma biologização de gênero e raça como o processo cujo efeito colateral é a transposição do fator histórico pelo biológico, o que invisibiliza a história que produz esse destino, assim como é forcluída a sua qualidade de 'invenção' originada de um interesse expropriador e espoliador (SEGATO, 2021, p. 24).

O ano de 1989 traz a marca de grandes desfiles. Um dos mais icônicos da história das Escolas de Samba é *Ratos e urubus, larguem minha fantasia!*, da Beija-Flor de Nilópolis, obra de Joãozinho Trinta, que ficou com a segunda colocação. Este desfile abusou da nudez mais explícita, sendo que, por conta de

uma personagem, que estava completamente nua, a chamada nudez frontal¹¹² foi proibida nos anos seguintes. E, neste ponto, podemos abrir uma discussão sobre o controle do que é mostrado pelas lentes televisivas, quando tudo o que está na avenida está ali exatamente para ser visto. A edição, o recorte e a censura vão optar por não chocar com a imagem explícita do sexo, mas por provocar a libido na imaginação do que se esconde por trás dos fios paetizados mostrados em detalhe entre as nádegas de uma mulher. Se, anteriormente, comparamos a linguagem das transmissões dos desfiles com a linguagem cinematográfica da indústria pornográfica, não significa que a televisão não tenha suas regras para que se mantenham as aparências de uma instituição que está apresentando um espetáculo nas casas das famílias brasileiras. O que a televisão faz é explorar ao máximo os limites da linguagem, de modo a mostrar sempre o que ela deseja, escamoteando os planos e recortes mais ousados com comentários dos apresentadores, que desviam da imagem, como vemos no comentário durante o desfile:

- Vanucci: "...e a Beija-flor foi... junto com a Mocidade, as escolas que lançaram com maior intensidade o nu na passarela... O nu mais, mais aberto, né? Mais solto. E, até agora eu tô vendo a Beija Flor mais vestida do que nunca." (*sic*)

Como quem diz que a nudez sendo mostrada na tela é pouca, segundo a tradição da Escola.

Muitas vezes, a televisão aguarda a repercussão de seus consumidores para, então, fazer ajustes em sua transmissão. Como a transmissão acontece ao vivo e, muitas vezes, as câmeras captam imagens que podem surgir sem um planejamento prévio, é comum que a emissora e seus patrocinadores exijam determinadas regras de aparição, como foi esse caso de proibição da nudez frontal, a partir de 1990¹¹³, para que a televisão não corresse o risco de, sem querer, mostrar um nu mais afrontoso e não sofresse embargos econômicos na evasão de seus espectadores ou de seus patrocinadores.

Com uma das mãos introduz o mal, com a outra inocula a vacina. Duas faces da mesma moeda, numa tensão que se resolve, definitivamente, em prol do aprofundamento do padrão de colonialidade – entendida aqui com um sentido ainda mais preciso, no contexto dessa modernidade e capitalismo avançados. (SEGATO, 2021, p. 101)

Nessa transmissão seguem tradicionais os planos **contra-plongé**, os **planos detalhe** nas partes dos corpos femininos, **excluindo seus rostos**, e a

¹¹² Nudez frontal se refere à exposição da genitália.

¹¹³ Regra que vigora até os dias de hoje, sob pena de perdas de pontos para a Escola de Samba que a descumprir.

montagem na ala de passistas, quando o rosto do homem aparece em primeiro plano segurando o corpo de uma mulher, normalmente sem rosto. Vemos também uma aparição tímida, a distância, de corpos masculinos, apenas em 0,2% do total do desfile. No entanto, nesse desfile da Beija-Flor de Nilópolis, uma das personagens que mais ficam no quadro da transmissão é uma mulher sobre a última alegoria, que representa o chafariz da Igreja Nossa Senhora da Candelária¹¹⁴. Ela usa apenas um tapa sexo e a câmera a persegue de todos os ângulos para revelar o segredo por trás daquele adesivo que cobre suas partes íntimas. A câmera segue focalizando-a por cerca de 3min40s quase 5% do total do desfile e 21% das aparições femininas. A mesa de edição chega a fazer montagens ao vivo no vídeo de seu **plano frontal** sobreposto ao seu **contra-plano**, para que ela seja apreciada de frente e de costas ao mesmo tempo.



Figura 9 Mulher no chafariz, desfile Beija Flor de Nilópolis, 1989. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WpzfJbouMMk&ab_channel=](https://www.youtube.com/watch?v=WpzfJbouMMk&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s)

ThiagoTapaj%C3%B3s Acesso em: 15 jun. 2021.

Torna-se importante trazermos um debate ético acerca do uso desses recursos da pornografia usados nas transmissões dos desfiles de Escolas de Samba, especialmente na focalização da mulher canônica e negra, pois, como abordado no capítulo 2 desta tese, as Escolas de Samba são um grande projeto de propaganda da cultura brasileira, usada como atrativo para turistas estrangeiros visitarem o Brasil. A Embratur¹¹⁵, órgão do governo que cuida da

114 Veremos uma referência desta mulher no desfile de 2018 da Paraíso do Tuiuti, (destaque Chaveirinho), também analisado neste trabalho. No desfile de 2018 esta é uma das únicas breves aparições de uma mulher seminua no desfile.

115 Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), órgão governamental, criado em 1966 sob o regime militar, vinculado então ao Ministério da Indústria e Comércio, cujas principais atribuições são fomentar e financiar diretamente iniciativas, planos, programas e projetos que visem o

divulgação do turismo no país interna e externamente, foi uma das grandes responsáveis, nas décadas de 1970 e 1980, por fazer peças de propaganda das Escolas de Samba com mulheres de biquíni e com mulheres negras seminuas.

Kelly Kajihara reconhece este fato em seu artigo sobre a análise das propagandas publicitárias da Embratur das décadas de 1960 até meados dos anos 2000 (KAJIHARA, 2010). A autora cita dados da OMT¹¹⁶, de 2008, que colocam o Brasil como um dos principais destinos de turismo sexual no mundo, juntamente com a Tailândia e as Filipinas. Com isso, precisamos evidenciar que a carga do turismo sexual recai especialmente, em nosso país, sobre as meninas e mulheres negras e periféricas. Sobre a exportação da imagem do Brasil como a terra do samba, da mulata e do futebol, Kajihara aponta para o estigma criado sobre as mulheres brasileiras no exterior, tidas como mulheres fáceis ou prostitutas¹¹⁷, entre os anos 1970 e 1990, pelos pôsteres de propaganda da EMBRATUR.

Lélia Gonzalez também nos lembrará do uso publicitário das Escolas de Samba e suas mulatas ‘produto exportação’ e, especialmente, da especulação financeira que esses órgãos produzem sobre a imagem da mulher negra: “(...) que sua cultura tem sido comercializada, folclorizada e vendida como ‘autêntico produto nacional’. Que a mulher negra, ao exercer a profissão de mulata, por eles inventada, é apresentada como ‘produto de exportação’ (não é, Sargentelli?). Que as escolas de samba têm sido objeto de especulação financeira das ‘Riotur’ da vida.” (GONZALES, 2020, p. 246). E completa:

De um modo geral, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: doméstica e mulata. A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/ a com branca/ o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais, mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! Não se apercebem de que constituem uma nova interpretação do

desenvolvimento da indústria do turismo. Hoje a Embratur é vinculada ao Ministério do Turismo (ver nota 23)

116 Organização Mundial do Turismo

117 Lembremos como a prova de que a objetificação da mulher brasileira foi convenientemente exacerbada, quando, no dia 25 de abril de 2019, em café da manhã com a imprensa, o então presidente da República, Jair Bolsonaro, faz um convite aos estrangeiros: “Quem quiser vir aqui fazer sexo com uma mulher, fique à vontade”.

velho ditado racista “Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar”. (GONZALES, 2020, p. 71)

Devemos compreender que, na Sociedade do espetáculo, essa imagem feminina que analisamos aqui é a vida objetificada e tornada mercadoria a ser consumida. Portanto, ela não se limita ao momento em que aparece na televisão, ela permanece como objeto fetichizado no imaginário social como a perpetuação de um estado de exploração que é constantemente repaginado, em contraponto a uma masculinidade cis que é sempre o olhar, o consumidor, o usuário, nunca o objeto.

A estigmatização da mulher brasileira, em especial das mulheres negras, quando sua exposição midiática é um elogio, acaba por criar uma adesão das próprias mulheres ao sistema de exploração de seus corpos, por meio de uma promissora ascensão social. E também determina sua condição diferenciada dos corpos masculinos ou dos femininos fora do padrão. Para além do espetáculo, faz com que assuntos importantes, como a consequente exploração sexual dessas mulheres, sejam considerados tabus.

Como a mobilidade social ascendente do negro brasileiro se caracteriza por ocorrer em termos individuais, que se pense no tipo de lavagem cerebral a que ele é submetido. Ora, no caso dessas jovens, o que acontece é que visualizam esse tipo de trabalho como um meio de ascensão, como uma saída promissora do estado de pobreza em que se encontram. E lá se vão, contratadas para se apresentarem em espetáculos dançantes nas boates, nos restaurantes finos, nos hotéis elegantes etc. Uma ou outra consegue se casar com algum turista europeu ou se transforma em manequim de certo renome. Mas a maioria acaba por se entregar à prostituição aberta, à bebida e outras drogas e termina como “estrela” dos “inferninhos” que pululam nas grandes cidades. Pelo exposto, pode-se ter uma ideia mais concreta da mobilidade social ascendente a que nos referimos antes. (GONZALEZ, 2020, p. 72)

Podemos complementar a citação de Lélia com o que aponta Bourdieu como uma ‘escolha pré-escolhida’, na qual as escolhas são orientadas e previamente definidas pelo contexto de vulnerabilidade e precariedade de seu universo social e familiar (BORDIEU apud SOUZA, 2018, ps. 2976, kdl). Pouquíssimas mulheres que acabaram entrando para o rol de mulatas show, ou que desfilam como passistas ou que fazem shows de samba falam abertamente sobre assédios, exploração sexual e prostituição. Compreendemos o silêncio como uma proteção física e social. Por um lado, em qualquer exploração sexual existe a figura do explorador. Tocar nesses assuntos espinhosos significa, invariavelmente, colocar sua integridade física em risco, pois a exploração, de qualquer espécie, se dá mediante a violência psicológica e/ou física. Por outro lado, também, existe um lugar mais profundo: o lugar da autoestima e da vergonha

de ser estigmatizada como alguém que se prostitui, ou melhor, de confirmar para si o lugar de humilhado.

Uma das poucas vítimas desse sistema, que escreveu sobre a experiência da exploração sexual em sua autobiografia, foi a passista Maria Lata D'água¹¹⁸. Maria, em um dos trechos de seu livro (2017), narra sua rotina de shows em boates na Europa e sua relação com a prostituição:

Nas minhas apresentações nas boates da Europa, vestia as fantasias de Carnaval à moda brasileira, bem curtas, com paetês, pedras e também perucas de várias cores: loira, morena vermelha... às vezes recebia muitos convites de homens que conhecia nas boates me chamando para passear em outra cidade. Então, passávamos o dia juntos, almoçávamos e querendo ou não, vendia meu corpo. (...) Naquele tempo, apesar da vida de artista, eu ainda continuava me prostituindo para ganhar dinheiro, pois achava que, quanto mais eu ganhasse, mais rápido realizaria meus sonhos e projetos no Brasil. (LATA D'ÁGUA, 2017, ps.564, kdl)

No mesmo ano de 1989, contrariando a profusão de corpos expostos nos desfiles, a Imperatriz Leopoldinense, campeã do Carnaval, com o desfile *Liberdade! Liberdade! Abra as asas sobre nós!*, ao contrário da segunda colocada, Beija-Flor, não se utilizou da nudez feminina. Esta escolha da agremiação provocou uma adaptação na transmissão, para que o conteúdo erótico se mantivesse em alta no desfile, valendo-se de um discurso mais explícito do que nas transmissões analisadas anteriormente, como se observa nos comentários:

Enquanto a câmera focaliza uma mulher, Fernando Vanucci fala:

- Vanucci: "É a Imperatriz Leopoldinense entrando cheia de tesão na Marquês de Sapucaí."

Depois:

- Vanucci: "Agora você está vendo um monte de mulheres maravilhosas! É a Imperatriz Leopoldinense entrando pra valer na Marquês de Sapucaí!" (sic)

Novamente ele volta ao assunto:

- Vanucci: "Essas mulheres incríveis e maravilhosas que você está vendo aí estão nos tripés. Elas representam as águias da república."

Depois:

- Vanucci: "Que que eu vou mais dizer? Excitando a galera!" (Enquanto mostrava uma mulher de biquíni)

É interessante que pensemos que esse apelo é direcionado a um único público: o masculino heterossexual, o que nos leva a concluir que tal "excitação" não é democrática e está aí apenas para alimentar o patriarcado.

¹¹⁸ Maria Lata D'água tem esse nome artístico por ter ficado famosa se apresentando nas Escolas de Samba sambando com uma lata d'água na cabeça.

Dos 22,4% de aparições femininas nesta transmissão, temos uma divisão igualitária nos supostos quesitos “respeitáveis” – aquelas mulheres que são mostradas à distância, em close no rosto, que possuem nome e que são reverenciadas no discurso, como as baianas que merecem respeito e citação nominal dos comentaristas, como foi o caso de Leci Brandão — “Bença tia Almerinda!” — ou aquelas que podem ter sua imagem explorada para um jogo erótico com os telespectadores. Aliás, é preciso que lembremos que as transmissões dos desfiles, invariavelmente, acontecem tarde da noite ou pela madrugada, facilitando noções de censuras etárias, que poderiam constituir algum impeditivo para se mostrar alguma imagem mais explícita. No caso deste desfile, como a mulher menos vestida está usando um biquíni completo, a câmera vai abusar de alguns recursos provocativos: um deles é o plano fechado nos quadris, outro é o **tilt-up**, que é o movimento que a câmera faz de baixo para cima como numa viagem pelo corpo da mulher focalizada, sem deixar de fora nenhum detalhe, e o ângulo **contra-plongé**. Nota-se que, provavelmente pelo fato de a transmissão não ter material mais explícito para mostrar, a Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense ficou conhecida pelo público, à época, como a Escola mais ‘bem vestida’ da Sapucaí, quando esse ‘bem vestida’ se refere muito mais a um apelo moral dos que assistiam aos desfiles do que somente à qualidade das indumentárias criadas pelo carnavalesco Max Lopes. Ironicamente, a única nudez feminina em *Liberdade! Liberdade!*, 1989, é a da escultura dos tripés que precedem o carro Abre-Alas. Aqui, assim como em *Kizomba, a festa da raça*, 1988, a câmera aproveita a escultura de uma mulher nua para fazer planos fechados nos únicos seios expostos da avenida¹¹⁹.



Figura 10 Escultura dos tripés do Abre-Alas da Imperatriz Leopoldinense, desfile de 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?> Acesso em: 04 abr. 2021.

¹¹⁹ Ver nos anexos desta pesquisa.

Um adendo em relação ao tamanho das roupas remete a uma observação sobre a tese de doutorado de Bárbara Regina Pereira: *Pé cadeira e cadência: Trajetórias e memórias de passistas de Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Meu Samba, minha vida, minhas regras* (PEREIRA, 2019), pesquisa que aborda a vida e a trajetória de nove passistas de Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Na escolha de suas personagens, Bárbara procura mulheres de diversas gerações, desde Maria Lata D'água, pioneira nos anos de 1960, até Rafaela Bastos, passista e musa mais jovem do grupo. Chamam a atenção as imagens dessas passistas na avenida e as modificações de suas indumentárias entre os anos 1960 e os dias atuais. É notório como as roupas diminuem na mesma proporção que a exposição feminina aumenta. Ou seja, quanto menor a roupa, maior é a exposição no quadro. Essa visão que exalta a plasticidade do feminino obedece, invariavelmente, às ideologias, dominantes. Como Jessé Souza (2018) comenta: “Nesse sentido, as pessoas mais desprovidas de ‘capital cultural’ tendem a assimilar de modo muito menos autônomo e crítico os clichês da indústria cultural, ficando reféns de um erotismo pastiche que caminha ao bel sabor do que está na moda.” (SOUZA, 2018, ps. 2881, kdl)



Figura 11 Maria lata D'água, 1967, s.f. e Rafaela Bastos em 2014 s.f.

Um exemplo de como se dá esse processo pode ser observado em muitos trechos do filme *Damas do Samba* (2013), de Suzana Lira. O filme acompanha a trajetória de algumas mulheres nas Escolas de Samba e tenta valorizar a ideia do feminino, da história de vida e da ideia de ancestralidade dentro dessas agremiações. No seu cartaz de divulgação aparece a fotografia de uma menina, Luany, a personagem que utilizaremos como exemplo dessa construção feminina

mediatizada. Aos 58 minutos, o documentário acompanha a Escola de Samba Mirim da Portela, a Filhos da Águia, onde Luany dos Santos, uma menina de aproximadamente nove anos, é rainha de bateria. Luany, ao mesmo tempo em que fala intensamente e de uma maneira afetuosa de sua ancestralidade e de como seu papel se cumpre nessa passagem de bisavó, avó, mãe e neta, também já é treinada e paramentada como uma pequena adulta, confeccionada com todos os pré-requisitos do estereótipo feminino produzido por uma indústria patriarcal. Luany, aos nove anos, já usa unhas e cílios postiços e já esboça os trejeitos de uma mulher adulta. Neste ponto, se torna bem revelador como a construção estética desse feminino aparece de uma forma importante no processo constitutivo da mulher sambista. Nota-se a complexidade de analisar o feminino entre os aspectos de ancestralidade de uma linhagem de mulheres sambistas afro-brasileiras, ligadas a uma noção de pertencimento que é muito potente, mas que não pode ser descolada da performance desse feminino de moldes midiático-globais. Tudo faz parte do mesmo espaço, as aparições genuinamente ancestrais se dão na justaposição das aparições femininas estereotipadas. No entanto, é preciso atentarmos a quando a justaposição se torna uma superposição da performance à ancestralidade, pois pode-se compreender essa formatação do feminino nas Escolas de Samba como um movimento de adesão à superexposição midiática de seus corpos, lembrando que essa exposição acontece, como vimos no caso de Luany, desde a infância. Ou seja, em um mundo onde a criação midiática é decisiva na construção cultural e social, é cada vez mais complexo identificarmos se o sentimento pessoal é algo genuíno, ou se é mais uma afirmação de um desejo criado externamente.

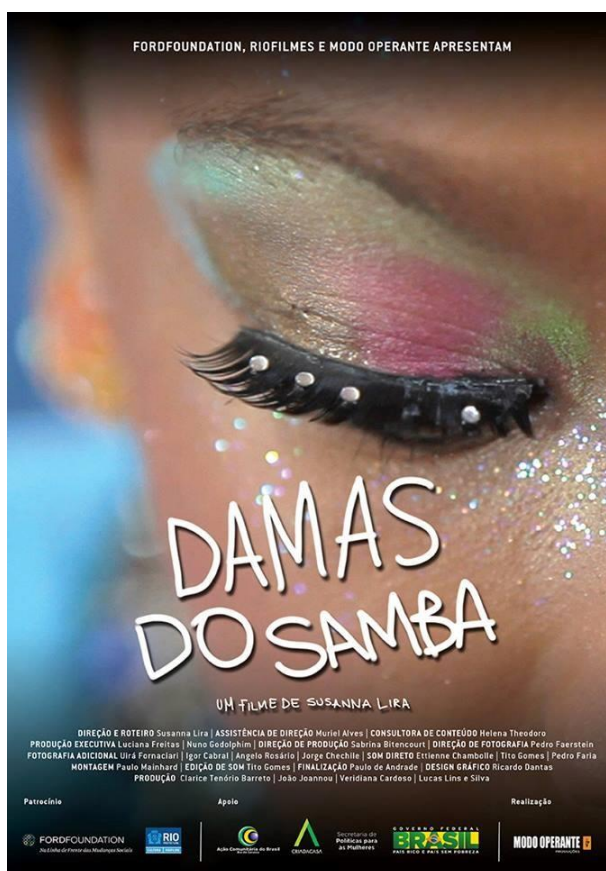


Figura 12 Cartaz do filme “Damas do samba” (2013), de Suzana Lira, que traz Luany, uma menina de aproximadamente oito anos, na capa.

Uma aparição curiosa que surge em 1989 é a criação de uma espécie de vinheta da Rede Globo para o carnaval daquele ano, que seria a antecessora da famosa Globeleza. Essa figura era o desenho de uma mulher branca usando um biquíni à la abertura do Fantástico de 1987, cujo corpo era também focalizado em partes. Primeiro os pés, depois os quadris, os seios e o rosto.



Figura 13 Vinheta do carnaval de 1989.

No ano seguinte, conheceremos Valéria Valença, que, posteriormente, em 1991, ficará conhecida como a Globeleza. De 1989 para 1990, não somente é notório que a Globo investiu muitos recursos para essa transmissão carnavalesca da virada da década, como também, ao substituir a vinheta do ano anterior, criou a marca do carnaval brasileiro que se consolidará durante décadas: a nudez de uma mulher negra. Assim, em 1991, nosso carnaval ganhava uma nova cara e um novo corpo. Na tela da TV surgia uma mulata sambando coberta só de luz, tinta e brilho. Era o anúncio de que a maior festa popular do planeta iria começar¹²⁰. A Globeleza será focalizada também obedecendo a todos os ângulos e enquadramentos supracitados. Vemos na Globeleza a repaginação do mito da mulata, mistura das raças, mulher sensual, que está ali como fonte de erotismo e prazer. Nos anos 1970, a mulata se reencena nas mulatas show, tipo exportação, de Sargentelli¹²¹, e nos anos 1990 até 2016 na encarnação da Globeleza. Valéria Valença, a mulata Globeleza, é uma mulher absolutamente indefectível, de uma beleza ímpar e que, ao longo de mais de uma década, anunciará e figurará em toda veiculação midiática do carnaval brasileiro, sendo sua a imagem vendida também na transmissão da Rede Globo no exterior¹²². A cada ano em novas roupagens, sempre pelo emprego da nudez, dissimulada sob alguma pintura corporal, ou poeiras de glitter, dando uma “disfarçada” no teor explícito de sua nudez.

120 Texto na abertura do concurso da nova Globeleza, no Fantástico, em 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KoNvA8npCeM&ab_channel=MGSAMBASHOW Acesso em: 12 dez. 2022.

121 ‘Mulatas show’ foi uma marca criada por Sargentelli, que determinava uma série de atributos para que uma mulher pudesse ter essa qualificação: deveria ter, no mínimo, 1,75m de altura, ser magra, mas com quadris voluptuosos, ser mulata ou negra e ter samba no pé. Sargentelli empresariava essas dançarinas em seu negócio de shows para turistas.

122 Nunca me esqueço de estar entrando no metrô, em Lisboa, em fevereiro de 2014, e me deparar com um plotter em tamanho natural da nova Globeleza, seminua, anunciando a transmissão do carnaval daquele ano.



Figura 14 Primeira aparição da Globeleza, 1990.

A Globeleza tornou-se um grande nó no racismo à brasileira, originando um novo projeto a consumir por meninas negras: ser a nova Globeleza. Tanto que, em 2005, quinze anos após sua primeira aparição, Valéria Valença anuncia sua aposentadoria do papel e se realiza um concurso nacional na Rede Globo de televisão, no domingo, no Programa do Faustão, uma das maiores audiências da emissora, para escolher a nova Globeleza. O tema Globeleza, neste nicho das transmissões, de tão rico e complexo, renderia uma tese sozinho, não somente por fomentar esse desejo de meninas negras em dar sequência ao fortalecimento do mito da mulata¹²³, com seus corpos purpurinados, reluzindo, como objetos iluminados a serem consumidos, mas também por aprofundar a ideia de que uma mulher negra bonita é uma mulher negra que tenha fenótipos de branca. Um caso desta natureza foi o exemplo de Nayara Justino, a modelo eleita em 2014 como a nova Globeleza, que sofreu uma onda de comentários racistas e foi tirada do cargo pela emissora por ser considerada, pela opinião pública, 'negra demais' para o papel¹²⁴. Nesse ponto, é bem discrepante a diferença de tratamento dispensada de acordo com a tonalidade da pele. Invariavelmente, nas transmissões dos

123 O mito da mulata que existe entre nós como a reificação da mulher sensual, disposta ao sexo, fogosa, quente, corruptora de homens. Gilberto Freyre dirá que a tal da corrupção sexual e a precoce depravação do menino branco não se dá por causa da expressão da raça da mulata ou de seu "meio-sangue". Segundo o autor, "A verdade, porém, é que nós é que fomos sadistas; o elemento ativo na corrupção da vida da família; e moleques e mulatas o elemento passivo. Na realidade, nem o branco nem o negro agiram por si, muito menos como raça, ou sob ação preponderante do clima, nas relações do sexo e da classe que se desenvolveram entre senhores e escravos no Brasil. Expressiu-se nessas relações o espírito do sistema econômico que nos dividiu, como um deus poderoso, em senhores e escravos." (FREYRE, 2017, p. 389)

124 Este caso foi registrado em matéria produzida pelo jornal inglês The Guardian, sob o título "A Rainha do Carnaval considerada negra demais" The Guardian. É um documentário que retrata como o racismo é tratado, ainda, no Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S0ODz9aIQ_k&ab_channel=TheGuardian Acesso em: 12 dez. 2022.

desfiles, as mulheres focalizadas por seus corpos eram em geral negras, mas raramente retintas. Em geral, as mulheres de pele mais retinta focalizadas estão cumprindo a imagem de baianas, mães do samba, velha guarda. Ou seja, percebe-se que a dupla função que Lélia Gonzalez atribui ao termo ‘doméstica’ é também separada pela nuance da pele. Quanto mais escura, mais atrelada aos serviços domésticos.

O termo “doméstica” abrange uma série de atividades que marcam seu “lugar natural”: empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudomercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação. Esse tipo de exploração sexual da mulher negra se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira. (GONZALES, 2020, p. 50)

O ponto sobre o qual Lélia Gonzalez nos adverte quanto à reificação da mulher negra em relação às Escolas de Samba é o que Rita Segato¹²⁵ chamará de mutação do campo sexual pela introdução do olhar pornográfico. Assim, para ela, corpo objeto, alienado e colonizado surgem como coetâneos e afins na nova ordem em constante expansão. Desposseção, nesse processo, é, portanto, desposseção progressiva do corpo e da sexualidade (SEGATO, 2021, p. 96). Podemos pensar, no entanto, que se trata, obviamente, de um cenário único de visibilidade de mulheres negras na produção midiática nacional até as últimas décadas. Essa mulher, que não estava no anúncio de shampoo ou sabonete mostrando sua beleza, estará no carnaval. Isso pode confundir as pautas identitárias como um aspecto predominantemente positivo dessa exposição. Entretanto, a desposseção pontuada por Segato nos leva a rever essa nova visão redutora.

Por trabalhar num misto de ficção e realidade, a transmissão televisiva cria para si personagens a serem apresentados para o público. No caso da exposição das mulheres brancas, veremos uma complexidade maior de formas de construção dessa imagem, pois a mulher branca, ao contrário da mulher negra – mesmo quando seu corpo é explorado para deleite erótico (quase sempre o é) –, invariavelmente, também tem o direito de ter seu nome citado e sua identidade revelada pela focalização de seu rosto. Ou seja, temos aqui a confirmação do que Lélia Gonzalez afirmava, no sentido de que a emancipação da mulher branca se deu a partir da exploração da mulher negra, ao tratar da emancipação civilizatória,

¹²⁵ Algo semelhante ao que Gilberto Freyre aponta na nota 121.

se referindo à transferência de toda a carga da reprodução do trabalho como obrigações domésticas e trabalhos sexuais para as mulheres negras. Em geral, observamos que a mulher branca, nesses desfiles, ocupa um lugar de musa, que pode significar muitas leituras: mulher sensual, troféu a ser ostentando, mulher digna de anúncio e exaltação, mulher inatingível, mulher inspiração, mas nunca uma imagem atrelada ao trabalho doméstico.

Como veremos na transmissão do desfile do Salgueiro: *Peguei um Ita no norte*, campeão em 1993.

-Vannucci: “Olha, o que o Salgueiro vai mostrar de mulher bonita... você que gosta, vale a pena ficar ligado hein. Olha aí uma delas: Fernanda Keller.” (enquanto a câmera focaliza a atleta de biquíni).

Vanucci tem um bordão para quando aparece uma mulher seminua – “Alô você!” –, que, descolado da imagem, fica descontextualizado.

Percebemos muito claramente, nesse desfile de 1993, a focalização ostensiva do que chamaremos aqui dessas ‘musas’, todas mulheres brancas. As únicas mulheres negras transmitidas foram a segunda porta-bandeira e as baianas.

Hoje em dia, as musas formam uma categoria específica, elas são mulheres convidadas pelas agremiações para comporem o desfile, ajudando na narrativa com fantasias representativas dentro dos enredos. Apesar de tais fantasias não entrarem no julgamento oficial e de essas musas não necessariamente serem ligadas à comunidade pela qual desfilam, sua presença gera um retorno de visibilidade e caráter financeiro para as agremiações. Algumas são convidadas por sua fama e outras cavam um espaço nas agremiações comprando o espaço do desfile exatamente pelo motivo oposto: para capitalizar a exposição que a transmissão lhes pode oferecer. Por isso, muitos postos de musa são vendidos a peso de ouro, como quem vende um espaço publicitário no outdoor mais bem localizado no planeta.

No chão, os destaques passaram a ser as musas, um lugar de modo geral ocupado também por mulheres, em sua grande maioria de fora das comunidades, que chegam a pagar altas quantias para as agremiações. Não há uma tabela formal que especifique esses valores, mas as especulações nos bastidores apontam que, dependendo da agremiação, o preço é a partir de seis mil reais e pode chegar a 300 mil, no caso das rainhas. Com o domínio dos contraventores nas escolas de samba, como mostrou Cavalcanti (2008), este também virou um espaço de disputa, em que as preferências dos patronos das escolas prevalecem. Há agremiações em que a escolha das mulheres é estritamente dos presidentes e diretores, sem passar pelo crivo da comunidade ou mesmo dos carnavalescos, que também conquistaram o poder de voto – ou de veto – em razão dos títulos conquistados. (PEREIRA, 2019, p. 116)

Em geral, são mulheres bonitas, com corpos muito bem trabalhados nas academias de ginástica, em sua maioria brancas, jovens, algumas são celebridades e outras subcelebridades. Muitas vezes, é por conta da permanência no mesmo espaço, das celebridades e da camada popular, aparecendo na televisão simultaneamente, que é gerada, nas camadas populares, a ilusão de que o desfile será um espaço de projeção equiparado a alguém que já possui visibilidade. Hoje em dia, já existe uma abertura maior para meninas das comunidades. Talvez essa abertura se justifique num discurso mercadológico de resgate de autenticidade das Escolas de Samba, o que, mais uma vez, reforça a crítica de Lélia Gonzalez, (2020) sobre a permanente repaginação da folclorização desse espetáculo. Com isso, percebemos que este grupo social, o de musas, não é exatamente homogêneo. A partir das musas, a transmissão começa a desenhar um outro tipo de mulher, que mescla a sensualidade e a virtude, como num cabo de guerra: a graça e a desgraça, num enquadramento muito mais brando que o enquadramento da mulher negra.

O que se pode contrapor à aplicação da reflexão sobre o carnaval é o fato de ser ele uma festa da carne, na ontologia e em seu caráter atual. Um rito que envolve nudez e libertação dos outros tabus com a sexualidade. No entanto, as análises das imagens televisivas são importantes para relativizar uma visão ufanista dessa festa como supostamente apenas transgressora. Se é o corpo da mulher – e não o do homem – ou outras representações de gênero que são privilegiados; se é a de um corpo estetizado e que respeita cânones bem artificiais, excluindo a maioria da população, e se investe de um privilégio ao corpo feminino, canônico, também se insere a condição de ser preto, temos sim uma festa onde tabus se preservam, são ratificados e reconfigurados com novas aplicações. Uma festa cuja liberdade e a transgressão têm limites visíveis, quando estudada com essas considerações.

É importante notarmos que a televisão trabalha criando narrativas quase que ficcionais e, para isso, cada agente representa um determinado personagem. As escolhas não são por acaso: em geral, a figura masculina, o âncora da transmissão, aqui representado por Vanucci (e nas transmissões atuais por Escobar), é o que vai comentar sobre os corpos das mulheres. Por outro lado, a pessoa que é entendida no samba, neste caso específico de 1993 representada por Leci Brandão e Sérgio Cabral, que assumem o papel professoral, falarão curiosidades, apresentarão as pessoas da comunidade e também empunharão algumas bandeiras, como foi no caso de Leci em *Kizomba*, supracitado. Aqui

também ocorre, quando ela aborda o fato de, no Salgueiro, o presidente da ala dos compositores ser uma mulher.

-Leci: "... ô Sérgio (falando com Sérgio Cabral), existe uma coisa curiosa na ala dos compositores do Salgueiro, que tem Djalma Sabiá, Rico, Zé di, Arizão e Bala, que a presidente é a Dona Aidée. É uma mulher que é presidente da ala de compositores já há algum tempo."

-Sérgio: "é... você fala de cadeira, porque você é uma autoridade no assunto, né? Você **acabou**¹²⁶ com o machismo na ala de compositores, ingressando na ala de compositores da Mangueira. Um feito que nem Dona Ivone Lara conseguiu no Império Serrano."

Até 1998, no desfile da Viradouro – *Orfeu, O negro do carnaval*, passando na década de 1990 os desfiles da Acadêmicos do Salgueiro, em 1993 e, anteriormente, da Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1990, ainda se mantém um tempo considerável de exposição dos corpos seminus das mulheres, cerca de 35% das imagens femininas do desfile, sendo preferidos o plano médio (da coxa para cima), o plano **contra-plongé**, o plano fechado e o plano em câmera lenta. Neste desfile, Vanucci reitera:

-Vanucci: "Como sempre, Joãozinho Trinta até exagera nessa coisa de mulher bonita, né? Ele não economiza mesmo. Ele coloca mulher bonita em todos os setores da Escola, ele faz questão disso...aliás, vamos ser justos, não só mulheres bonitas, mas também homens bonitos. Ele faz questão de colocar isso."

Os recursos dos planos antinaturais propostos pela arte barroca, apropriados pelo cinema e, posteriormente, pela televisão, servem muito bem para o que Agamben (2014) formulou em seu livro sobre a nudez, no que chamou de estratégia do sádico para realizar o obsceno. Segundo ele, a nudez está ligada ao cristianismo, no sentido de que a primeira coisa que acontece a Adão e Eva, ao cometerem o pecado original, foi dar-se conta de que estavam nus. Essa nudez não seria a ausência de roupas, mas sim a perda da graça. Para ele, o corpo mais gracioso seria o corpo nu, cujos atos circundam com uma veste invisível de graça (AGAMBEN, 2014: ps. 1131, kdl). Por isso, para ele, o obsceno seria o modo-de-ser para o outro, que pertence ao gênero do desgraçado, e não a nudez propriamente dita. E nisso reside algo interessante, que é o fato de a nudez ser algo proibido por regra nos desfiles das Escolas de Samba. Por isso, o gênero do desgraçado, no qual a TV constrói sua narrativa, seria essa configuração visual do corpo mostrado de maneiras antinaturais, cuja nudez é também artificial, quando se camufla com pequenos adesivos e purpurinas em locais estratégicos.

Por isso o sádico procura por todos os meios fazer com que a carne apareça, fazer com que sejam assumidos pela força exercida sobre o corpo dos outros, certos comportamentos incongruentes e certas posições que revelem a sua

126 Grifo da autora.

obscenidade, isto é, a perda irreparável de toda graça. (AGAMBEN, 2014, ps. 1333, kdl)

A transmissão do desfile do Império Serrano de 2004, *Aquarela Brasileira*, se mostra bastante afinada com as ideias de Agamben (2014), pois se concentra em entrevistas com destaques de chão, algo bastante corriqueiro no esquentar dos desfiles, ao abordar mulheres na concentração para mostrar a ‘sua’ ‘fantasia’¹²⁷. Mais especificamente, essas abordagens ocorreram apenas com as mulheres vestidas, segundo eles com ‘pouco pano’. Tanto que este termo, ou algo com a mesma conotação, surgiu em todas as entrevistas e comentários na TV. Quitéria Chagas, rainha da Escola, é a primeira a ser abordada.

-Repórter: “É Kleber, o Império se prepara para entrar na avenida com muita beleza, muito luxo, muita riqueza e mulher bonita. Aqui estou ao lado de Quitéria Chagas, que é a rainha do Império, e que veio com uma fantasia de **pouca roupa**, deslumbrante e uma fantasia milionária. Dizem que está avaliada em R\$70.000,00 esta fantasia.” (*enquanto a câmera faz um movimento de cima para baixo mostrando os detalhes*)

Ao final, ele pede para ela falar da fantasia e comenta:

-Repórter: “Está aí a fantasia, a pouca fantasia e muito valiosa da rainha do Império Quitéria Chagas.” (*enquanto a câmera vai passeando pelo seu corpo seminu sambando.*)

Num outro ponto da concentração, o mesmo repórter encontra com uma figura famosa por revelar belezas na Sapucaí: Kiko, que está acompanhado de uma de suas musas, Raquel Blanc, vestida de onça do Pantanal.

-Repórter: “O Império vem com alguns destaques como, por exemplo, a onça do pantanal, que está aqui ao meu lado...E essa fantasia, que é uma fantasia também... é...digamos, é... reduzida... foi feita pelo Kiko Alves. Kiko, descreve para gente essa fantasia.” (*enquanto ele descreve os materiais a câmera pede para a moça dar uma meia volta e vai com a câmera passeando por cada detalhe de seu corpo frente e costas. A moça não é entrevistada até então*)

Após isso, o repórter vira para ela:

-Repórter: “Tá bom então, agora, você para manter esse corpo, você faz muita ginástica? Malha muito?”

-Raquel: “É... malho, já faz parte da minha rotina já malhar.”

Ele emenda:

-Repórter: “Tudo que você tem aí é seu?”

Com um riso sem graça, responde:

-Raquel: “Tudo. Tudo meu.” (e ri)

¹²⁷ Poderíamos trocar o pronome possessivo de mulheres com o dos homens e trocar o sentido de “fantasia roupa” por “fantasia sexual”.



Figura 15 e 12 Focalização de musa Raquel Blanc vestida de onça pintada no desfile do Império Serrano 2004.

Já no desfile o repórter:

-Repórter: (...)” pois é André, mulher bonita é o que o império vai trazer realmente para a avenida. E aqui nesse primeiro carro nós temos uma representante que está fantasiada de índia marajoara, é a Tatiana, ela é carioca, mas tá fantasiada de índia marajoara. E, realmente, como a gente pode ver, a fantasia dela no carro também é muito bonita. E ela vai dançar assim durante todo o desfile.” (câmera a focaliza de baixo para cima, a menina está seminua)

Mais adiante... O âncora:

-Âncora: Miriam Maspeçus é destaque na frente do segundo carro e, como diz o Ari Peixoto, **não é uma fantasia assim de muito pano.**” (risos) (A câmera vai ao encontro dos seios dela, dando a impressão de o telespectador verdadeiramente tocar neles.)

Podemos aqui relacionar as noções que Rita Segato coloca em seu artigo *Gênero e colonialidade* (2021), no sentido de que a televisão, ao expor as mulheres na forma obscena, trabalha em sua audiência uma ‘domesticação’ das mulheres, ao provocar um distanciamento e uma sujeição que facilitam o empreendimento colonial. Mais adiante, Segato utilizará a ideia da pulsão escópica em Lacan, para exemplificar a complexa relação de dependência do objeto com o olhar, onde o objeto seria o ativador do olhar:

(...) o objeto deve, por sua parte, objetificar o olhar do espectador, ensinar-lhe a desejar desde fora, desde a falta, e ser capaz de sequestrá-lo e educá-lo a dirigir-se ao que exhibe. Apesar de ativo, o “objeto” do olhar que, por sua vez, o objetifica, encontra-se, portanto, cativo e obrigado a comportar-se como sujeito eficiente dessa pedagogia da crueldade que é a pedagogia do olhar pornográfico. Desse ponto de vista, essa modalidade de olhar faltante e faltoso é plenamente histórica. (SEGATO, 2021, p. 116)

Os homens, segundo a autora, tomam simultaneamente as posições internas e externas, ao gerenciar e consumir o olhar objetificante sobre as mulheres. Além disso, Segato nos alerta para a transformação da sexualidade na introdução de uma nova moralidade – aquela que transforma os corpos das mulheres em objetos e inocula noções de pecado, sodomia etc. (SEGATO, 2021, p. 82). Ou também como Jessé Souza irá colocar sobre as mulheres periféricas que pesquisou para o seu livro *Ralé brasileira*, (2018).

A virtude ambígua da “gostosura”, ao radicalizar a prisão da condição feminina ao “dado estético”, mostra que ser meramente um corpo, no sentido de não oferecer nenhum “bem efetivamente raro” para estabilizar uma expectativa de futuro, é a condição de quem perde em todas as esferas, seja na do trabalho produtivo, seja na das relações eróticas. (SOUZA, 2018, p. 2913, kdl)

Notamos que, a partir da virada do século 21, a câmera pega o corpo de uma maneira mais branda que nos anos 1980: começa no samba no pé e vai subindo, terminando no sorriso da mulher, e, se pegar a bunda, dá a impressão de que foi accidental. A câmera não fica mais seguindo em **contra-plano** as mulheres como antes. Nota-se uma certa sofisticação na linguagem, que prefere abusar do recurso de câmera lenta como exploração da sensualidade. Existe quase uma cumplicidade entre câmera e mulher, no sentido de que, quando a mulher percebe que está sendo focalizada, inicia-se imediatamente uma interação de olhar e de performance corporal. Essa interação com a câmera, frequentemente lasciva, gerará uma imagem de expressão facial de disponibilidade sexual paralela às imagens dos rostos das atrizes pornôs. O que Gubern, perspicazmente, colocará como o rompimento do tabu do estupro, já que, nesse gênero, a mulher frequentemente se encontra em constante e entusiasmado estado de disponibilidade sexual (pela sua expressão facial de prazer), o que dissipa (segundo o autor) automaticamente o fantasma do estupro. (GUBERN, 2005, p. 17).

Na análise do desfile da Unidos da Tijuca de 2010, *É segredo*, nota-se uma diferença significativa na abordagem da mulher nas transmissões. O tempo de permanência feminina diminui de 30-35%, nos desfiles anteriores, para apenas 13% do total desta transmissão. Os destaques femininos, agora, passam a ser as porta-bandeiras, as mulheres da comunidade, a ala das baianas e claro, a “primeira dama” da Escola¹²⁸. Apesar de muito raras incursões mais ousadas de câmeras nos corpos femininos nos desfiles, a partir de então, neste desfile da Unidos da Tijuca, Adriane Galisteu, rainha de bateria, grávida de 4 meses à época, não foi poupada do **travelling** por seu corpo. A partir daí, quando aparece um corpo seminu, ele passa a ser justificado, como veremos a seguir no desfile de 2016 da Estação Primeira de Mangueira, *A Menina dos Olhos de Oyá*, uma homenagem à cantora Maria Bethânia.

A Mangueira já começa com sua comissão de frente, que se chama O balé das guerreiras de Oyá, que é apresentado por 14 bailarinas de seios de fora, vestidas de africanas. A transmissão já começa com a justificativa dos seios de

128 Abordaremos esse tema mais adiante.

fora, no que podemos crer que houve uma mudança na pauta televisiva na necessidade de justificar algo que possa ser agressivo ou pornográfico para a família.

-Escobar: “A comissão de frente são 12 negras, (inclusive essa foi uma escolha do carnavalesco Leandro Vieira) e para ficar bem real ele resolveu deixar as mulheres digamos com os seios praticamente nus. “

-Fátima Bernardes: “uma surpresa em se tratando de Mangueira que nunca assumiu isso, principalmente numa comissão de frente né?”

-Milton Cunha: “O peito de fora das bailarinas negras, africanas é uma coisa absolutamente comum lá no continente mãe, então tá dentro!”

Neste diálogo, observamos a justificativa da nudez, por um viés culturalista, como na fala de Milton Cunha (como também vimos na justificativa de Leci Brandão em *Kizomba*, 1988), nos revelando, mais uma vez, que os desfiles das Escolas de Samba procuram reforçar narrativas unificantes sobre o continente e a ancestralidade africana.

O desfile da Mangueira ainda contou com 12% de recortes de mulheres mostradas de corpo inteiro e a rainha de bateria, Evelyn Bastos, ocupou 7% das aparições femininas no quadro (mais de 50% das aparições femininas). Focalizada majoritariamente de corpo inteiro, sendo muito elogiada, os comentaristas a apresentam falando da origem dela na comunidade da Mangueira, da sua profissão e de como ela é referência para as meninas no morro. Ou seja, percebe-se que é dado um tratamento de musa a Evelyn, uma das poucas rainhas de bateria pertencentes à comunidade daquele ano¹²⁹. Nota-se que as rainhas de bateria são as mulheres com maior visibilidade de corpo inteiro e, talvez por isso, essa posição, ao longo do tempo, se transformou em um cargo, cuja escolha é invariavelmente pautada nas benesses que ambas as partes oferecem entre si. Em algumas agremiações, assim como as musas, a rainha de bateria é um cargo comprado a peso de ouro, enquanto em outras a escolha é feita pela fama da pretendente ao cargo, por conta da visibilidade que ela trará para a Escola da Samba.

Nesta mesma década, além de Evelyn na Mangueira (2016), temos uma exposição maior da rainha de bateria da Portela (2017), Bianca, com 10% das aparições femininas. Bianca, assim como Evelyn, também pertence à comunidade, o que é reforçado pelos comentaristas:

– Milton: “Bibi, Bianca! Filha de um diretor de harmonia”...

129 Juntamente com Raissa Bandeira (Estácio de Sá), Raissa Oliveira (Beija Flor de Nilópolis) e Rafaela Gomes (São Clemente).

Em geral, os comentários, que outrora seriam mais explícitos, hoje são mais disfarçados em elogios e, em geral, são proferidos pelo personagem do âncora masculino.

- Escobar: “é grande a Bianca né?”
 - Milton: “Um espetáculo! Bianca está vestida de fascínio do pescador.”
 - Escobar: “Finalmente alguma coisa boa para o pescador!”
- Já na cabine de transmissão, Bianca é tomada pela mão de Milton Cunha, que diz:
- Milton: “Tombada pelo patrimônio histórico, artístico e geográfico!”

No ano seguinte, em 2017, no desfile da Acadêmicos do Grande Rio, constataremos como a transmissão atua num jogo duplo com o telespectador: assim como ela deve justificar uma nudez, também deve criticar a falta dela. Um dos comentaristas, Escobar, inicia comentando sobre as musas:

- Escobar: “Vou te falar, um show de musas essa Grande Rio! Né?”
- Fátima: “Sempre, é muita mulher bonita!” (Todas brancas)

Quando a rainha de bateria, Paloma Bernardi, é focalizada, a câmera pega o corpo inteiro, no que Milton Cunha, como comentarista da transmissão, diz:

- Milton: “Macaquinho segunda pele bordado e faisões negros. Fantasia ENORME!”

Em 2018, no desfile da Paraíso do Tuiuti, os corpos, quando são mostrados, em geral, seguem um mesmo padrão: ou em plano aberto, ou plano americano, ou em câmera lenta começando no samba nos pés e subindo até o rosto da mulher. Porém, se hoje a imagem acaba sendo mais branda do que já foi, o discurso está sempre presente para fazer algum comentário que chame a atenção para o corpo da mulher. Mais adiante, uma destaque de chão chamada Ju faz duas piruetas e, neste caso, a câmera aproveita para explorar seu corpo. Na sequência, Milton Cunha diz:

- Milton: “Ju, 120 de quadril! “

No que Pretinho completa:

- Pretinho: “Só?” (ironicamente, pois a mulher tem curvas bastante acentuadas)

No desfile campeão de 2020 da Viradouro, vemos dois momentos da rainha de bateria, Raíssa Machado: um de plano americano e, em outro, já na cabine dos comentaristas, de close em seu corpo, por onde a câmera passeia sob pretexto de mostrar a roupa e acaba focando na genitália e nos seios da rainha.

3.4 Negra pra trabalhar

Na sequência das aparições, a partir do ditado branca para casar, mulata pra fornicar e negra pra trabalhar, seguiremos agora com a imagem da mulher negra muitas vezes idosa, que ocupará na nossa crítica o espaço das baianas, também conhecidas como mães do samba. Antes de iniciarmos quaisquer análises sobre as aparições das baianas nas transmissões, cremos necessário lembrar e reforçar a função estrutural que as mães de santo baianas exercem nas primeiras formações sambistas, lembrando o artigo de Velloso (1990), citado no capítulo 2 deste trabalho. Podemos dimensionar, através da autora, que, a presença das baianas nos grupos de samba se inicia com um papel político bastante importante. Porém, paulatinamente, quando esse papel político não se torna mais necessário, ou seja, quando os sambistas passam a figurar no rol de cultura genuinamente brasileira, essas mulheres têm seu papel reconfigurado, no que poderíamos compreender como uma espécie de imagem-amuleto. Ou seja, o grupo de mulheres que, então, passa a acompanhar os grupos sambistas passa a ser a representação daquelas mães de santo de outrora, por sua indumentária de baiana, mas passa a cumprir uma função social distinta nos agrupamentos sambistas. Não há mais a função de proteção da polícia, mantendo apenas as funções domésticas dos agrupamentos, como a mediação entre os membros, a organização das festas e a feitura das comidas, além de emprestar sua voz para entoar os sambas nos desfiles. Com isso, há uma certa dissolução da figura de uma mãe de santo, que dominava o terreiro e seus filhos, para um agrupamento de mulheres que irá cumprir os ritos sociais das Escolas de Samba de uma forma mais coletiva. Inicialmente, as mulheres vestidas de baianas faziam parte dos desfiles das agremiações na função de pastoras: elas eram as vozes que entoavam os sambas nos desfiles e traziam “graça e beleza” para “enfeitar” as Escolas de Samba. “....Outro espetáculo imponente: as pastoras. Escolas há que se apresentar com desenho de pastoras. O coro feminino que se destaca no meio de todos os valores chega até o fundo da alma.” (MUNDO ESPORTIVO, 05/02/1932 apud CABRAL, 1995, p. 80-81). Este lugar de ‘adereço de graça’ estabelece uma ligação com a forma como a mulher é, muitas vezes, representada nas letras de músicas, a exemplo do samba-enredo *Mulher à brasileira* – GRES Portela, 1978, de autoria de Jair Amorim e Evaldo Gouveia.

Das heroínas que são
Nosso orgulho e nossa tradição
Dessas mulheres gentis
Que fizeram meu país feliz
(Vou cantar para exaltar)

Um sorriso em sua boca
 Um olhar daquele jeito
 Nossa alma fica louca
 Coração bate no peito
 Brancas, negras e morenas têm (ora, se têm)
 O feitiço que as mulatas têm (e como têm)
 Brasileira é uma beleza em flor
 E beleza não tem cor !
 Olê, olê
 Olê, olá
 Podem falar
 Mas mulher como a nossa igual não há¹³⁰
 Mas mulher como a nossa igual não há

Em seu livro sobre as Escolas de Samba, Sérgio Cabral (1995) tem ao menos trinta passagens que citam esse grupo de mulheres chamadas de pastoras. Numa dessas passagens, há o relato do desfile do bloco carnavalesco Estação Primeira de 1933, que descreve bem a relação das pastoras e da indumentária de baiana, o que irá corroborar com a visão de Candeia & Isnard (1978) de que pastoras e as atuais baianas são o mesmo agrupamento. Porém, como podemos perceber pelos atuais desfiles, há uma divisão entre a função canto e a função imagem, tendo permanecido nos desfiles atuais apenas a segunda função.

Uma pastora ricamente fantasiada de baiana empunhará o nosso pavilhão de 1933, (o que hoje seria a porta-bandeira) em companhia do primeiro mestre-sala. Outra pastora fantasiada de baiana, cujas cores da fantasia são as da bandeira baiana, representa esse florescente estado, empunhando a flâmula baiana, empunhará a nossa flâmula “Campeã de 1932”. Quarenta pastoras, sustentando ricas baianas, representam: Mungunzá, canjica, vatapá, caruru, sarapatel, feijoada, efó, xinxim, mocotó, maniçoba, peixe assado, moqueca, acarajé, acará, pamonha, aberém, carimã, abacaxi, melancia, uvas, peras, maçã, bananas, caju e vários doces próprios das doceiras. Cinquenta pastoras, com a mesma indumentária, trarão troféus representando as favoritas que vão assistir às festas da Ribeira... (CABRAL, 1995, p. 96-98)

Em outro ponto, Candeia, em entrevista a Sérgio Cabral, fala da primeira vez em que vai à quadra da Portela:

Não me lembro que idade eu tinha, mas era muito garoto. Uns seis, oito anos. Havia muita gente. Não tanto quanto hoje, mas eram umas cem, 150 pessoas. Para mim, era uma multidão. A sede da Portela era ali onde é hoje o bar do Nozinho. Ou melhor: ao lado do bar do Nozinho. Era uma casa velha, de chão batido, chão de barro. Estavam lá dona Vicentina, Dona Odara, aquelas pastoras todas. Dona Bernardina, a criadora da ala das vaidosas, aquele pessoal todo. As pastoras, de turbante na cabeça, eram baianas mesmo. Saia branca rendada, chinelo de couro de cabrito... (CANDEIA apud CABRAL, 1995, p. 415)

130 A imagem feminina, invariavelmente, é exaltada enquanto submissão, beleza, sensualidade e disposição para lutar.

Segundo Isnard & Candeia (1978), antes mesmo da fundação da primeira Escola de Samba, a Deixa falar, por volta dos anos 1920, quando os primeiros grupos de samba se organizavam, as pastoras já faziam parte desses grupos.

As baianas são anteriores às Escolas de Samba, elas se perpetuaram desde os ranchos, e se transportaram às Escolas de Samba. As baianas vieram da Bahia, onde as negras idosas (africanas) utilizavam vestimentas rodadas com turbantes para vender doces característicos da região. As primeiras Escolas de Samba foram formadas por compositores, ritmistas e baianas. Segundo o depoimento de Diva Caetano, Tia Vicentina, Doralice, Iára e outras, a base de uma Escola de Samba eram as baianas, delas dependiam o coro de vozes, por elas se definiam os melhores sambas a serem cantados, através das baianas se fazia reuniões sociais com comidas típicas preparadas por elas. (ISNARD & CANDEIA, 1978, p. 33 - 34)

Nota-se, por essa fala de Isnard & Candeia (1978), que as atribuições da baiana eram cantar, organizar as sociabilidades e cozinhar para os membros da Escola. Ou seja, a noção atual de baianas difere da anterior por um único ponto: atualmente, esse grupo é um grupo que perdeu a sua voz na avenida. Apesar da não existência de um coro feminino entoando os sambas nos desfiles das Escolas de Samba parecer apenas um detalhe, este fato separou definitivamente o ser uno 'pastora vestida de baiana' em dois segmentos distintos: pastoras ¹³¹ e baianas. É preciso um estudo mais aprofundado para sabermos exatamente quando e como as pastoras são caladas nos desfiles, se tornando apenas uma imagem a ser preservada.

Mais uma vez, podemos recorrer à sociedade do espetáculo para lembrarmos da imagem que se sobrepõe à função. De pastoras para, apenas, baianas. Nas análises das transmissões televisivas que seguirão, elas já configuram apenas uma imagem de mulher caracterizada com uma roupa de baiana. Ou seja, quando as pastoras perdem suas vozes, elas dão lugar ao projeto mais genuíno de reificação do mito da democracia racial brasileira, pois ocuparão nesse panteão, no qual a mulata também tem seu lugar, o posto da mãe preta, um dos grandes espaços de celebração do nosso mito social. Quando Isnard & Candeia (1978) escreveram "As baianas representam o que há de tradicional em termos de Escolas de Samba (...) elas dão ênfase à cultura das Escolas de Samba. (...) A ala das baianas preserva suas características não sabemos por quanto tempo. Trata-se dos poucos setores que não foram ainda infiltrados e desmontados pela pseudoevolução." (Candeia & Isnard, 1978: 33-34),

131 Hoje, algumas agremiações ainda possuem grupos bastante pequenos de pastoras, que, fundamentalmente, atuam nos shows das Escolas de Samba junto à velha guarda, como no caso da Portela, ou do grupo recém-fundado, em 2020, da Estação Primeira de Mangueira. No entanto, o grupo que prevaleceu foi o das baianas, que é representado, em geral, por mulheres idosas, vestidas com o tradicional – ou nem tanto – traje de baiana, rodopiando pela Sapucaí.

provavelmente, não atentaram a essa separação de função e imagem que o tempo trouxe para esta ala. Talvez essa ilusão de manutenção da tradição desse grupo se dê pela força da imagem que se preserva até a atualidade, como um grupo de mulheres que se vestem à moda das mães de santo baianas.

Temos que ressaltar que, provavelmente, o grande sustentáculo dessa permanência é, sem dúvida, a obrigatoriedade por regulamento, até hoje, da apresentação da ala de baianas, sob risco de desclassificação¹³². Na regra que permanece desde o primeiro regulamento dos concursos das Escolas de Samba, elaborado em 1933 pelo jornal O Globo, havia pelo menos dois dispositivos que permaneceriam para sempre nos desfiles das agremiações: a proibição do uso de instrumentos de sopro (com a observação de que seriam aceitos instrumentos de corda) e a obrigação de cada Escola apresentar baianas (ainda não se falava em alas) (CABRAL, 1995: 91-92). Nota-se que a palavra utilizada é obrigatoriedade de **baianas**, ou seja, as pastoras não estão nesse rol de preservação. Constatase que este recurso do regulamento é a âncora que mantém as Escolas de Samba até hoje nos trilhos do empreendimento que a indústria cultural e o Estado vão moldar como sendo o espetáculo genuinamente brasileiro.

Com a preservação da imagem do traje típico de baiana - que já nos anos de 1930 circulava internacionalmente na figura de Carmen Miranda - e a sonoridade afro-brasileira dos tambores das baterias, é possível fazer crer que, mesmo com todas as modificações sofridas ao longo dos últimos 90 anos por esses espetáculos, eles ainda carreguem uma pseudoessência de manifestação popular genuína na ideia de ancestralidade que as emissoras de televisão irão tratar de alimentar, especialmente por meio da imagem dessas mulheres. E, por isso, não encontraremos figura feminina mais reverenciada nas transmissões televisivas do que a das baianas. Que se pense no processo de apropriação das Escolas de Samba por parte da indústria turística, por exemplo, e no quanto isso, além do lucro, se traduz em imagem internacional favorável para a “democracia racial brasileira” (GONZALEZ, 2020, p. 50).

Assim como a transmissão televisiva irá criar determinadas diretrizes para expor os corpos femininos na nudez, ela também formulará um ritual de

132 Curioso que, na atualidade, exista uma dificuldade enorme em muitas Escolas de Samba, especialmente as menores que desfilam na Av. Intendente Magalhães, em preencher o número mínimo de baianas, que muitas escolas não somente pagam para as pessoas desfilarem nas alas, como aceitam homens para completar o contingente, que no caso do grupo especial é de no mínimo 60 componentes. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/regulamento-2022.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2023.

apresentação da ala das baianas: são focalizadas evoluindo em coletivo ou em plano aberto, suas fantasias são sempre comentadas em detalhes e lhes é sempre atribuída, em algum momento, uma fala sobre o respeito e a ancestralidade dessas mulheres. No desfile de 1989, *Ratos e Urubus, larguem minha fantasia!*, da Beija Flor de Nilópolis, quando os comentaristas falam das fantasias das baianas:

-Roberto Barreira: “Na ala das baianas, Joãozinho não deu o toque de lixo. Talvez por respeito. Apenas a simplicidade de uma garrafa cortada no chapéu e umas plumas manchadas... apenas isso.”

– Fernando Pamplona: “– respeito Roberto, respeito. Apenas isso.”¹³³

Em relação ao respeito pela ala das baianas, este é um campo minado, pois, invariavelmente, até hoje, é a grande ala, onde os carnavalescos têm mais cuidado em modificar ou adequar aos enredos. Existem os que sempre manterão o ‘respeito’ à ala mantendo as características originais do vestuário das mães sagradas das Escolas de Samba e os que a ‘profanarão’, pois compreendem que a ala deve se adequar ao enredo. Em todo caso, a transmissão televisiva reforça o discurso da mãe como personagem sagrado e que merece reverência e respeito, ao contrário das outras mulheres, que podem ser vendidas aos pedaços como carne no açougue.

Ao longo dos quase trinta anos de espaço de tempo analisados, notamos que, a partir do final dos anos noventa do século XX, existe uma crescente exposição, tanto das baianas quanto das porta-bandeiras. Exposição que começa a ganhar mais força em detrimento das passistas ou das mulheres seminuas. Por exemplo, no desfile de 1998 da Viradouro, vimos uma amostra bem significativa da ala das baianas, cerca de 20% das aparições femininas. Em segundo lugar, a porta-bandeira, que estava grávida, ocupou cerca de 10% das aparições femininas. Notamos uma crescente exposição e valorização da figura materna e dos valores da família com o atravessamento do século XXI, culminando nos desfiles atuais, cujos discursos, além dos holofotes, estão bastante afinados com a pauta da valorização das raízes e da ancestralidade das Escolas de Samba. Assim, veremos adiante, em 2004, no desfile da Império Serrano, na reedição de Aquarela brasileira, que, apesar de dedicar um grande espaço para mostrar os corpos das musas da agremiação, há cerca de 30% do tempo de exposições femininas dedicados a homenagear sua ancestralidade, através da focalização

¹³³ Como quem diz: Joãozinho sabe que a ala das baianas é para ser respeitada e preservada como tal. Por isso ele não trouxe a estética do lixo – que era a estética do desfile inteiro.

das baianas, da porta-bandeira e de uma entrevista no esquentão do desfile muito cheia de reverências a uma tia baiana de 95 anos, tia Eulália, uma das fundadoras do Império Serrano.



Figura 13 Tia Eulália dando entrevista a Leilane Neubarth, 2004.

Essa mudança editorial das transmissões causa uma quebra diametralmente oposta ao que se fazia até então: explorar ao máximo os corpos femininos na formalização da inseparabilidade da figura da mulher e do objeto sexual, para a sacralização da figura maternal das baianas e a valorização do espaço da família. Talvez esse fato se explique por algum rechaço do mercado consumidor, no Brasil, majoritariamente cristão e que experienciou um crescimento exponencial do neopentecostalismo nos últimos 30 anos ¹³⁴. Levantamos esta hipótese com base na rejeição que o carnaval fomenta no público cristão, especialmente o neopentecostal, conhecido por valorizar especialmente as pautas morais da família e por rejeitar as festas carnavalescas, tidas por ele como festas da promiscuidade. Por isso, é importante compreendermos que as narrativas criadas pelas mídias, neste caso específico as das transmissões televisivas dos desfiles das Escolas de Samba do Grupo especial, não funcionam numa única via, impondo-se ao público, mas também levando à avaliação das possibilidades de ajustar seu discurso para não somente

134 Segundo dados do IBGE de 1991, declaram-se cristãos no Brasil 92,3%, sendo 9% evangélicos. Em 2000, o número de cristãos cai para 89,5%; no entanto, o número de neopentecostais sobe para 15,6%. Em 2019, segundo o IBGE, os neopentecostais já somam 31% da população. (CAMPOS, 2008; ROCHA, 2020). *in*: Os Mapas, Atores e Números da Diversidade Religiosa Cristã Brasileira: Católicos e Evangélicos entre 1940 e 2007 Leonildo Silveira Campos, Revista de Estudos da Religião dezembro / 2008 / pp. 9-47 ISSN 1677-1222) e *In*: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2020/04/19/A-ascens%C3%A3o-e-influ%C3%Aancia-das-igrejas-neopentecostais> consultado em 11/01/2023.

manter o público fiel, mas também para conquistar um novo público. Arriscamos dizer, neste caso, que as baianas assumem a ponte de ajuste da imagem das Escolas de Samba para o grande público, ou seja, a inversão da predominância do olhar pornográfico para o discurso da família nos leva a crer que, mais uma vez, a figura mitológica da baiana vem salvar os sambistas da demonização de sua manifestação. Porém, o registro da mudança se revela tão conservador como os preconceitos originais.

Por isso, mesmo parecendo que houve uma radical mudança de olhar construído pelas lentes televisivas a partir de então, preferimos considerar que, apesar de uma mudança de foco aparentemente positiva, tal mudança ainda esteja ligada a posições não libertárias em relação à representatividade feminina.

Um dos desfiles mais sintonizados com a ideia de uma moralidade cristã foi o desfile da Beija Flor de Nilópolis de 2011, *A simplicidade do Rei*, em homenagem ao cantor e compositor Roberto Carlos. Por ser Roberto um homem declaradamente católico praticante, percebemos uma invasão de ícones dessa religião, como um discurso ligado à mulher virtuosa, à esposa e à mãe. Talvez, por isso, a transmissão passou muito tempo focalizando as inúmeras mulheres, muitas idosas, na arquibancada, todas fãs de Roberto, com uma rosa na mão, dada pela agremiação, símbolo do homenageado, cantando o samba.

Nota-se que não há mulheres nuas como em 1989 e que a homenagem tem um tom conservador, bastante ligado à importância da família à relação de Roberto Carlos com sua mãe e com as ‘mulheres inspiração’, como foi chamada a representação de Claudia Raia na comissão de frente, onde a atriz vem representando a inspiração, ou seja, a musa inspiradora que personifica todas as mulheres que constituíram inspiração para o homenageado. Claudia dá uma entrevista para Renata Vasconcelos:

-Renata: “Cláudia, a gente imaginava que você viria na Beija Flor, mas não imaginava que você daria esse show na comissão de frente!”

- Cláudia: “Ai, não é bom? Que gostoso! São 27 anos de Beija Flor! Né? contando a história do Rei, e eu representando a inspiração de todas as mulheres do rei, a mulher dos 40, a amada amante, a Lady Laura, olha que emoção para mim, Beija Flor de alma que eu sou né?”

Para percebermos o conservadorismo do desfile, é interessante notar quem é essa mulher/musa. Uma das alegorias neste desfile, por exemplo, se chamava: As mulheres e a tradução do amor. Nesta alegoria, havia uma espécie de “Arca de Noé” de mulheres, com uma representante vestindo a indumentária de cada região do Brasil. As mulheres focalizadas são valorizadas como musas, como Claudia Raia ou outras celebridades, mães como a velha guarda, baianas,

santas como Virgem Maria, ou mulheres batalhadoras, como no caso de Selminha Sorriso, a porta-bandeira da Escola. Um fato observado é que passa a ser protocolar a reverência dedicada aos casais de mestre-sala e porta-bandeira, não somente pelo tempo de exposição, mas também por contarem ao público, durante o desfile, sobre a vida deles. Neste desfile, a dupla Selminha Sorriso e Claudinho é apresentada por Renata Vasconcelos:

- Renata: “20 anos de parceria, 15 de Beija Flor! Selminha sorriso e Claudinho! Selminha que é advogada, e agora tá fazendo psicologia! Segunda faculdade! “
- Chico Pinheiro: “E arruma tempo para fazer shows pelo mundo afora!”

É bem interessante essa valorização da formação acadêmica do sambista, como uma validação de sua competência na vida, é como se o que eles já fazem como artistas não fosse o suficiente ou relevante.

Na Estação Primeira de Mangueira, o enredo vencedor de 2016, que homenageia a cantora Maria Bethânia, *A menina dos olhos de Oyá*, também refaz o percurso da artista, através de vários símbolos de maternidade e sacralidade da figura feminina e da figura ancestral das representações femininas de mãe. Já no título do enredo, vemos a orixá Oyá¹³⁵, que se apresenta como mãe de Maria Bethânia no candomblé, e, mais adiante, vemos Nossa Senhora e também a figura de sua mãe biológica, Dona Canô. Além disso, a Mangueira oferece à transmissão um belo conjunto de baluartes. A todo momento, eles e elas, entre velha guarda, baianas e porta-bandeira, são anunciados e reverenciados como a representação da origem e da tradição da Estação Primeira. É interessante notar que também se explora a ideia de Escola mais antiga, mais “tradicional” e mais “autêntica” na exposição desses símbolos, ao contrário de agremiações menos valorizadas por serem consideradas “jovens” ou “dos artistas globais”.

Uma dessas Escolas taxadas de “não tradicionais”, a Grande Rio, fará uma homenagem à também cantora Ivete Sangalo no seu enredo de 2017. A primeira coisa a se levar em consideração nesse desfile é que ele é também uma homenagem à carreira de uma mulher, uma cantora muito querida pelo público brasileiro, Ivete Sangalo. No entanto, a homenagem a Ivete se desenha de uma maneira distinta da homenagem à Bethânia, no ano anterior. A imagem de Ivete é explorada à exaustão. Ela é a imagem de mulher que, dentre todas as imagens analisadas até aqui, desses 30 anos de desfiles, fica mais tempo no quadro 8 minutos e 20 segundos, 38,44% do total de aparições femininas. Ivete não somente abre o desfile na comissão de frente, mas também, magicamente,

¹³⁵ Também conhecida como Iansã, a deusa das tempestades, dos raios, dos ventos e do fogo.

reaparece na última alegoria da agremiação. A narrativa da história contada pela Grande Rio para homenagear a cantora irá percorrer não o viés sagrado de origem e filiação como no caso de Bethânia, mas a saga de uma jovem do interior da Bahia que ganhou a cidade grande e o mundo sem que, para isso, tenha precisado abrir mão do “maior sonho feminino”, que seria a construção de uma família. Ivete ressurgue na última alegoria toda vestida de branco, ao lado do marido Daniel e do filho Marcelo. Um dos comentaristas do desfile, Escobar, começa a falar:

-Escobar: “Ela tá com o marido e o filho ali.” Milton Cunha emenda:
-Milton Cunha: “Mais um acerto! Família!”



Figura 14- Ivete Sangalo e família, todos vestidos de branco, na última alegoria da Acadêmicos do Grande Rio, 2017.

Um fato muito emblemático foi a ala das baianas, que estavam vestidas muito tradicionalmente como baianas, todas em branco, com panos da costa em chitas multicoloridas, e representavam as mães pretas, como abordado no “Livro Abre-Alas”, publicado pela Liesa para julgadores dos desfiles e imprensa especializada (LIESA, 2017, p. 98) ¹³⁶. Na mesma publicação, um texto do carnavalesco Fabinho explica o enredo: “E a majestosa Igreja do Senhor do Bonfim, a capoeira, o samba de roda, as baianas de acarajés, e tantas belezas amarradinhas nas fitas do Bonfim, abençoadas pela Mãe Preta, símbolo de amor e ternura maternal...” (LIESA, 2017, p. 65).¹³⁷

¹³⁶ “A ala das baianas vem como ‘Mãe Preta’, fazendo referência à música ‘Festa’ ‘Mãe Preta de lá mandou chamar, avisou, avisou, avisou, que vai rolar a festa...’ e também personifica a maternidade, embalando a criança em seu colo, o amor de todas as mães, retratado aqui na pureza da vestimenta branca. Traz no ombro um adorno colorido de flores e folhas simbolizando as energias ancestrais da natureza.” Justificativa da ala no “Livro Abre Alas de domingo, 2017”

¹³⁷ Ver: <https://liesa.globo.com/material/carnaval17/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202017.pdf> Acesso em: 10 jan. 2022. (página 65) Disponível em:

No comentário dos jornalistas durante a transmissão:

- Fátima Bernardes: “Olha as baianas, muito lindas!”
- Milton: “As tradicionais mães de santo da Bahia. Ala respeitadíssima dirigida por dona Marilene. O pano da costa em chita colorida, um laço gigantesco no ombro esquerdo...”
- Fátima: “E elas vêm carregando um boneco, que foi sugestão da Ivete. Ela falou: acho que as baianas podiam vir com um eh... porque as baianas também representam essa maternidade... elas podiam vir embalando uma criança... e quando ela viu que a ideia foi aceita...ficou super feliz também!”
- Milton: “É... tem uma redezinha ali na cintura e tem um boneco deitadinho...”
- Fátima: “colaboração pro figurino do Fabinho.”
- Milton: “as mães do samba.”



Figura 16 As baianas da Acadêmicos do Grande Rio de mãe preta carregando seus bebês brancos, 2017.

É interessante, a partir daí, reconhecemos que a imagem da mãe preta nos afeta de uma maneira bastante terna, pela sua doçura, pelo cheiro dos quitutes, pela ideia de mãe que cuida, cria e alimenta. Para Lélia Gonzalez (2020), a figura da mãe preta nos brindará com um dado além, pois ela diz respeito à construção da subjetividade do brasileiro, considerando, na nossa história colonial, sua função de mãe que assume os cuidados da criança na primeira infância.

Não podemos deixar de levar em consideração que existem variações quanto às formas de resistência. E uma delas é a chamada “resistência passiva”. A nosso ver, a mãe preta e o pai-joão, com suas histórias, criaram uma espécie de “romance familiar” que teve uma importância fundamental na formação dos valores e crenças do povo, do nosso Volksgeist. Conscientemente ou não, passaram para o brasileiro “branco” as categorias das culturas africanas de que eram representantes. Mais precisamente, coube à mãe preta, enquanto sujeito suposto saber, a africanização do português falado no Brasil (o “pretuguês”, como dizem os africanos lusófonos) e, consequentemente, a própria africanização da cultura brasileira. (GONZALEZ, 2020, p. 65)

Esse sentimento de afeto pela imagem da mãe preta impregnará toda sua representação nos desfiles das Escolas de Samba, pois as baianas, nos desfiles,

não são vistas apenas como baianas, mas atravessadas especialmente pelo seu papel de mãe. Um detalhe saltou aos olhos nesta ala: os bebês que essas baianas carregavam eram todos brancos, o que comprova que a maternidade da mãe preta não é a de seus filhos biológicos. Ou seja, a prática da maternidade transferida, no papel das amas de leite, no processo colonial até os idos do século XIX, terá sequência na ama seca e, posteriormente, na figura da babá, que está presente até hoje nos lares brasileiros¹³⁸.

Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro foi em busca das amas na obra das historiadoras e dos historiadores considerados clássicos e ainda amplamente lidos—Gilberto Freyre, Caio Prado Jr., Emilia Viotti da Costa etc.—e encontrou a utilização da imagem da mãe negra, da ama de leite, como elemento narrativo instrumental na composição da ideologia de suavização da escravidão no Brasil. Diz ela: Agora como figura, a “ama negra” é invocada, como se incorporasse e explicitasse, nela, as experiências múltiplas talvez nem sempre tão boas e ternas das escravas na atividade do cuidado maternal. Mulheres destituídas de expressão própria ou política, desprovidas de seus corpos e destinos, que, também no discurso de viés marxista, reaparecem em imagem singular, acentuando a feição “amaciadora” dos embates da vida de classe, raça e etnia [...]. Com cheiro de quitutes, a imagem negra de mulher mãe figura no palco minado pelos conflitos de classe e derrama afetividade no imaginário, tornando mais leve e mais suave o peso e o jugo da escravidão na memória social. [...] Se o contrato reitera hoje a condição humana da mãe-babá, a imagem da mãe negra terna e a ternura de seu retrato são usadas para minimizar a violência da escravidão. Estamos diante de um “crime perfeito” baudrillardiano: os aspectos exteriores da cena parecem preservar-se como uma casca ou epitélio, enquanto aspectos determinantes de seu conteúdo são removidos e substituídos sub-repticiamente por meio de uma estratégia de verossimilhança. (SEGATO, 2021, p. 178)

O símbolo de amor, ternura e de afeto que vem à cabeça quando pensamos nessas mulheres se coloca sempre como a verdade sacralizada sobre elas. Neste ponto, a televisão, ao sustentar e valorizar esse discurso, ajuda a manter intacta a cortina de fumaça que encobre a verdade sobre o processo de abusos históricos que essas mulheres passaram, o que naturaliza, no nosso cotidiano, a extensão dessa exploração nas categorias domésticas das quais falam Lélia Gonzalez, (2020) e Jessé Souza, (2018). Na pesquisa de Jessé sobre a ralé brasileira, ele concluirá que “...entre as mulheres da ‘ralé’, são as empregadas domésticas, faxineiras, lavadeiras ou prostitutas – a perfeita metáfora ‘real’ de quem só tem o corpo e é obrigado a vendê-lo.” (SOUZA, 2018, ps 7203, kdl). Por isso, quando do outro lado os holofotes se apagam, nas quadras das Escolas de Samba ou nos barracões, observamos que elas voltam às suas

138 [...] cabia às escravas negras o serviço de ama de leite, criando-se assim a figura da mãe preta, tão presente na literatura brasileira. A utilização de amas de leite, que originalmente era uma prática das famílias abastadas, passa a ser uma demanda também da classe média urbana a partir do século XIX, o que pode ser atestado pela quantidade importante de anúncios na imprensa oferecendo ou procurando o serviço de amas de leite de aluguel, e também pela presença constante dessa questão no discurso médico da época. (COSTA apud SEGATO, 2021, p. 168).

funções de exploradas, cuidando dos afazeres domésticos nas quadras¹³⁹ e nos barracões, limpando, costurando, bordando e cozinhando. Na série #mulheres do site “Carnavalize”, em um artigo intitulado “Em seio feminino o samba nasceu”, encontramos este parágrafo:

Essa ideia da reunião e do acolhimento através da comida, como por exemplo, acontece também com a feijoada, nos possibilita uma grande rede de afeto. Historicamente, as mulheres negras tiveram muitas vezes a formação de suas famílias negada, então é habitual laços afetivos serem formados nestes espaços de cultura. Quem não conhece uma tia baiana ou integrante da velha guarda que é figura cativa de uma escola de samba e acolhe a todos como se fossem seus filhos? ¹⁴⁰

Compreendemos que a exaltação do feminino está em voga como uma compensação pelo apagamento e pelo sistema patriarcal que domina tanto no interior das agremiações como fora delas. No entanto, percebemos, através dessa exaltação proposta pela transmissão televisiva e também por alguns jornalistas e estudiosos do tema, que ela coloca uma única forma de enxergar essas mulheres. É certo que, para muitas mulheres, a relação com a comida e com as sociabilidades das festas nas quadras e dos cuidados com a comunidade são partes importantes e indissociáveis de si. Inclusive, o afeto não estaria especialmente no cheiro dos quitutes? No entanto, devemos questionar por que reforçamos a ideia de que a sociabilidade dessas mulheres deve acontecer apenas dessa maneira.



Figura 17 Tia Vicentina da Portela foi uma dessas mulheres que reuniu ancestralidades e saberes da típica figura da baiana fazendo da sua feijoada um sucesso. Foto do Acervo Compositores Portelenses.

139 Existe, inclusive um departamento feminino em algumas Escolas de Samba, cujo papel é organizar as festas, feijoadas, a manutenção das quadras etc.

140 Texto de Leonardo Antan in; <http://www.carnavalize.com/2020/08/seriemulheres-em-seio-feminino-o-samba.html> consultado em 12/01/23 A referência deve constar da Bibliografia: ANTAN, Leonardo. Em seio feminino o samba nasceu: as ancestrais e seu legado. **CARNAVALIZE**. Disponível em: carnavalize.com/2020/08/seriemulheres-em-seio-feminino-o-samba.html. Acesso em: 12 jan. 2023.

Voltando à formulação de sacralidade que as baianas adquirem nas transmissões televisivas, podemos notar que a sua representação vai ao encontro da citação de Feuerbach, no prefácio de Guy Debord(2020) em *A Sociedade do Espetáculo*: “a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado.” (FEUERBACH apud DEBORD, 1997, p. 10). Ou seja, voltamos à roteirização do espetáculo que irá valorizar muito mais a representação do que a realidade, reificando, assim, as baianas como ‘A mulher sagrada’ e ‘A mãe mitológica das Escolas de Samba’. A palavra verdade é bastante curiosa nesta análise, pois, no caso do que se produz em termos de narrativa, a verdade é algo que se produz para se crer como verdade, mesmo que estruturalmente as coisas não funcionem da maneira que se vende. Até mesmo materialmente, quando observamos que pedaços de plástico dourado são vistos como ouro, no espetáculo, as coisas não precisam ser, elas precisam parecer ser.

Portanto, é necessário também enxergar as imagens, no caso imagens das mulheres nas Escolas de Samba, como um produto que gera uma sustentabilidade econômica e mitológica para elas, uma vez que, na sociedade do espetáculo, a imagem é o produto. Também devemos considerar o momento histórico dos últimos 10 anos, quando houve uma retomada da temática afro nessas agremiações. Com isso, todas as construções que envolvam as temáticas da tradição, da cultura afro, da ancestralidade negra serão mais um vergalhão na sustentação desse pilar. Um fato para o qual devemos atentar é quando essa sustentação constitui, em si, uma visão totalizante do que é essa cultura afro-brasileira ou esse feminino, ou seja, quando essa imagem cristalizada se torna a verdade sobre esse universo, sendo vendida em larga escala pelos veículos de comunicação em massa.

A ação de um discurso cujo propósito foi e é a pregação culturalista (leia-se ‘fundamentalista’) da nação cordial e englobante dirigida pelo braço ideologicamente armado das ciências da cultura, a partir de autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, com a capacidade hegemônica do discurso assim manufaturado bloqueia com impressionante eficácia a inscrição de sujeitos posicionados de forma diferente e que pretendem enunciar esse posicionamento diferenciado em suas falas. (SEGATO, 2021, p. 174).

Como a ancestralidade se dá por laços de pertencimento familiar, veremos alguns bons minutos dedicados à ode da família e da tradição. Em 2017, no desfile da Portela, *Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar*, e em 2018, no desfile da Tuiuti, *Será meu Deus que foi extinta a escravidão?*, veremos uma mesma família se apresentando, Dona Vilma Nascimento, lendária porta-bandeira da Portela, e sua filha, a também porta-bandeira Danielle Nascimento, neta de

Natal da Portela, fundador da Escola de Madureira. O fato de Danielle ser celebrada e ficar ao todo 14% do tempo feminino no quadro no desfile de 2017, tendo toda sua origem apresentada, vai enfatizar a ideia de ancestralidade e pertencimento à comunidade. Isso ajuda a construir e a redirecionar o espaço, que antes era dedicado a mostrar mulheres seminuas, a trabalhar a ideia de tradição das Escolas de Samba. Já em 2018, no desfile da Paraíso do Tuiuti, bandeira que passam a defender naquele ano¹⁴¹, Danielle e dona Vilma ficam no quadro por 24% do tempo feminino. Danielle, mais uma vez, é reverenciada por seu trabalho como porta-bandeira, por ser filha de dona Vilma Nascimento e neta de Natal da Portela. Além disso, cabe toda uma descrição detalhada da indumentária dela e da dança que executa. Ao final do desfile, na cabine de transmissão dos comentaristas da Globo, ela dá uma entrevista, na qual se vê nitidamente o reforço do discurso do valor da família e do pertencimento ao samba.

No estúdio estão três gerações: Dona Vilma, a mãe, Daniele, a filha e um terceiro, Claudio Daniel, filho de Daniele. Ao se entrevistar Dona Vilma, o menino estava ao lado da avó segurando a bandeira para a mãe. Fátima Bernardes, na entrevista com Dona Vilma, apresenta o menino, que aparenta ter uns sete anos e que desfilou ao lado da avó e da mãe, já reforçando a ideia geracional de continuidade. Fátima, então, vai conversar com o garoto:

F: “Qual o seu nome?”

CD: “é... Claudio Daniel.”

F.: “E você gostou de desfilar?”

CD.: “Muito.”

F.: “E que setor, em que lugar você acha que gostaria de desfilar quando você crescer?”

CD.: “é...em todos!”

F.: “Ah! Em todos? Então pode ser ritmista, comissão de frente, mestre sala, qualquer coisa? É? E aí vai ficar carregando a bandeira para a mamãe?” (ele acena que sim com a cabeça.)

No que Danielle começa a comentar... “ele adora!” Ele fica pedindo: “mãe eu posso carregar?” Aí eu falo: “quando você tiver de bermuda não. Aí ele bota a calça porque ele quer carregar.”

F.: “E por quê? Por que a bermuda não pode?”

D.: “A bermuda não pode em sinal de respeito ao pavilhão. Aí tem algumas regras... Quando ele tá fugindo das regras, aí ele não pode. Ele fica meio chateado, mas entende”.

F.: “É um ensinamento até, né? esse respeito.”

D.: “Eu aprendi com a minha mãe, agora estou tentando passar para o meu filho.”

F.: “Faz muito bem.”

141 É muito comum, hoje, com a ‘profissionalização’ das Escolas de Samba, que seus artistas, especialmente os que são quesitos de nota, tenham passes como jogadores de futebol. Um ano trabalha para uma escola e outro ano já pode estar trabalhando em outra. Talvez esse seja mais um argumento que desbanque os discursos de pertencimento de origem e ancestralidade que a TV quer fazer crer, em prol de fortalecer o aspecto de essência original das Escolas de Samba.

Nota-se, em um curto diálogo a quantidade de símbolos que foram reforçados sobre família, ancestralidade, regras, educação, passagem de tradição e sobre mulheres que se ocupam de educar a prole.



Figura 18 Fátima Bernardes entrevista filho de Danielle Nascimento, ao lado se sua avó, dona Vilma Nascimento. 2018

Um desfile que, de certa forma, poderia representar um retorno às pastoras é o último dentre os analisados, o da Viradouro, de 2020, *Viradouro de alma lavada*, sobre as ganhadeiras de Itapuã¹⁴². É importante ressaltar que, no mundo neoliberal, as empresas se apropriam dos discursos caros a uma população para fazer bonito e lucrar diante disso. A Viradouro apresenta um enredo que fala de mulheres, as ganhadeiras de Itapuã, com todo um discurso feminino de empoderamento das mulheres pretas e do legado que elas deixam para a cultura brasileira. Já na transmissão, vemos que a presença feminina é composta pelas homenageadas e pela grande maioria das mulheres negras. As ganhadeiras têm destaque não somente no desfile, mas em todo processo da confecção do carnaval daquele ano, a ponto de, segundo os comentaristas, terem participado na escolha do samba.

– Escobar:” Elas que decidiram qual seria o samba vencedor...”

Se recordarmos que, lá no início das Escolas de Samba, muitas vezes os sambas a serem cantados na avenida eram escolhidos pelas pastoras, será que poderíamos considerar uma lembrança dessas figuras na avenida?

- Fátima: “Olha, bem ali de óculos, ela é a tia Maria do Sudó!”
- Escobar:” Uma simpatia ela! “
- Fátima: “Vem ao lado das outras, né?”
- Milton:” E elas estão dentro da coroa... **olha que sagrado!**”

142 Sobre ganhadeiras de Itapuã, ver: <https://ganhadeirasdeitapua.org/>

3.5 Branca pra casar

Aqui, finalizamos a análise do nosso ditado: branca pra casar, mulata pra fornicar e negra pra trabalhar. Em seu artigo *O Espelho mitológico de duas mães brasileiras*, Rita Segato (2021) nos relata sua experiência no Recife, junto a um grupo de filhos e filhas de santo que discutiam sobre a importância das águas doces e das águas salgadas. Ela, que inicialmente não compreendeu por que tal discussão teria tomado corpo, apenas veio a se dar conta do teor da conversa tempos depois: estavam discutindo o papel das duas mães – Oxum e Iemanjá. Segundo ela, no panteão mitológico iorubá, Iemanjá é a divindade que os filhos de santo chamam de mãe “legítima” dos orixás, fazendo coincidir com o aspecto de mãe biológica; já Oxum é chamada de mãe no contexto de culto, ou seja, a mãe de “criação”. Nesta análise, também percebemos as mesmas duas mães focalizadas nas transmissões dos desfiles. Como exploramos acima a mãe adotiva, na figura das baianas simbolizando a mãe preta, agora iremos falar da mãe legítima, das chamadas primeiras damas das agremiações.

Logo no início das análises, começamos a notar o protagonismo desta outra mulher: assim como as baianas e as mulatas, elas têm sempre um protocolo de aparição. Em geral, representam a figura mais importante do carro abre-alas e vêm cumprindo sua missão de mãe jurídica, ou como Segato (2021) descreve a visão daqueles filhos de santo sobre Iemanjá: uma mãe fria, hierárquica, distante e indiferente. Sua maternidade é convencional. Embora terna na aparência, dizem que sua ternura é mais consequência de seu autocontrole e boas maneiras do que de um coração compassivo e terno (SEGATO, 1995). Essa posição ocupada pelas primeiras damas na mitologia das Escolas de Samba não é por acaso. Elas apareceram em quase todos os desfiles, com exceção da Vila Isabel em 1989 e da Mangueira em 2016. Em geral são as esposas, noras ou filhas dos presidentes, patronos, presidente de honra, ou seja, fazem parte do clã dominante das Escolas de Samba.

Logo no primeiro desfile analisado, o da Mocidade Independente de Padre Miguel (1985) - *Ziriguidum 2001*, nota-se uma diferença bastante considerável na focalização da imagem da mulher ao centro do carro abre-alas, Beth Andrade, e das outras mulheres mostradas. Beth é destaque da Escola de Padre Miguel e nora do então bicheiro e presidente de honra Castor de Andrade. É importante lembrarmos que a mediação da transmissão televisiva era feita pelos patronos das Escolas de Samba através da LIESA e que, como abordado no final do capítulo anterior, as Escolas de Samba sempre serviram como uma espécie de

ascensão social para os bicheiros, uma lavagem em sua imagem de contraventor¹⁴³ por meio de uma propaganda positiva que a Rede Globo emitia a respeito deles. Hoje, a transmissão evita mostrar ou citar os bicheiros, apesar de ainda vermos de maneira mais tímida um nome aqui e uma imagem acolá.



Figura 19 Beth Andrade, nora de Castor de Andrade, no desfile de 1985.

Portanto, suas mulheres acabam cumprindo o papel da representação do triunfo deles na avenida. De certa forma, no marketing político que a Rede Globo executa para os contraventores, tem como premissa validar aquele poder. Beth, uma mulher loira de olhos claros, não somente é focalizada a distância, em conjunto com a alegoria na qual é centro e destaque, como uma espécie de santa mãe no andor ou de uma musa no Olimpo. Observamos, nas sequências de desfiles, que a imagem dessas mulheres concentra em si tanto a ideia da mulher ideal, no caso do Brasil, necessariamente loira dos olhos claros, da musa, assim como da esposa. Por isso ela é também vista em **close-up**¹⁴⁴, que evidencia sua identidade através de suas feições. Ela tem seu nome citado, seu grau de parentesco com o bicheiro Castor de Andrade anunciado e fica em quadro por 2

143 Castor de Andrade, por exemplo, era vendido como um cara carismático, a ponto de ter sido entrevistado pelo Jô Soares, num programa que ficou bastante famoso por conta desse limiar do que é passível de exaltação, quando se trata de um fora da lei. Um trecho bastante interessante, que mostra o medo que até bandidos tinham dele, é mostrado neste trecho: https://www.youtube.com/watch?v=1OnGoklgoxA&ab_channel=Mem%C3%B3riaMocidade-Depto.Cultural Acesso em: 15 jan. 2023.

144 Close-up: plano de quadro fechado no rosto do personagem em questão, normalmente usado para evidenciar o personagem ou sua expressão.

minutos, o que contabiliza 2,5% do tempo total do desfile e de 13% do tempo total das exposições femininas. A permanência no quadro e a menção à identidade se justificarão na importância do contraventor não somente nas Escolas de Samba, mas especificamente para os negócios da transmissão televisiva, visto que a mesma é negociada através da LIESA, órgão que representa as Escolas de Samba nos contratos com a Rede Globo e com a Riotur, fundada por Castor de Andrade¹⁴⁵. Portanto, é justificável como ‘cortesia’ o fato de a televisão oferecer alguns minutos de fama para o clã de seu sócio.

Em 1989, no desfile da Vila Isabel, *Kizomba, festa da raça!*, não encontramos essa figura, pois, naquele ano, a agremiação de Noel Rosa estava sendo presidida por uma mulher: Ruça¹⁴⁶, que havia ganhado as eleições na agremiação, o que afastou o então presidente Ailton Guimarães Jorge, mais conhecido como Capitão Guimarães¹⁴⁷, um dos homens fortes da LIESA e do jogo do bicho. Então, justamente pelo fato de A Vila Isabel não obedecer à estrutura ‘convencional’ (leia-se presidida por contraventores), não vemos no desfile a representação da figura da primeira dama. No entanto, é flagrante a diferenciação de como mulheres negras e brancas são focalizadas. Nesta transmissão, podemos perceber que as mulheres brancas, em geral, não têm seus corpos mostrados. Elas seguem sendo focalizadas em **close-up**. Ou talvez não seja permitido às lentes explorar esses corpos para manter uma imagem de respeito e, por isso, são predominantemente mostradas de corpo inteiro, em geral no conjunto alegórico do qual fazem parte. Observamos essa narrativa se repetir com certa frequência, ou seja, começamos a identificar os padrões que a televisão irá utilizar para construir narrativas para esse tipo de mulher: os **closes de rosto**, plano aberto e anúncio do nome e sobrenome.

145 Ver nota 67.

146 Ver nota 80.

147 “Ailton Guimarães Jorge, mais conhecido como Capitão Guimarães (Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1941) é um bicheiro e ex-militar brasileiro. Oficial das Forças Armadas durante o período da Ditadura Militar, é acusado de ter participado de procedimentos de torturas contra presos políticos[2]. Após deixar o Exército, tornou-se banqueiro do Jogo do Bicho.” In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Capit%C3%A3o_Guimar%C3%A3es Consultado em 10/01/2023



Figura 20 Mulher branca focalizada no desfile Kizomba Vila Isabel, 1988. Em geral as vemos em close up

Retornando ao reduto de Castor de Andrade, em 1991, o desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel marca o retorno de seu patrono à avenida, depois de dois anos de reclusão. Torna-se nesta apresentação muito clara a relação do jogo do bicho com a transmissão televisiva, quando não somente Castor de Andrade é um personagem muito focalizado, citado, entrevistado, quanto também há um aumento ainda maior da presença de sua nora Beth Andrade no quadro. Boni, diretor de programação da Rede Globo, (que, inclusive, anos mais tarde, seria enredo da Beija Flor de Nilópolis), assim como sua mulher à época, também desfilam e aparecem misturados a todos esses personagens¹⁴⁸. Neste desfile, não somente Beth é anunciada ao menos três vezes, como também compõe o abre-alas, vem ao centro da estrela que é o símbolo da Escola, como uma grande musa, e traz consigo as duas filhas adolescentes, que são igualmente anunciadas com nome e sobrenome. Beth Andrade reina soberana na avenida, ficando com 13,6% das aparições femininas no quadro.

¹⁴⁸ Em uma entrevista ao canal, Boni fala de sua relação com Castor de Andrade, inclusive contando que, quando Castor estava em prisão domiciliar, ele enviava o melhor maquiador da Rede Globo à casa do bicheiro para que ele pudesse sair disfarçado de sua prisão, sem ser percebido. Essa declaração já fala muito da relação da cúpula da contravenção com a cúpula da Rede Globo de Televisão. Entrevista da fm O Dia. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=neCcagew8g&ab_channel=FMODia Acesso em: 15 jan. 2023.



Figura 21 Beth Andrade ao centro na alegoria Abre-alas sobre a estrela que simboliza a agremiação, 1990. Acervo O Globo. In: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/veja-imagens-de-desfiles-marcantes-da-decada-de-1990-3893703>

Até agora, notamos que as mulheres dos presidentes das Escolas de Samba ganham um certo destaque na transmissão, não somente como musas, mas como mulheres ideais, sempre relacionadas ao pertencimento social e à família, reforçando a ideia de clã que representa os domínios dos negócios da família para além das Escolas de Samba. Sempre após seu nome ser citado, é de praxe vir a anúncio do grau de parentesco com o presidente da Escola, a famosa primeira dama da Escola, filha do presidente da Escola, nora do presidente da Escola etc. No desfile campeão do Salgueiro, de 1993, não foi diferente:

-Vanucci: “ O destaque principal do carro abre-alas é Sabrina, mulher de Maninho Garcia¹⁴⁹, filho do presidente do Salgueiro Miro Garcia. Aí está ela!”

-Vanucci (ao mostrar um coração voador de onde sai novamente a imagem de Sabrina):” Sabrina, para você de novo, agora em câmera lenta! Sabrina, destaque principal do carro abre-alas, mulher do Maninho Garcia” (repete-se a informação de que ela tem “dono”).

Sabrina fica em quadro cerca de 2 minutos e 30 segundos do total da transmissão, ou seja, 10% das aparições femininas são apenas a sua imagem, enquanto baianas permanecem por 40 segundos e porta-bandeiras ficam em quadro apenas 30 segundos. Em certo momento, a câmera mostra no canto do quadro Miro Garcia, o presidente do Salgueiro, que é anunciado:

¹⁴⁹ Waldemir Paes Garcia, Manino, filho do bicheiro Miro Garcia, era presidente do conselho fiscal da Acadêmicos do Salgueiro, quando foi morto em 2004.

-Vanucci: "Olha aí, no canto baixo direito do vídeo temos aí Miro Garcia¹⁵⁰, o presidente da Escola levantando o chapéu saudando o público, vibrando com o Salgueiro!" (Aí a câmera entendendo que deve dar um close nele)

Em seguida com a câmera em close no presidente:

-Vanucci: "Olha aí o Miro Garcia, o patrono da Escola". (em seguida focalizando outro homem) "Maninho, filho de Miro, um dos diretores da Escola." (já mostrando a linha sucessória de mandatários da agremiação).

A imagem apenas confirma a prática de grande parte das Escolas de Samba: por mais que existam eleições para presidentes das agremiações, invariavelmente, os vitoriosos são, em geral, ou os herdeiros do presidente ou alguém indicado por ele.

É bastante interessante notarmos os títulos das fantasias que essas mulheres vestem: sempre há uma figura sagrada, como no caso da Viradouro de 1998, quando temos a focalização de Talita Monassa e sua filha, Beatriz Monassa por 5% do tempo de exposições. Talita é anunciada pelo âncora da transmissão como de praxe com todas as primeiras damas.

-Vanucci: "Talita Monassa, a primeira dama da Escola, representando a musa Clio, mãe de Orfeu."

Ou seja, Talita representava a própria mãe do título do enredo daquele ano, que era Orfeu, o negro do carnaval, de Joãozinho Trinta. Poderíamos fazer uma aproximação dessas representações com as estratégias de construção da imagem dos monarcas absolutistas, como, por exemplo, uma das mais famosas, a de Luís XIV, detalhada no livro de Peter Burke (1994), remetendo ao fato de que a imagem do rei, ou seja, seu corpo social, deve aproximá-lo de ou torná-lo uma divindade. É interessante notar que, em função do espetáculo das Escolas de Samba, é possível fazer a conexão do divino e do rei através das fantasias que simbolizam, aqui, o corpo social do rei.

Com efeito, se é só a realização que introduz o ritual em meio à sua lógica formal e no corpo da lei, pode-se dizer, porém que não há sistema político que abra mão do aparato cênico, que se conforma tal qual um teatro; uma grande representação. (Montesquieu, apud Schwarcz, 2000, p. 257-261)

Na observação e análise dos desfiles, percebemos o quão indissociável é a figura da primeira dama de seu provedor, no sentido de que, se ao menos ele não pode estar no centro das alegorias, por questões de "discrição profissional", como se mostrava Luís XIV para sua corte, sua mulher o representará como troféu do alto das alegorias como as riquezas pilhadas nos triunfos dos imperadores

¹⁵⁰ Miro, Waldemir Garcia, conhecido como Miro, bicheiro, foi preidente de honra do salgueiro entre 1985 e 1993. Morreu de complicações cardíacas 33 dias após o assassinato de seu filho Waldemir Paes Garcia , o Maninho.

romanos. Ou seja, apesar de não serem mostradas como as outras mulheres, as primeiras damas também terão suas objetificações e submissões de outra ordem colocadas na transmissão.

Se considerarmos que, a visualidade dos desfiles é também resultado do poder econômico dos negócios da máfia brasileira do jogo do bicho, fica flagrante a ostentação anual do quanto cada capo “investiu” em sua Escola de Samba. Ou, como dizia Montesquieu, “o esplendor que envolve o rei é parte capital de sua própria pujança”.¹⁵¹ O valor investido é também uma forma de presença do provedor da Escola de Samba, assim com suas mulheres e prole, e também em homenagens no formato de símbolos na agremiação, como no caso do castor preto desenhado na bandeira da Mocidade Independente de Padre Miguel, representando Castor de Andrade, ou no samba composto em homenagem ao patrono da Beija Flor de Nilópolis¹⁵², Anísio Abrahão David, ou em esculturas suas nas alegorias das Agremiações. Ou seja, tal qual um evento multimídia, o rei estará presente em todos os lugares, será cantado em verso e prosa, retratado nos afrescos e alegorias, recriado como deus nas estátuas e tapeçarias¹⁵³. No desfile de 2017 da Portela, temos um exemplar bastante simbólico na última alegoria da agremiação, que possuía uma bandeira enorme de cada lado da alegoria com a foto de Falcon, supostamente miliciano¹⁵⁴, ex-presidente da Portela, assassinado a tiros em seu comitê de campanha¹⁵⁵ no ano anterior. Dois anjos barrocos dourados erguiam as bandeiras gigantescas com seu rosto sorrindo no centro da bandeira da agremiação, ação esta muito enquadrada pela televisão, comentada ao vivo, notando-se uma certa gafe cometida pela apresentadora:

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² Ver nota 155.

¹⁵³ Idem nota 148.

¹⁵⁴ Ver: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/09/marcos-falcon-presidente-da-portela-e-assassinado-tiros-no-rio.html> Acesso em: 15 jul. 2021.

¹⁵⁵ Prática muito comum em períodos eleitorais, entre os milicianos, de executar possíveis concorrentes de votos, visto que Falcon era acusado de ser miliciano e candidato a vereador, segundo Bruno Paes Manso, em entrevista para Leonardo Sakamoto no UOL. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8hEaZy73mOg&ab_channel=UOL Acesso em: 20 jan. 2023.



Figura 22 Bandeira homenageando Falcon, presidente da Portela assassinado em 2016.

- Fátima Bernardes: “ Uma homenagem ao Falcon, né? “
- Pretinho: “Presidente da Portela...”
- Fátima: “que morreu assassinado no ano passado...” (ela continua no que é atravessada por Milton Cunha):
- Milton Cunha descreve a cena: “dois anjos sobem com a bandeira com ele, né? e depois descem”.
- Fátima Bernardes retoma a fala no que é interrompida novamente, mas agora por Escobar já mudando de assunto:
- Escobar: “o Monarca, um cara ... pô, desculpa Fátima, você quer continuar?”
- Fátima: “não segue você”.

Nota-se um grande mal-estar, pois essas coisas não podem ser escancaradas para o grande público. Pois, se o assunto se estende após se falar que ele foi assassinado, supõe-se que devemos falar das circunstâncias do crime e isso fere a conduta da transmissão dos desfiles, que está ali para passar alegria e entretenimento para a família brasileira, devendo manter criminalidade e Escolas de Samba como assuntos separados. Este fato revela algo importante: a presença dos presidentes, que, mesmo depois de mortos, é algo para se reverenciar ao vivo e a cores para todo o Brasil. São homenageados como se estivessem ali¹⁵⁶. Ou, como escreveu o historiador Veit Valentin, o poder da cenografia na construção da imagem do monarca é algo que o absolutismo encontrou no cortejo teatral, uma forma congenial de expressão: “Foi um redemoinho e um êxtase - muita beleza e cultura, uma grande espirituosidade e prodigalidade de riqueza de caráter” (VALENTIN, apud BERTHOLD, 2001, p. 330).

¹⁵⁶ “Uma homenagem do Salgueiro a Miro e Maninho no carnaval deste ano - a exibição de suas imagens num telão, no último carro alegórico - causou polêmica. Para o Ministério Público, a homenagem representou apologia ao crime. Em 1998, a Mocidade já tinha homenageado o bicheiro Castor de Andrade na Sapucaí, no desfile do carnaval seguinte à sua morte.”. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/morre-jose-carlos-monassa-presidente-da-unidos-do-viradouro-9o6htiyxzuoolx0qusyszyxxq/> Acesso em: 15 jan. 2023.

Algo muito flagrante do poder e do conceito de poder dos presidentes da Escola de Samba é a cena que se desenrolou no desfile de 2019 da São Clemente, com a reedição do enredo E o samba sambou..., que levou para a Sapucaí uma crítica com irreverência aos rumos que as Escolas de Samba tomaram, mostrando viradas de mesa, decisões às portas fechadas, seus patronos, sambistas à venda, os desmandos da transmissão televisiva etc. Num momento, na pista da Marquês de Sapucaí, durante o desfile, uma repórter começa a mostrar detalhes do desfile:

– Repórter: “É uma Escola alegre e rica... tá distribuindo dinheiro aqui, olha só: O escritório do samba, onde tudo tem um preço. (esse era o nome da alegoria) E a gente pegou aqui, lógico, um pedacinho desse dinheiro e olha só: tem o rosto do presidente da Escola.”



Figura 23 Repórter mostrando dinheiro distribuído na Marquês de Sapucaí pela São Clemente impressa com a cara do presidente da Escola, Renatinho. 2019

Na alegoria que representa o escritório do samba, leia-se LIESA, onde tudo tem um preço, a Escola tem a ideia de distribuir um dinheiro fictício como alusão ao dinheiro que supostamente circula às portas fechadas. O emblemático disso é que, ao criticar o sistema, a agremiação se envolve nele imprimindo cédulas cuja imagem é a estampa da cara do próprio presidente da São Clemente, conhecido como Renatinho. É comum, em um sistema absolutista, o monarca ter a moeda de seu reino com a sua cara e isso diz muito sobre o sistema que rege as Escolas de Samba e sobre quem é que manda ali. Na última alegoria do desfile, havia uma grande escultura de Ricardo, morto em 2017, irmão do atual presidente da agremiação. Uma homenagem, assim como a de Falcon na Portela. E, acima da escultura, em destaque, a filha do homenageado. Temos alguns momentos de falas sobre a instituição da São Clemente, que é, antes de tudo, uma empresa familiar.

– *Pretinho*: “A São Clemente é perfeita para esse enredo, porque o fundador, que é pai do presidente, que é irmão do vice, que é irmão do presidente da harmonia, que é pai da rainha de bateria... é tudo em família.”

O desfile da Beija Flor de Nilópolis de 2011 mantém a confirmação dos fatos. O comentarista Chico Pinheiro diz:

– Chico: “Aí está Fabiola David, que é mulher do presidente de honra da Escola.”

Adiante, o filho dela, à época uma criança, Gabriel David, aparece no vídeo e é anunciado:

– Chico Pinheiro: “Esse é o Gabriel, filho do presidente de honra Anísio, já aprendendo de pequeninho como conduzir o carnaval.”

Hoje, ele é diretor de marketing da LIESA. Em dado momento, em que Anísio Abrahão David é focalizado, ele é anunciado:

– Chico Pinheiro: “Presidente de honra da Escola: Anísio Abrahão David,¹⁵⁷ um desfile para a família!”

Uma mudança no desfile de 2023 da Beija Flor foi o fato de que Fabíola Abraão cedeu seu posto de destaque da Escola no abre-alas para sua nora, a atriz Giovanna Lancellotti, fato este divulgado pela imprensa na matéria do site globo.com intitulada: “Após convite da sogra, Giovanna Lancellotti vira primeira dama da Beija Flor em desfile”¹⁵⁸.

Os espetáculos das Escolas de Samba talvez possam ser lidos como uma versão farsesca da realidade dessas agremiações, onde os agentes estão lá representados por eles mesmos, dentro de um ritual em cortejo com enormes cenografias que demonstram o grande poderio econômico do “rei”, com seus clãs, com suas mulheres, suas cortes e seus escravos. Por essas razões, podemos não somente comparar a estética das Escolas de Samba com a arte barroca, como comumente é feito para falar dos elementos visuais, das dimensões e dos

¹⁵⁷ No esquentado da Beija Flor, o Neguinho da Beija Flor puxou um samba em homenagem ao patrono da Escola: Samba que se chama Guerreiro brasileiro sonhador. A letra diz o seguinte:

Nasceu menino pobre, guerreiro brasileiro e sonhador. Alô Anísio! Família Beija Flor te ama! e eu também!

Nasceu menino pobre, guerreiro, brasileiro e sonhador. E foi com gesto nobre, baleiro, engraxate e camelô. Desde de criança não perdeu a esperança de ser na vida tão sofrido vencedor. Cresceu, venceu, e pra servir é gostoso a gente ouvir que a Beija flor te ama!

Anísio Abrahão David o povo te chama o rei da humildade. Anísio é simplicidade, tem dignidade, Anísio é samba, amor a amizade!

¹⁵⁸ Ver matéria no Gshow. <https://gshow.globo.com/tudo-mais/carnaval/noticia/giovanna-lancellotti-vira-primeira-dama-da-beija-flor-no-desfile-de-carnaval.ghtml> aceso em: 30 jan. 2023.

tratamentos das obras de arte produzidas para os desfiles, mas, especialmente, podemos compará-las à arte barroca na sua dimensão de propaganda política na irradiação da ideia de esplendor e na efetividade publicitária de suas mitologias que esses espetáculos carregam. Assim, como na corte de Luís XIV, a cenografia nas Escolas de Samba é também uma grande forma de ostentar poder.

No caso das exposições femininas, é possível compreender a porção patriarcal na ideia da poligamia como um direito masculino na família monogâmica, ao compreendermos que a materialização dos tipos de mulheres fetichizados (a para casar e a para fornicar) atendem à premissa do heterismo e do surgimento da propriedade privada, de acordo com as colocações de Engels em “O surgimento da família da propriedade privada e do Estado” (2019), como uma das bases do patriarcado¹⁵⁹.

3.6 O discurso nas transmissões

É importante destacarmos que a construção do feminino nessas transmissões não se dá somente pelas imagens, mas se completa nos discursos dos narradores, de algumas entrevistas feitas durante a transmissão, ou nos intervalos e bastidores. Pensamos ser importante publicarmos aqui trechos de discursos que complementam a formação mitológica feminina já exposta acima e, que irá enriquecer a compreensão da construção da imagem feminina nas Escolas de Samba.

3.6.1 O corpo feminino fragmentado

Um outro adendo nas transmissões foi a criação de conteúdo durante os intervalos entre os desfiles. Em 1989, o comando deste quadro ficou a cargo de Fausto Silva, que não poupou piadas de duplo sentido e de comentários sobre mulheres. No intervalo do desfile da Mocidade Independente, ele entrevista Stepan Nercessian:

- Fausto: “Uma pergunta para você: Em termos de mulher, você acha que está melhorando ou piorando o carnaval?”
- Stepan: “Pô, tá melhorando porque as mulheres estão aparecendo. Tá piorando um pouco em termos de sambista, né? De mulher que diz no pé. Mas mulher que diz do peito pra cima tá melhorando.”
- Fausto: “E é mais fácil dizer do peito pra cima ou do pé pra baixo?”
- Stepan: “Do pé pra baixo é muito mais difícil, meu amigo...”

¹⁵⁹ O heterismo é uma instituição social como outra qualquer e mantém a antiga liberdade sexual-em benefício dos homens. Na realidade, embora seja não apenas tolerado, mas praticado livremente sobretudo pelas classes dominantes, é condenado em palavras. Essa reprovação, contudo, nunca se dirige contra os homens que o praticam e sim, somente, contra as mulheres, que são desprezadas e relegadas para que se proclame uma vez mais como lei fundamental da sociedade a supremacia absoluta do homem sobre o sexo feminino. ENGELS, 2019, p. 58.

Uma mudança no quadro da Rede Globo para o carnaval de 1990 é a contratação do grupo de humoristas Casseta e Planeta, um grupo formado por homens, para comandar as entrevistas nos intervalos da programação. Num dos momentos do intervalo, um dos humoristas, Claudio Manuel, entrevista Neguinho da Beija Flor num dos camarotes.

– CM: “Esse carnaval a genitália não pôde vir desnuda, azar nosso... quando a gente resolveu vir na avenida, proibiram a genitália desnuda. Agora, desses lombos aí, dessas bundas que tem aí na avenida, você viu alguma assim, interessante? Qual que você mais gostou?”

– NB: “Olha, entre todas as bundas que eu vi, eu vou falar de uma bunda, que há muito tempo eu não via...uma bunda que tava na Alemanha, e desfilou pela Beija Flor esse ano, é a bunda da Sandra Maria”.

– CM: “Que beleza! Que romântico!”

Temos que levar em consideração que existe todo um direcionamento da emissora televisiva a aquilo que vai ao ar. Especialmente esses quadros dos intervalos, que eram gravados previamente e não entravam ao vivo. Além disso, existe um roteirista na equipe que escreve as perguntas. Portanto, mesmo quando não há um corpo feminino no quadro, os homens só sabem falar dele de forma esquartejada, ao substituir uma mulher por genitália desnuda, por bunda e lombo, este último termo usado normalmente para um corte de carne de porco.

3.6.2 A vocação da maternidade

Talvez possa parecer que o universo da avenida seja deslocado dos barracões. No entanto, veremos no capítulo 4 como essa construção das figuras femininas impulsionada pela fala e pelas imagens televisivas irá impactar na relação com o feminino nos locais de produção. Uma amostra que se apresenta no desfile de 1991, *Ziriguidum 2001*, da Mocidade Independente de Padre Miguel. O enredo foi projetado por um casal de carnavalescos: Renato Lage e Lílian Rabelo. Logo na primeira entrevista que o casal dá ao repórter que está na concentração, ele, se aproximando do casal, segue falando:

– Repórter: “Tem que colocar a cabeça para funcionar, quem colocou foi o Renato Lage e a Miriam (errando o nome da carnavalesca), que está grávida! De quantos meses?”

– Lílian: “sete”

– Repórter: “Hein? Quantos?”

– Lílian: “sete”

– Repórter: “Já nasce um carnavalesco.”

– Lílian: “Mais um.”

– Repórter: “Renato, e a ideia dessa passagem? O que que foi a ideia? Como surgiu a ideia?” (se referindo ao conceito do carnaval daquele ano)

É notório o quanto Lílian, em primeiro lugar, tem seu nome trocado e, posteriormente, só serve para prestar contas de sua gravidez, enquanto o repórter

quer saber de Renato sobre o conceito do carnaval. Já ao final do desfile, Vanucci, durante a transmissão, ao aparecer Lilian Rabello no vídeo, diz:

– Vanucci: “Aliás, a Lilian Rabelo, para quem não sabe, é mulher do Renato Lage. Aliás, o casal é o casal de carnavalescos da Mocidade. Quer dizer, o Renato é o responsável por essa barriga que vocês estão vendo aí. Fala papai Renato. Demais hein? Grande barriguinha!”

Mais uma vez, a obra é do Renato, quando até a gravidez é obra do homem sem a participação feminina. A mulher é apenas um receptáculo, assim como a Virgem Maria, que não teve nenhuma participação em sua gravidez. Mais adiante, outra fala que reforçará o fato de o homem ser o artista cabeça de tudo, quando Fernando Vanucci chama mais uma vez Mauro Monteiro para comentar o desfile:

– Mauro: “Eu queria parabenizar o Renato Lage pela solução dos dois carros, tanto do Arlindo Rodrigues, quanto do Fernando Pinto. Cada um dentro do estilo... dá para saber, quem não conhecia nenhum dos dois, dá para sentir qual era o clima de cada um nas suas Escolas né.”

Até hoje, 2023, quando Renato Lage ainda assina carnaval em parceria com a sua atual companheira, Márcia Lage, as pessoas atribuem o trabalho somente a ele. O que mostra que tanto nos bastidores quanto na avenida é muito difícil para uma mulher ocupar um espaço que seja deslocado das funções pré-determinadas de mãe, de esposa ou de puta.

3.6.3 Os preconceitos de gênero

No início do desfile, a Tijuca de 2011, traz uma comissão de frente que foi provavelmente a coisa mais falada naquele ano, que é um grupo de 6 mulheres que trocam de roupa 6 vezes em menos de 2 segundos cada. Como um passe de mágica. A comentarista fala:

-Comentarista: “Eu quero saber qual é a mulher que consegue trocar de roupa tão rapidamente? (e completa) Os maridos iam adorar né?”

Essa observação nos revela o reforço de um estereótipo feminino no comentário, em cadeia nacional.

3.6.4 A representatividade feminina

Em 1998, no desfile da Viradouro, há um comentário de que, dos 300 ritmistas da bateria do mestre Jorjão, 15 são mulheres. (5%), um dado interessante, pois lembra ao telespectador que as baterias são espaços muito masculinos e que, de alguma maneira, começam a se abrir com algumas mulheres. Vinte e dois anos depois, no desfile de 2020, fala-se o mesmo, só que, então, com uma informação mais animadora: esse número triplicou, havendo 45 mulheres na bateria da Viradouro, a bateria que comporta mais mulheres do grupo especial.

No desfile da Paraíso do Tuiuti de 2018, *Meu Deus, Meus Deus, está extinta a escravidão?*, relembra-se o legado deixado pela escravidão ao Brasil contemporâneo. O enredo fala não somente das condições trabalhistas, cada vez mais precárias, análogas à escravidão, mas também do racismo estrutural que ainda domina nossa sociedade. Talvez por isso, quando analisamos as imagens femininas em quadro, vemos uma predominância de mulheres negras e mulheres que não estão mais mostradas em partes, mas que são exaltadas por suas qualidades profissionais.

Um dos destaques foi a presença de Grazi Brasil como uma das intérpretes do samba, fato este que foi muito valorizado pelos comentaristas como uma ruptura da hegemonia masculina neste espaço.

– Escobar: “Grazi Brasil como participação importante nesse carro de som. Ela não tá no apoio não! Ela tá assinando essa parada também! Não é uma voz de coro, é uma voz solo, no mesmo nível. “

Ao final do desfile, Grazi sendo entrevistada por Fátima Bernardes:

– Fátima: “Como você se sentiu?”
 – Grazi: “Nossa, que coisa mais linda! Que delícia, que lindo que foi isso! Que prazer participar de tudo isso! Eu tô muito feliz!”
 – Fátima: “E que importância você tem para abrir espaço para outras mulheres aqui no carnaval do Rio né?”
 – Grazi: “Sim, lá em São Paulo e agora aqui no Rio... eu tô muito feliz...espero que abra mesmo portas para muitas cantoras que tem tanto aqui quanto lá”.

O discurso sobre representatividade também esteve presente no desfile da São Clemente de 2019, com a participação da intérprete Larissa Luz.

– Fátima Bernardes: “A Larissa que é a voz feminina, que tá estreando na Sapucaí, protagonista do espetáculo Elza, mas ela já tem uma experiência grande em carnaval porque ela foi cantora do Araketu da banda baiana, durante 5 anos. Então, ela já tem um tipo de vivência com carnaval, de cantar no carnaval durante muito tempo, porque cantar no Rio não é fácil. E aí tá agora estreando na Marquês de Sapucaí.”
 – Milton: “E eu amei ela: Mulher negra no poder! Adorei aquele grito de guerra dela!”
 – Pretinho: “Ela tem uma música que fala sobre isso”.
 – Fátima: “Já começou marcando posição!”
 – Milton: “E acho que a gente precisa de mais vozes femininas puxando as Escolas de Samba”.
 – Escobar: “Ontem no Salgueiro foi maravilhosa a atuação da Larissa também não?”
 – Pretinho: “Não, ontem era Lizandra.”
 – Escobar: “Foi o que eu falei... Lizandra”.
 – Pretinho: “Mas hoje na São Clemente também tem, Cecilia de preto, Vicky Tavares que é filha de Vantoir ... e a mãe dela que também tá no carro de som. São três mulheres e quatro mulheres no carro de som”.
 – Fátima: “A gente começa a ver as mulheres ali no carro e daqui a pouco cada vez mais assumindo também a frente dos microfones como titulares”.

Notamos que o discurso da representatividade começa a se consolidar na última década, com uma retomada dos movimentos feministas e negros, o que torna o discurso da transmissão alinhado ao espírito de seu tempo.

3.7 Conclusão Preliminar

Este capítulo se desenhou pautado em conversas com colegas sobre a ideia de esta tese fazer um recorte de gênero na produção artístico-artesanal das Escolas de Samba. Ao citar casos de ausência feminina na produção em algumas esferas, ouvimos de diversos interlocutores: “Mas como? Todo mundo sabe que as Escolas de Samba são majoritariamente femininas!”. Com isso, decidimos investigar como esse feminino é trazido para o grande público e como ele serve de sustentação do próprio espetáculo, nos apresentando uma sequência de mulheres que, como pudemos avaliar, se articulam contraditoriamente, ora exaltando a democracia racial, ora demarcando a divisão de classes. Também foi possível observar que, apesar das representações se basearem num clichê do racismo brasileiro, “Negra pra trabalhar, mulata pra fornicar e branca pra casar”, os holofotes revelarão uma constante repaginação mitológica, compreendendo a dinâmica de cada tempo, mas sempre com um viés contraditório ao carnaval, conservador. Essas imagens, esses vultos femininos na sociedade do espetáculo, acabam se tornando não mais uma representação, mas, como vimos, a imagem nos confunde com a verdade sobre elas, produzindo uma reificação dessas figuras. E assim se torna bastante justificável, para o grande público, a confusão com a ideia de que as Escolas de Samba são matriarcais, como também é comum absorvemos que essas mulheres mostradas na avenida são a representação legítima das agremiações. Ou, como disse Lillian Rabelo ao portal SRZD: O espaço da mulher no Carnaval é como objeto de desejo: musa, passista, baiana. Ou ela é mãe ou está na cozinha ou está na cama¹⁶⁰. Lembremos que não há críticas em se desejar estar nesses lugares. No entanto, quando esses lugares são propostos de maneiras tirânicas, é preciso discuti-los.

Portanto, este capítulo é fruto de uma preocupação em compreender como é feita a transmissão do feminino pelos poderes midiáticos e como as informações geradas podem refletir uma certa construção do feminino que acometerá não somente as mulheres desfilantes, mas também poderá construir, para fora da Marquês de Sapucaí, estereótipos que autorizarão a exploração tanto do corpo,

¹⁶⁰ Ver: <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/mercado-machista-contratar-homem-mulher/>
Acesso em: 13 jan. 2023.

quanto do trabalho braçal dessas mulheres. Compreendemos a transmissão midiática dos desfiles das Escolas de Samba como a grande luz dos holofotes que afasta as pequenas luzes das individualidades dos sujeitos.

Por uma epistemologia da luz, é possível evocar os vagalumes e, assim, “...evocar um estado alternativo da luz: luz da brandura contra a luz da dureza, da sobre-exposição insoniosa.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 252). Portanto, a forma que escolhemos para abordar o trabalho feminino nas Escolas de Samba se dará por uma dialética das aparições. Nos próximos dois capítulos, 4 e 5, exploraremos mais a fundo aquilo que é visível e aquilo que é invisível do trabalho feminino nos bastidores dessas agremiações. As diferenças entre o feminino iluminado na avenida e o feminino iluminante do barracão serão fundamentais para analisarmos a relação gênero e trabalho propostos nesta tese. Ou seja, falaremos das mulheres escondidas nos barracões, que lutam diariamente por espaço e reconhecimento. Com isso, poderemos discutir, representatividade, visibilidade, divisão sexual do trabalho, manutenção de saberes, condições de trabalho etc. Daremos lugar à luz das histórias das mulheres dos barracões contra a luz da avenida, que pode esterilizar seus saberes.

4

O Trabalho feminino nos barracões da Cidade do samba

Da avenida iluminada, no capítulo anterior, onde ressaltamos a forma como as mulheres são apresentadas pela mídia, quando privilegiamos as narrativas construídas sobre elas, passaremos agora, ao interior da produção material dos desfiles das Escolas de Samba, onde traremos o discurso das mulheres concentradas nos barracões. Para compreendermos o funcionamento da superestrutura criada em 2006 para comportar a produção das Escolas de Samba do grupo especial, a Cidade do Samba, discutiremos como se dá a ocupação dos barracões anteriores. Portanto, pretende-se, neste capítulo, abordar como a crescente adesão feminina e a concepção espacial laborativa pode influenciar, em alguns casos sendo preponderante, a análise do contingente feminino que ali trabalha.

Aqui, narraremos, por meio das vozes dessas mulheres, a sua gradativa integração, desde os espaços de ateliês externos até a incorporação nos barracões atuais da Cidade do Samba. Nesta abordagem, adotaremos alguns eixos para pensarmos sobre a adesão feminina em tais espaços, como estrutura física, segurança, tipos de trabalhos desenvolvidos, questões morais impeditivas que podem tornar esses espaços interditados às mulheres, diferenças sociais, domínios territoriais dos contraventores, objetificação dos corpos femininos na Sapucaí, divisão dos tipos de trabalhos, arquitetura que comporta essa produção, mitologias do amor à Escola de Samba e à ideia de profissionalismo. Todos esses fatores serão determinantes para que possamos falar mais profundamente do trabalho feminino dos bastidores dos desfiles. Pensamos neste desenvolvimento narrativo por compreendermos que os fatores históricos, arquitetônicos e sociais são indissociáveis, tanto na formação das Escolas de Samba e na sua representação no espetáculo quanto em sua produção de bastidor.

A partir deste capítulo, como o leitor notará, oscilaremos entre a primeira pessoa do singular, quando falarmos de experiências pessoais e de campo, e a primeira pessoa do plural, quando falarmos de questões mais gerais referentes à produção dos barracões.

Todo o trabalho de campo foi realizado entre 2019 e 2023 na Acadêmicos do Grande Rio, sendo presencialmente interrompido pela pandemia de COVID-19 entre 2020 e 2021, ano que não tivemos desfiles. De certa forma, esse ano sem desfiles também contribuiu de maneira radical como uma grande janela de análise

sobre as condições trabalhistas nessas instituições, que não se resumem apenas à agremiação aqui retratada¹⁶¹.

4.1 Dos espaços dos barracões, antecedentes e a inclusão feminina

O endereço é Rua Rivadávia Corrêa n. 60, em dezembro de 2019. Desembarco na Cidade do Samba, batizada de Joãozinho Trinta, provavelmente cinco anos após minha última visita ao local. Meu destino era o barracão da Acadêmicos do Grande Rio, onde faria uma reunião com os carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora sobre uma possibilidade de intercâmbio entre a agremiação e a Escola de Belas Artes/UFRJ (sob minha representação), a PUC-Rio (representada pelo Prof. Nilton Gamba Jr. do curso de Design) e o IFRJ-Belford Roxo (representado pelos professores André Monte e Flávio Sabrá). Esse acordo interinstitucional visava, através de oficinas de técnicas carnavalescas, introduzir estudantes no universo da manufatura dos desfiles das Escolas de Samba, ao fomentar pequenas oficinas de técnicas na confecção das fantasias da composição do Abre-alas da agremiação para o desfile do ano seguinte.

Logo ao entrar pela porta principal, notei que muito pouco ou quase nada havia se modificado ali desde minha última visita. O mesmo espaço na praça central quase vazio, com apenas duas lanchonetes, algumas esculturas posicionadas nos gramados, algum entulho pelas imediações dos barracões, restos de isopor, materiais de sobra ou de desmanche de anos anteriores.

Ao virar à direita, já fica visível o barracão da Acadêmicos do Grande Rio, o quarto barracão desta ala. Vale destacar que, no projeto original, os barracões contam com duas entradas: uma que dá para as ruas que circundam a Cidade do Samba e outra para a parte interna da mesma, que, no conjunto dos galpões, serve para a movimentação de materiais e alegorias. Na Acadêmicos do Grande Rio, a entrada voltada para a rua não é utilizada, o que torna aquela voltada ao interior da Cidade do Samba a única possibilidade de acesso. Logo ao chegar no portão, existe sempre um porteiro, alguém para quem você deve se identificar. Algo corriqueiro, pois os desfiles sempre trabalham envoltos na ideia do segredo do que se produz ali. Portanto, é preciso saber quem entra e quais motivos o fazem ir ao local.

¹⁶¹ Em geral, cada agremiação tem sua forma própria de organização interna e, portanto, os exemplos citados serão os observados em campo na Acadêmicos do Grande Rio. No entanto, é possível, em muitos aspectos, generalizar alguns pontos da produção dos desfiles como pontos comuns a todas as agremiações.

Uma espera de praxe. Após esse trâmite, já com autorização de entrada, existe sempre a regra de ouro: é proibido fotografar ou filmar no interior, regra essa que respeitamos contrariados, pois é bastante tentador registrar a dimensão das obras que nos recepcionam logo na entrada. Lembro-me de estar logo na entrada, o abre-alas, carro para o qual faríamos as composições. Era uma alegoria deslumbrante. Imagino que nenhuma pessoa passe imune a um primeiro contato com um trabalho dessa natureza e grandeza. Por ali, percorremos um caminho sinalizado no chão intercalando o “embasbacamento”, quando olhamos para o alto, e a atenção para não pisar em nada perigoso, quando olhamos para baixo. O espaço térreo é uma oficina de alegorias que comporta ferreiros, marceneiros e aderecistas aos montes. Com eles, ferramentas, cola, prego, ferragens, acetato e toda sorte de materiais para enfeitar as alegorias. Em meados de dezembro, as alegorias já estão levantadas e a maioria delas já possui suas esculturas, que lhes chegam por meio de um vão no piso do quarto andar, por onde são baixadas do ateliê de esculturas, onde são confeccionadas, por uma monovia.

O acesso à sala dos carnavalescos fica no segundo andar, onde se chega por uma escada situada no final desse caminho no térreo, à direita. Lá de cima, por uma varanda, é possível visualizar as alegorias do alto, como se estivéssemos na Marquês de Sapucaí. Essa varanda dá acesso a espaços mais reservados do barracão, como um refeitório, um banheiro coletivo feminino e outro masculino – uma conquista que apenas se concretizou com a Cidade do Samba –, uma sala de funcionários e o corredor que dá acesso à sala do diretor de carnaval e à sala dos carnavalescos. A sala do diretor de carnaval possuía uma janela que dava para essa varanda, de modo a deixar a visão a postos sobre a movimentação do barracão, e a sala dos carnavalescos era ligada à sala do diretor de barracão também por uma janela.¹⁶² Apesar disso, eram salas independentes, ambas com ar condicionado e mesas de trabalho. A sala dos carnavalescos tinha uma das paredes pintadas em uma cor viva, um sofá e muito material de desenho, pintura, materiais do carnaval etc. Os carnavalescos e a diretoria possuem um banheiro de uso exclusivo.

¹⁶² Agora em 2023, a sala dos carnavalescos sofreu uma reforma tendo sido anexado a ela, a sala do diretor de carnaval, uma copa e um banheiro privativo.



Figura 24 Imagem de matéria do jornal O Globo de 12/02/2006 intitulada **Uma fábrica dos sonhos às margens da Baía**, sobre a estrutura criada nos barracões. Aqui está desenhado um corte dos andares do barracão, com o ponto de visão como se estivéssemos na Sapucaí, que é o ponto de visão da diretoria da Escola sobre a produção.

Após nossa reunião, fomos juntos fazer um *tour* pelo barracão para um reconhecimento espacial e para compreendermos qual espaço poderíamos ocupar com as oficinas. Subimos diretamente ao quarto andar, espaço destinado à confecção de fantasias, adereços de acetato, trabalho com vime, esculturas de alegorias, pintura de arte, ateliês de fantasias especiais, além de um banheiro feminino e masculino, com duas cabines de sanitários cada. Mesmo sendo um local enorme, os novos barracões da Cidade do Samba sofrem com uma disputa de espaço bastante acirrada. Desde a sua inauguração, as agremiações procuraram centralizar mais toda a produção dos desfiles de alegorias e fantasias nesses espaços, gerando um maior controle do que se produz por parte dos carnavalescos, algo pouco comum nas estruturas dos barracões antigos. No entanto, o preço a se pagar é uma sobrecarga espacial.

Antes de prosseguirmos com o reconhecimento do barracão atual da Acadêmicos do Grande Rio, faz-se importante atentarmos a como funcionavam as antigas estruturas de produção dos desfiles de Escolas de Samba, pois elas vão apontar para uma divisão de tipos de trabalhos bastante específicos: trabalhos de alegorias, centrados nos barracões, e trabalhos de fantasias, pulverizados pela cidade em ateliês menores. Assim, compreendemos que as ocupações de postos de trabalhos atuais são um prolongamento de uma divisão de trabalho que pode ter algumas raízes na estruturação de formas de produção passadas. Especialmente quando, neste trabalho, fazemos um recorte de gênero, é possível identificar, através desse histórico, alguns fatores estruturais que podem dificultar ou aproximar a colocação feminina.

O pesquisador Vinícius Natal, em seu livro *Cenografia carioca* (2021), no qual analisa a obra do cenógrafo Publio Marroig nos préstitos carnavalescos da

cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, já apontava para o uso da palavra barracão¹⁶³ desde antes do nascimento das Escolas de Samba¹⁶⁴. Segundo o autor, a existência de espaços para confeccionar carros alegóricos com a alcunha de barracão já são presentes na cidade do Rio de Janeiro desde a primeira metade do século XIX¹⁶⁵. Antes das Escolas de Samba ocuparem esses espaços, encontraremos as grandes sociedades, que eram grupos carnavalescos que desfilavam pela cidade na terça-feira gorda de carnaval com uma estrutura que poderia lembrar a de uma Escola de Samba: com grandes carros alegóricos (às vezes chegavam a 17 carros)¹⁶⁶ e com um grupo musical. Vale lembrar que, com o declínio das grandes sociedades, as Escolas de Samba paulatinamente irão absorver essa estrutura de desfile com carros alegóricos, assim como também o fizeram em relação a itens dos ranchos carnavalescos, como mestre-sala e porta-bandeira¹⁶⁷.

Segundo o dicionário Michaelis de língua portuguesa¹⁶⁸, o significado da palavra barraco é, casa mal construída ou malconservada. O dicionário ainda aponta um significado próprio do Rio de Janeiro: casa de construção precária, geralmente com paredes de tábuas e teto de zinco, em especial favela. Barracão, no caso, seria o aumentativo de barraco e simbolizaria um barraco em dimensões

¹⁶³ As nomenclaturas sempre geram controvérsia. A pesquisadora Helenise Guimarães aponta o contrário, afirmando que esses espaços apenas ganham o nome de barracões posteriormente, como no trecho: “No início do Século XX o termo barracão não era utilizado, considerando-se o local de trabalho como um ‘atelier’ onde eram confeccionados os estandartes e alegorias dos Prestidos.” (GUIMARÃES, 1992, p. 20). No entanto, por considerarmos que a palavra barracão também se relaciona às moradias precárias (que se assemelham às imagens trazidas na pesquisa de Natal (2021) e aos espaços dedicados aos cultos afro-brasileiros, manteremos como narrativa a ideia trazida por este último pesquisador.

¹⁶⁴ Informação esta também corroborada pelos textos do início do século XX, de Jota Efegê, na coletânea “Figuras e coisas do carnaval carioca” (2007), no texto “Logo que findava a missa o sacristão ia correndo pro barracão dos Furrecas” (pág. 72).

¹⁶⁵ “Chama atenção a presença de barracões como locais em que confeccionam carros alegóricos para o carnaval, desde a primeira metade do século XIX. Impressiona, portanto, a permanência desses espaços na cidade, dessa vez produtores de alegorias para as escolas de samba dos diferentes grupos hierárquicos.” (NATAL, 2021, p. 116).

¹⁶⁶ “Na primeira década do século XX, dois Técnicos dominavam o cenário dos Préstitos Carnavalescos: Publio Marroig e Fiúza Guimarães, este responsável pelos Fenianos em 1903, ano em que esta Grande Sociedade desfilou com um préstito de dezessete carros, sendo sete de autoria de Fiúza.” (GUIMARÃES, 1992, p. 21).

¹⁶⁷ Perdendo os ranchos supremacia do Carnaval, que rapidamente foi tomado pelas Escolas de Samba, o mestre-sala João Paiva dos Santos prontamente aderiu a elas (EFEGÊ, 2007, p 135).

¹⁶⁸ Segundo o Dicionário Michaelis de língua portuguesa, no sentido popular, a palavra também significa “Situação em que há briga, confusão; escândalo: aquele casamento foi o maior barraco!” Ver *in*: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=barraco>

maiores. Quando observamos as fotos utilizadas na pesquisa de Natal (2021), no capítulo sobre os barracões das grandes sociedades, esses significados se aproximam das imagens analisadas pelo pesquisador. Vemos espécies de galpões, alguns com fechamento apenas nos telhados e laterais superiores das paredes – aparentemente em zinco – e, no restante das paredes, fechados com tecidos ou tapumes.



Figura 25 Barracão dos Democráticos, 1921, Fonte: Natal, 2022, p. 126. Nota-se a estrutura precária do espaço de trabalho.



Figura 26 Imagem da porta de um Barracão com o artista Publio Marroig e os trabalhadores. Fonte: Natal, 2022, p. 122. É possível observar as diferenças de materiais que compõem as paredes do barracão. Além disso, notamos a exclusiva participação masculina.

Uma das observações remete à existência de um número grande de trabalhadores, entre 30 e 50, todos homens, notando-se, pelas vestimentas, uma

hierarquia funcional e social entre eles. Os mais bem vestidos são considerados os 'artistas', que comandam os trabalhos dos barracões, havendo também os artistas esculptores, que prestam serviço para os artistas, e os trabalhadores braçais, que executam as atividades mais pesadas e repetitivas, muitos deles descalços e alguns aparentando ser crianças ou adolescentes.

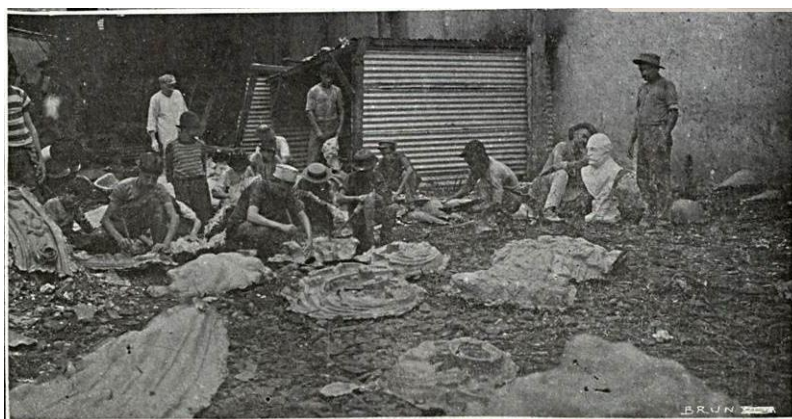


Figura 27 Vemos também a precariedade dos espaços, mostrando um enorme caos de objetos, com muitos trabalhadores numa imagem trabalhando no chão repleto de entulhos. Fonte: Natal, 2022, p. 128.

As fotografias analisadas por Natal mostram que esses barracões são espaços exclusivos de confecção de carros alegóricos, dado que os elementos ali expostos são fragmentos de esculturas. Por isso, compreendemos que, desde esse momento, a confecção dos desfiles das grandes sociedades, que também contavam com fantasias, era fragmentada entre barracão de alegorias e barracão de fantasias. Este último representa não um espaço em si, mas a pulverização dos trabalhos pelas casas de costureiras, ateliês de costura menores, exatamente como, ainda hoje, acontece com a maioria das Escolas de Samba¹⁶⁹. A partir dessa divisão entre espaço para confecção de alegorias e espaço para confecção de fantasias, já conseguimos mapear uma divisão sexual do trabalho. Enquanto isso, como vimos, o contingente masculino se dedica aos trabalhos nas alegorias, comumente tidos como mais extenuantes, pesados, de largas proporções, e as mulheres ficam com os trabalhos que se incluem nos domínios das prendas do lar, como o trabalho de costura.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos, é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa,

¹⁶⁹ Referimo-nos, aqui, às Escolas de Samba em geral, incluindo todos os grupos abaixo do especial.

reservado às mulheres; ou, no próprio lar, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, as atividades do dia, o ano agrário, ou o ciclo da vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação feminina. (BOURDIEU, 2019, p.24).

Ambas as visões, a de Natal – que mostrará o espaço dos barracões da produção dos préstitos das grandes sociedades como espaços exclusivos de trabalho de alegorias e, conseqüentemente, masculinos – e a de Bourdieu – que abordará a divisão criada culturalmente de trabalhos e espaços atribuídos aos homens e às mulheres –, se confirmarão, com raras exceções, na minha permanência no barracão da Acadêmicos do Grande Rio nos preparativos do desfile de 2020.

Para executarmos as oficinas carnavalescas propostas para o carnaval de 2020, precisaríamos de um espaço exclusivo para receber os oficineiros e para termos toda a produção concentrada em um único lugar. Portanto, com as disputas territoriais na divisão dos espaços de produção de fantasias no quarto andar, que já divide seu espaço com outras demandas, nos restou ocupar um pequeno espaço no térreo, que era usado como uma espécie de depósito e que, originalmente, no projeto do barracão, seria o hall de entrada pela porta da rua, que está interditada.

Ao longo dos dois meses que passamos ali, naquela sala, confeccionando as fantasias do carro abre-alas, pude observar, em toda a produção de alegorias, que existia quase que uma ausência feminina no barracão. Ausência que, ao trocar de andar, se mostrou segmentada, pois no quarto andar, setor de produção de fantasias, veremos uma maioria feminina. Ou seja, foi possível perceber que o espaço de circulação e produção feminina era delimitado por determinados tipos de profissões.

Se listarmos as profissões concentradas no térreo, veremos:

Ferreiro, eletricitista, carpinteiro, mecânico, aderecista chefe e decorador de alegorias. Em 2020, no barracão da Grande Rio, tínhamos algumas exceções, como, por exemplo, uma trabalhadora que eu via constantemente circular com seu macacão de brim, Raquel de Oliveira, que era a única ferreira mulher de que tenho conhecimento na Cidade do Samba. Outra exceção, à época, era Renata, chefe de alegoria. O único espaço onde vemos um pouco mais de mulheres no andar térreo é na função de decoradora de carro. Mesmo em minoria, elas executam os trabalhos mais minuciosos, de recortar materiais e preparar adereços para subir nos carros, mas é bastante interessante notar que este último grupo

está desempenhando aquilo que chamamos de trabalho delicado, que exige uma motricidade mais fina.

Apesar de explícita a divisão de sexos por tipos de trabalhos, compreendemos que as diferenças entre a representatividade dos gêneros englobarão, para além do tipo de trabalho, todo um conjunto de questões geográficas, espaciais, sociais e morais. Por exemplo, no período das grandes sociedades, poderia ser uma desonra para uma família o fato de uma mulher trabalhar fora de casa. Como vemos no trecho do livro que reúne crônicas de Jota Efegê, *Figuras e coisas do carnaval carioca* (2007):

Os 'Gatos' premiavam as mocinhas que tinham coragem de trabalhar. Hoje, quando a mulher está competindo com o homem em todas as atividades profissionais, a geração atual há de estranhar que antigamente, no não muito longe novecentos e poucos, era feio moça (ou mesmo senhora) exercer qualquer ocupação que não as prendas 'domésticas'. A vizinhança, onde, como agora, já havia fofoqueiras, vendo a mocinha rumo a um escritório ou fábrica, comentava maliciosamente: "Ih!, a filha de dona fulana tá trabalhando fora..." Acontecia, então, haver muitas famílias que, mesmo em dificuldades financeiras, não ousavam enfrentar o preconceito, o 'feio' de permitir a alguma de suas componentes ter emprego em loja comercial ou ser operária de fábrica. E uma agremiação carnavalesca, que muita gente supunha (e ainda supõe) ter finalidade apenas foliã, realizando ontem 'maxixéticos fandangos' e atualmente 'grandiosos bailes', afora seus tradicionais préstidos crítico-alegóricos, foi quem resolveu premiar e incentivar as corajosas moças que trabalhavam fora. Criou a láurea 'Virtude e amor ao trabalho' e, por dois anos seguidos (1913-14), através de eleição que despertou vivo interesse entre muitas concorrentes, entregou-a em festividade pública a que não faltou o prestígio da presença do presidente da República. É exatamente uma dessas solenidades (a de 1914), que na oportunidade do próximo 98º aniversário (8 de dezembro) do Clube dos Fenianos aqui vai ser lembrada. (EFEGÊ, 2007, p. 99-100)

Apesar do incentivo neste trecho do período, continuamos observando que, nas fotografias posteriores a 1914, trazidas por Natal (2021), vemos a exclusiva presença masculina nos barracões de alegoria.

O barracão apresenta-se, portanto, como um espaço experimental de produção de arte na cidade. Comportando diferentes sujeitos, desde crianças, adultos, mas até onde enxergamos, exclusivamente abrigando homens, mostra-se um importante espaço para se pensar as relações de trabalho e produção artística da cidade, uma vez que reúnem diferentes saberes especializados que formulam técnicas de produção bem particulares. (NATAL, 2021, p.129)

Por esse trecho, no qual Natal resume o espírito dos barracões das grandes sociedades, poderemos entender que os barracões de Escolas de Samba na atualidade, em muitos aspectos, se assemelham aos seus antecessores, seja por sua estrutura hierárquica, seja pelo fato de agregar múltiplos trabalhadores e saberes, seja pela falta de estrutura em alguns casos ou por agregar (ao menos no setor de alegorias) uma população majoritariamente ou exclusivamente masculina. É certo que, se pesquisarmos sobre os profissionais

contratados para desenhar os antigos préstidos, descobriremos que, em sua grande maioria, eram oriundos de prestigiosas escolas de artes do Rio de Janeiro, como a Escola Nacional de Belas Artes ou o Liceu de Artes e Ofícios, tal é o caso do cenógrafo estudado por Natal, Publio Marroig¹⁷⁰.

Começando pelo topo dos trabalhadores nesses espaços, os chamados ‘técnicos’ – “aquele indivíduo idealizador realizador e orientador da confecção de alegorias e roupas, e que comandava o trabalho de cenógrafo, maquinistas, costureiras, aderecistas e demais pessoas envolvidas nos trabalhos de barracão, além de ser também o idealizador do Enredo” (GUIMARÃES, 1992, p. 20) –, percebemos que o acesso das mulheres a esses espaços era interditado¹⁷¹, entre outros motivos, pela proibição, até certo período, de que frequentassem instituições de ensino. No Liceu de Artes e Ofícios, por exemplo, o acesso das mulheres apenas foi permitido em 1881¹⁷², 23 anos após sua fundação. Já na Escola Nacional de Belas Artes, a adesão feminina demorou um pouco mais, pois apenas foram aceitas mulheres 76 anos após a fundação da instituição, datada de 1816¹⁷³.

Nas pesquisas efetuadas para esta tese, apenas a partir dos anos 1950, quando se inicia, nas Escolas de Samba, a fase de uma primeira “profissionalização¹⁷⁴”, começarão a surgir, timidamente, alguns nomes de

170 Publio Marroig era artista plástico, cenógrafo que desenhava muitas alegorias para as grandes sociedades cariocas no início do século XX, assim como para o teatro de revista. (ver in NATAL, 2021)

171 Vale retomar a citação de Jota Efegê (2007), já destacada no texto acima, ao abordar o incentivo que uma grande sociedade fez para premiar mulheres que trabalhavam fora, visto que isso era algo desonroso para uma família, assim como podemos considerar o meio carnavalesco um espaço cercado de proibições para moças de família, como observado por Maria Isaura Pereira de Queiroz sobre o início do século XX: “As senhoras de boa família estavam rigorosamente excluídas das atividades das sociedades carnavalescas, tanto cotidianas, quanto específicas das folias de Momo (préstidos, bailes de máscara etc.). Na verdade, as atividades das senhoras, existentes durante o Entrudo, praticamente desapareceram; sua liberdade de ação durante o carnaval diminuiu nitidamente.” (QUEIROZ, 1992, p. 52).

172 “Foi fundado em 1856 pelo comendador Francisco Joaquim Béthencourt da Silva sob os auspícios da Sociedade Propagadora das Belas Artes, a fim de difundir o ensino das belas-artes aplicadas aos ofícios e à indústria, e voltado especialmente para homens livres da classe operária, com o intuito de desenvolver uma sociedade industrial. As mulheres só foram admitidas em 1881. Além das classes em seu estatuto de fundação já se previa a instalação de uma biblioteca, edição de uma revista e realização de exposições com os trabalhos dos alunos. O Liceu foi a primeira escola brasileira a adotar o ensino noturno.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Liceu_de_Artes_e_Of%C3%ADcios_do_Rio_de_Janeiro Acesso em: 13 mar 2023.

173 Ver in: <https://arteref.com/blog/2022/05/23/a-participacao-das-mulheres-na-historia-da-arte/> Acesso em: 13 mar. 2023.

174 Conforme abordado no Cap. 2, neste período ocorre a chamada “invasão da classe média” e a tentativa de adequação da linguagem visual periférica a uma linha mais palatável para as classes médias, numa espécie de início de gentrificação estética, que terá seu marco nos anos 1960, com

mulheres artistas que prestavam serviços para as já conhecidas Escolas de Samba. Uma delas aparece no livro de Sérgio Cabral (1995), a figurinista Ded Bourbonois¹⁷⁵, que, segundo Fernando Pamplona, desenhava figurinos para a Portela desde 1958¹⁷⁶. E, no ano seguinte, ouviremos falar de uma mulher, desenhando o carnaval, já numa função que, hoje poderíamos chamar de carnavalesca¹⁷⁷, na Acadêmicos do Salgueiro: Marie Louise Nery¹⁷⁸, levada por seu marido, o então folclorista Dirceu Nery. Neste ponto, é muito interessante observarmos que algumas mulheres são introduzidas neste meio sob a tutela de seus maridos. Esse fato corrobora a fala de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), que dizia que a guerra entre os sexos persistia no carnaval, observando-se como as mulheres tidas como mulheres de ‘família’ estavam constantemente sob vigilância masculina, guardiã de suas virtudes, reforçando o fato de que, muitas vezes, a ausência feminina pode se dar por uma questão moral (QUEIROZ, 1992, p. 52). Uma outra passagem bem interessante sobre essa ideia de que mulher de ‘família’ não frequenta Escola de Samba é a passagem da entrevista de Alvaiade para Sérgio Cabral (1995) em seu livro, quando responde ao interlocutor à pergunta sobre se não havia mulher na Portela.

SC – “Mas não havia mulher na Portela?”

Alvaiade – “Havia, mas não saía de baiana. Quando a gente ia, por exemplo, a uma batalha de confete, o próprio Paulo (da Portela) ia de casa em casa pedir consentimento às famílias para levar suas moças com a escola. Depois, entregava todas elas em suas casas. Éramos uma família”. (CABRAL, 1995, p. 348)

Sobre essa tutela masculina, porém de uma forma bastante cerceada, podemos ver, em depoimento à Helenise Guimarães, que Marie Louise descreve sua experiência no Salgueiro trabalhando ao lado do marido.

Eu comecei a gostar muito de tudo, do povo que era caloroso e naquela época eu fui bem recebida, eles gostavam de trabalhar comigo, mesmo sendo

o cenógrafo Fernando Pamplona, representando um ponto importante na história das Escolas de Samba.

175 Não encontramos nenhuma informação sobre ela, além desse depoimento no livro de Cabral.

176 Consta no livro de Sérgio Cabral uma carta escrita por Fernando Pamplona em 1963. “A Portela, há cinco, tinha uma figurinista e decoradora francesa, Ded Bourbonois, que fez vários carnavais para ela.” (CABRAL, 1995, p. 221)

177 Nos adiantamos em atualizar a nomenclatura neste caso, como um marcador que coincidiria com o início da ideia de “profissionalização” do posto de trabalho. “O termo Carnavalesco passou a ser utilizado como definição de uma profissão a partir da década de 70, e inicialmente os profissionais eram Técnicos ou artistas convidados, e ainda aqueles que cobravam por seu trabalho.” (GUIMARÃES, 1992, p. 30)

178 O apagamento está por toda parte. No enredo do Salgueiro de 1960, quando Pamplona convida Dirceu e Marie Louise Nery para assinar o carnaval, apenas o nome de Dirceu aparece como carnavalesco, junto ao de Pamplona. Apenas sabemos que Marie Louise estava lá por conta do seu próprio depoimento em entrevistas. Figura 28.

estrangeira¹⁷⁹, e eu adorava. Meu marido estava lá, nós sabíamos como trabalhar e entendíamos de folclore, e eu também entrei direto, e até frequentava terreiros de macumba (...) eu entrei com um bom guia que era o meu marido, e ele era até muito rígido (...) não gostava que eu falasse com muita gente, misturava essa coisa de Escola de Samba com Teatro Municipal, essa coisa de show de levar o espírito do espetáculo para a Escola de Samba. (NERY apud GUIMARÃES, 1992, p. 47)

Essa fala nos mostra uma complexidade de fatores bastante interessante: quem inicia um trabalho em Escola de Samba, em sendo um membro externo a ela, como é o caso desses profissionais que passam a ser contratados pelas agremiações, sabe o quanto é complexo ser aceito dentro delas. Em sendo uma estrangeira, Marie Louise se sente muito acolhida. Esse fato pode ocorrer, provavelmente, por conta do famoso complexo de vira-latas, cunhado por Nelson Rodrigues, que designaria uma superestimação de tudo aquilo que vem de fora do Brasil, sempre tratando as coisas locais como inferiores. Vemos o fato de ela ter entrado direto por conta do marido, que estava lá, dando suporte, reforçando essa ideia de proteção e portas abertas. Também observamos a rigidez do marido, que não gostava que ela falasse com muita gente, que não queria essa mistura de Teatro Municipal com Escola de Samba. O acesso por via do marido já demonstra o quão difícil seria para uma mulher ascender a esse espaço na Escola de Samba sem a mediação de um homem. Já sobre o fato de ela não dever misturar universos (que representariam o erudito X popular), poderíamos ter duas interpretações: uma primeira, que fala de linguagens visuais distintas e de que, portanto, Dirceu não queria que uma linguagem contaminasse a outra; e uma segunda, que pode estar relacionada a uma proteção contra assédio sexual, visto que a mistura incluía 'não falar com muita gente'. Porém, como veremos mais adiante, o assédio sexual nesses espaços é direcionado a alguns tipos de mulheres. As que chegam tuteladas pelos maridos, em geral, não fazem parte do grupo assediado. Poderíamos aventar uma outra hipótese, esta mais plausível, relacionada a uma possível proteção contra uma abertura de mistura social. Essa última interpretação constitui um ponto bastante crucial para compreendermos o universo dos barracões e, também, para vivenciarmos a luta de classes que, constantemente, a nossa mitologia brasileira pretende disfarçar.

É preciso desenvolver mais um pouco a temática sobre os estratos sociais nas Escolas de Samba, para que o leitor compreenda as diferenças entre as partes componentes de um universo como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro

¹⁷⁹ "A situação para Marie Louise, estrangeira num país totalmente diferente do seu, poderia ter sido um grave impedimento, pelas diferenças de língua e cultura, mas não foi o que ocorreu com ela, que se responsabilizou pela parte de figurinos no enredo de Debret." (GUIMARÃES, 1992, p. 47)

ou as artes cênicas em geral, assim como os trabalhadores das Escolas de Samba. De uma maneira ampla, os trabalhadores dos setores técnico e artístico das casas de ópera e teatros pertencem, em sua maioria, à classe média, à classe média intelectual e alguns indivíduos (mais raro) a uma classe burguesa, enquanto os funcionários de serviços gerais pertencem às classes mais baixas. Por que se dá esse fato? Compreendamos que, inicialmente, para se ter acesso a uma sala de espetáculos, é preciso romper uma série de barreiras sociais, como ter dinheiro para pagar entradas, ter roupa para ir (pois muitos espaços, ainda hoje, em 2023, possuem regras de vestuário, como é o caso do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que proíbe uso de bermuda, shorts e chinelo de dedos). A própria arquitetura local, por ser opulenta, já define quem pode e quem não pode frequentar o local, assim como muitos dos profissionais ali contratados possuem escolaridade superior ao nível médio¹⁸⁰. Não é à toa que todo o processo de ‘profissionalização’ das Escolas de samba é baseado na contratação de artistas reconhecidos que chamelem um bom julgamento para a agremiação. Muitos desses profissionais são, ainda hoje, oriundos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que segue tendo uma autoridade máxima, respeitada como excelência artística, seja como profissionais nas equipes das Escolas de Samba – hoje em dia mais concentrados nas comissões de frente – ou como membros do júri avaliador dos desfiles¹⁸¹, tal como começou Fernando Pamplona, em 1959¹⁸².

Já o universo social das Escolas de Samba é inicialmente composto por moradores dos subúrbios e periferias onde se encontram as sedes das agremiações. De acesso fácil à comunidade e não excludente, ao contrário de como seriam os espaços de classe média e burgueses da cidade, as quadras das agremiações acabaram abarcando o contingente excluído da sociedade. Muitas vezes, são os frequentadores das quadras, que as acessam como uma possibilidade de lazer, que irão posteriormente adentrar um barracão de Escola

¹⁸⁰ Nestas hipóteses não dispomos de dados oficiais quantitativos. No entanto, nos baseamos na experiência com a atuação na área teatral e operística por mais de 20 anos da autora deste trabalho para atestar o perfil dos trabalhadores da área.

¹⁸¹ Alguns dos principais bailarinos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro são os profissionais à frente das comissões e dos casais de mestre-sala e porta-bandeira. Entre eles: Hélio Bejane, Beth Bejane, Priscila Motta, Claudia Motta, Rodrigo Neri, Sérgio Lobato. E, como membros do júri, temos: João Vlamir, Mônica Barbosa e Áurea Hammerlin.

¹⁸² Pamplona não só tinha o aval do Theatro Municipal, como também o carimbo de professor da Escola Nacional de Belas Artes, outro espaço tido como de grande prestígio, ainda hoje, no universo das Escolas de Samba.

de Samba oferecendo seus serviços¹⁸³. Segundo José Sávio Leopoldi (1977), em suas pesquisas quantitativas e qualitativas sobre os trabalhadores dos barracões, é “de 55% dos agentes sociais no nível mais baixo da escala no que se refere às ocupações manuais com pouca ou nenhuma especialização...82% dos trabalhadores se distribuem pelos dois níveis inferiores da pirâmide de status ocupacional, enquanto apenas 18% possui ocupações referidas nas quatro categorias de status elevado.” (LEOPOLDI, 1977, p. 92-94)¹⁸⁴. Apesar de o autor ter realizado esse levantamento em 1977, observamos, na narrativa de Maria Isaura de Queiroz (1992), as relações de poder na sociedade e sua reprodução dentro das Escolas de Samba: “Em suma, a divisão étnica e socioeconômica no interior das escolas reproduz a estrutura do subúrbio, com seu núcleo de habitantes mais afortunados e de pele mais clara, cercado por uma população pobre de epiderme mais escura” (QUEIROZ, 1992, p. 86).¹⁸⁵. Ainda segundo a autora, foi constatado dentro das três Escolas de Samba pesquisadas, um número superior que a média nacional de trabalhadores que vive na linha da pobreza, ou abaixo dela.

Do ponto de vista econômico, as amostras analisadas indicam uma similaridade inegável entre os componentes das escolas e os habitantes, senão do país, pelo menos das cidades nacionais. Aqueles que vivem com um salário mínimo são considerados de “extrema pobreza” atualmente; a simples “pobreza” engloba os que se encontram nos níveis de dois a três salários mínimos, o que diz respeito a 64,7% da população trabalhadora. Ora, nas três escolas de samba, as porcentagens dos participantes que ganham entre dois e três salários mínimos se situa abaixo dessa porcentagem. (QUEIROZ, 1992, p. 89)

Podemos, ainda, completar com Leopoldi:

Daí pode-se dizer que, de uma perspectiva abrangente, o contexto em que estamos operando se caracteriza por assumir uma posição subalterna no conjunto das ocupações do complexo social global. Nessas condições, os agentes do mundo do samba, conquanto não se possam rotular de marginais na acepção sociológica tradicionalmente considerada (cf, germani, 1973, Paoli, 1974) incorporam em certa medida alguns atributos que não os afastam inexoravelmente de uma situação pelo menos periférica em face de todo o universo social. (LEOPOLDI, 1977, p. 92-94)

¹⁸³ Uma das minhas anotações de trabalho de campo foi sobre a grande quantidade de moradores de Duque de Caxias, município da baixada Fluminense, que trabalhavam no barracão da Acadêmicos do Grande Rio, escola cuja sede fica no município.

¹⁸⁴ Este trecho apresenta tabelas completas do levantamento realizado pelo pesquisador.

¹⁸⁵ Quando acompanhamos as entrevistas com os trabalhadores dos barracões na pesquisa empreendida pela professora Maria Laura Cavalcanti (2004), nos deparamos com a origem suburbana dos trabalhadores dos barracões. Obviamente, a relação com os bairros periféricos da cidade tem também uma relação casada com os espaços de pertencimento das agremiações. (QUEIROZ, 1992, p. 86).

Ainda podemos citar pesquisas que tocam na temática da desigualdade social na hierarquia social dos barracões das Escolas de Samba, como as de Maria Laura Cavalcanti (2004), Nilton Santos (2009) e Leila Maria Blass (2007), todas elas corroborando o que se vê quando se entra em um barracão. Seja um barracão do grupo de acesso ou do grupo especial, os marcadores que tantos sociólogos destacam para falar das desigualdades estão lá, bastante explicitados.

Retomemos agora a questão feminina com nossa primeira personagem, Marie Louise Nery. Ao descrever o trabalho desenvolvido por Marie e Dirceu Nery, Helenise Guimarães (1992) nos conta sobre as novidades oferecidas pelos artistas:

A esta nova concepção de ritmo visual, Dirceu Nery acrescentou adereços de mão inspirados nas sombrinhas do frevo. Marie Louise trabalhou nos aspectos cromáticos e idealização das fantasias, enfrentando as dificuldades de acesso aos ateliers de costura, situados em áreas diferentes do Morro do Salgueiro. Marie Louise se encarregou de supervisionar detalhes complexos de indumentária, como a altura das bainhas para que ficassem iguais – costuras das mangas e caimentos das saias, inspiradas na moda francesa, o que não deixou de causar transtornos. (GUIMARÃES, 1992, p. 48)

Trazemos este texto, que compreende uma divisão do trabalho entre marido e mulher, para mostrarmos que, mesmo dentro de um papel importante como o de carnavalesco, é possível compartimentar e hierarquizar os trabalhos segundo uma divisão sexual. É comum que se atribua distintos valores aos tipos de trabalhos, assim como já discutido no capítulo 1, a respeito das diferenças de valorização entre os chamados trabalhos manuais e os trabalhos intelectuais, no que ajudaria a classificar trabalhadores de maior ou menor importância no sistema de trabalho, categorizando-os também como substituíveis e insubstituíveis. No caso da divisão sexual, iremos observar – de forma muito corriqueira, que perdura até hoje nos barracões de Escolas de Samba – essa divisão também numa diferenciação de importância entre os trabalhos de alegorias e os de fantasias. Uma das hipóteses para tal fato poderia ser a associação do trabalho de fantasias a um trabalho menor, um trabalho de costureira, um trabalho com roupas e tecidos, em contraposição a um trabalho monumental de sete metros de altura e 25 de comprimento, envolvendo madeira, metais e esculturas grandiosas. As fantasias carnavalescas, como os figurinos (inclusive esses dois termos sofrem diferenciações hierárquicas ¹⁸⁶), não poderiam ser consideradas como uma

¹⁸⁶ Aqui, a disputa entre esses dois termos, em muitos casos, acaba assumindo vieses preconceituosos quando se elogia uma fantasia, dizendo que ela mais parece um figurino, neste ponto associando o figurino à uma aura erudita do teatro. O contrário também acontece, quando se usa a palavra fantasia como um adjetivo no teatro, querendo desqualificar um figurino. Dizem: o figurino era tão ruim que parecia fantasia de carnaval.

espécie de minialegorias, corroborando a ideia do teórico de teatro Patrice Pavis (1996), que considera o figurino uma cenografia reduzida à escala humana? (PAVIS, 1995, 165) Multiplique isso por 3.500, número de componentes de uma escola grande. Não seria um trabalho monumental tanto administrar, quanto executar fantasias?

“Eu me empolguei e há trinta anos desde que fui convidada, não era uma época em que mulher entrava como criadora, com um trabalho criativo em Escola de Samba, ela não entrava como carnavalesca, então meu marido entrou como Carnavalesco...”¹⁸⁷ – assim falou Marie Louise sobre a única possibilidade, àquela época, que justificasse sua entrada como carnavalesca numa Escola de Samba. Apenas com a brecha aberta por um homem isso seria possível, mas, no caso de constituírem um casal, esta abertura também geraria alguns problemas. Um dos mais frequentes é o constante esquecimento de seu nome, mantido sempre à sombra do nome de seu marido, Dirceu Nery. Em 1961, por exemplo, quando eles assinam o enredo que obtém a segunda colocação, com Fernando Pamplona, apenas o nome de Dirceu é lembrado.



Figura 28 Imagem do banco de dados do website da Acadêmicos do Salgueiro. In: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1961/> Acesso em: 20 fev. 2023.

Tanto no website do Salgueiro quanto na fala do pesquisador e sambista Haroldo Costa: “‘No tempo do Aleijadinho’ será o título do enredo ... Acadêmicos do Salgueiro, ao som de seus tamborins, surdos e cuícas, se apresentarão ao povo no ano de 1961, sob a direção e responsabilidade de Nelson de Andrade,

¹⁸⁷ (Guimarães, 1992:207)

com a colaboração de Fernando Pamplona e Dirceu Nery.”¹⁸⁸. Outras duas mulheres que passaram toda a sua carreira, com raríssimos desvios¹⁸⁹, assinando carnavais com seu cônjuge, Lilian Rabelo e Márcia Lage também experienciaram isso. Lembramos, no capítulo anterior¹⁹⁰, a entrevista feita com o casal Renato Lage/Lilian Rabelo no carnaval de 1992, quando as perguntas relacionadas ao trabalho artístico eram direcionadas apenas a Renato.

Lilian foi a primeira esposa de Renato e Márcia começou como assistente do casal e, após a separação de ambos, casou-se com o carnavalesco. Os casais Lilian/Renato e Márcia/Renato são conhecidos, no meio carnavalesco, como Renato Lage. É muito comum, ainda hoje, em 2023¹⁹¹, as pessoas, ao falarem do trabalho da dupla atual, Renato/Márcia, nomearem apenas Renato. E, aqui, devemos reproduzir a entrevista que Lillian Rabelo concedeu a Helenise Guimarães (1992), que será certa nessa problemática:

Acho que a gente tem que ter sensibilidade para tudo, até para entrar na loja e pedir um copo d'água, tem que ter jogo de cintura. Mas em linhas gerais, em termos de comunidade eu levei muita sorte porque sempre entrego na mão de Deus tudo na minha vida, e eu trabalhei 9 anos investindo numa dupla e em determinado momento eu percebi que não era uma dupla, eu era só a esposa, era a mulher dele, se fosse Renato Lage e Joaquim Antônio seria uma dupla, mas é o Renato Lage e a Lilian Rabelo que formam um casal, e casal não forma dupla, é ele que é o bonzinho, põe o nome dela porque é mulher dele, até então eu vivi muito feliz, na cozinha, preparando banquetes e meu marido na porta recebendo todo mundo... Só que quando Braga morreu, o Edmundo Braga, que era uma dupla com o Paulinho Espírito Santo, eu vi o Paulinho renegado, rejeitado desqualificado, ele era “viúva” do Braga que não era nada, não era Carnavalesco nem nunca foi. Braga é quem fazia tudo, e botava o nome dele, porque era caso dele... Eu pensei, por menos qualificado que o Paulinho seja, isso não é real, porque ele era um Carnavalesco ele atuava, ele executava, ele participava, criava, dava soluções, e ele viveu anos e anos da vida dele e porque ninguém deu oportunidade para ele? Porque ele era homossexual? Porque o outro morreu, porque o outro desenhava e ele não? O Joãozinho 30 não desenha, então por que o Paulinho não poderia ser carnavalesco? Aí eu comecei a pensar isso, no começo da Fundação da ACES¹⁹² eu parei e pensei, se Renato morrer amanhã, além de ficar viúva, eu perco meu emprego,

¹⁸⁸ Citação em Haroldo Costa *apud* GUIMARÃES, 1992, p. 53).

¹⁸⁹ Lilian, quando assinou carnaval sozinha, e Marcia, também quando tentou fazer sua carreira solo, foram bastante desvalorizadas.

¹⁹⁰ VER IN Nota incompleta

¹⁹¹ Numa postagem da revista Caju, importante veículo que divulga arte popular e carnaval, vinha se lamentando que, em 2023, não se contaria mais com a genialidade de Renato Lage como carnavalesco, ignorando que Renato Lage trabalha e sempre trabalhou em dupla com suas esposas. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CpVSdLULTbM/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRLODBiNWFLZA Acesso em 15 mar. 2023).

¹⁹² A ACES era a associação dos Carnavalescos das Escolas de Samba, iniciativa de um grupo de carnavalescos para sindicalizar a profissão de carnavalesco. Infelizmente, por boicote de alguns carnavalescos com medo das represálias de seus patronos, a iniciativa importante acabou natimorta.

acabou a minha carreira, eu tenho carreira de “esposa” não de carnavalesca, de artista, e aí eu fiquei baseada com isso, porque um ano exatamente depois que Braga morreu, o Paulinho morreu, ele foi acabando por desgosto, não só por ter perdido o parceiro, o companheiro, mas por ter perdido tudo, inclusive seu espaço como profissional. Comecei a perceber, a tirar o véu, vendo a família bem quanto mais meu marido fazia sucesso era melhor, e esse sucesso era meu e de nossos filhos... Aí eu fui fazer uma escola sozinha, poderia ser bloco, rancho, frevo, qualquer coisa, porque tem que transar, as pessoas não acreditam, por mais competente que você seja eles não acreditavam. E tem o problema de ser mulher, só tem a Rosa e eu, a Maria Augusta ficou uma coisa meio assim, ela foi, mas não é mais, então é uma Carnavalesca que não é uma Carnavalesca atuante. Aí eu pensei, a Rosa já está aí, não tem essa dúvida porque ela sempre foi sozinha ou com a Lícia, mas sempre foi a Rosa...

...Tive influência de Renato. Eu comecei a trabalhar o carnaval um ano depois que o Renato começou a trabalhar como Carnavalesco. Fiquei 3 anos de assistente dele, era membro da equipe, como tantos outros, até aquele menino que está hoje na Mangueira, ano passado trabalhou na Mocidade, ele é aderecista. E eu fui trabalhar na equipe e tive um bom handicap, porque não só tinha formação, mas também talento e competência, e fui galgando meu espaço, trabalhei com ele 4 anos até que um dia eu disse – também quero me dar bem nessa história senão não faço mais nada do que estou fazendo – tô criando, esboçando, concebendo, ralando, como autora e meu nome não está aí? Ele concordou, mas ele era contra, não queria, por ele eu estava na cozinha cuidando das crianças.. (GUIMARÃES, 1992, p. 102-103)

Tanto Lilian Rabelo quanto Márcia Lage, em certa altura, buscaram se desvencilhar da pecha de ‘esposas’ e tentaram carreira solo de carnavalescas. No entanto, essa fala muito lúcida de Lilian se concretizou no enorme desrespeito com o qual ambas as profissionais foram tratadas nessas empreitadas. Na primeira ocasião, já separada de Renato, na qual Lilian assinou seu primeiro carnaval, no Império Serrano em 1995, na transmissão do desfile, o então comentarista Fernando Pamplona desqualifica, de maneira bastante agressiva, o trabalho de Lilian em rede nacional.

- Comentarista: “Ala das baianas, rainhas do tempo.

... Aí estão as baianas relógios do Império Serrano.. Rainhas do tempo!”

- Pamplona: “Relógio à guisa de baiana, porque baiana não é não! Baiana que não tem nem mão, nem pano da costa? Nem torso, nem saia rendada? Tem uma porcaria de tchutchu aí de bailarina ... à guisa de relógio, para com isso! Vai inventar no raio que a parta! Vocês lembram das baianas do império? Ô Zé Carlos, pelo amor de Deus... chora agora... porra! Tem que chorar! A coisa mais bonita que o Império tinha era as baianas... agora vem esse troço aí??? Substituindo as baianas da Império??? Pelo amor de Deus. Isso é uma aaaHHH. Ah! Não digo o que é não!”¹⁹³

Este episódio se mostra bastante atípico, considerando o decoro que deve existir em um apresentador do gênero. E, quando Márcia faz uma tentativa como carnavalesca da Estação Primeira de Mangueira em 2009, ela é retirada pelo

¹⁹³

Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=YIPItQpTI5E&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s aos 48” , Acesso em: 10 mar. 2023.

então presidente Ivo Meireles ¹⁹⁴, que alegou desequilíbrio emocional e incompetência da carnavalesca, porque a comunidade não tinha gostado dos desenhos das fantasias¹⁹⁵. Um adendo aos fatos que se mostra importante é compreendermos a complexidade que envolve os sujeitos e as relações estruturantes da sociedade. Pois, por mais que possamos fechar um julgamento moral acerca das atitudes de Ivo Meireles e de Fernando Pamplona como misóginas, devemos compreender que nem sempre é algo calculado para ser como tal, posto que é estruturante da sociedade patriarcal. Neste ponto, reside uma das complexidades de se tratar dessa temática, pois ela vai oscilar na contradição entre um fato estruturante da sociedade patriarcal e machista e o que o sujeito acredita que ele é, e demonstra. Dizemos isso pois foi Fernando Pamplona quem levou para as Escolas de Samba, provavelmente, metade das carnavalescas do grupo especial até hoje: Maria Augusta Rodrigues, Lícia Lacerda e Rosa Magalhães. Nenhum outro homem abriu tantos espaços para mulheres em posições de destaque e é importante que se marque isso. E, por essas questões, se torna muito interessante não nos prendermos a julgamentos morais de uma ação ou outra como algo que defina um sujeito por inteiro.

Na pesquisa de Leopoldi (1977) sobre a estratificação social dos barracões, os carnavalescos ou equipe artística, como ele chama, estão no topo da pirâmide, abaixo apenas da presidência e da administração financeira (p. 177). Como na sociedade em geral, os espaços de decisão e importância são raramente ocupados por mulheres, apesar de a mitologia das Escolas de Samba querer nos vender a ideia de que as mesmas são matriarcais.

Essa observação, da desigualdade de gênero nas funções de alta hierarquia no carnaval já tinha ficado muito evidente para mim, pouco antes de iniciar as oficinas de fantasias na Acadêmicos do Grande Rio, quando assisti a um evento na UFRJ, promovido pelo OBCAR¹⁹⁶, em outubro de 2019. Dezesete carnavalescos foram convidados para falar sobre empreendedorismo no carnaval e não havia sido convidada nenhuma mulher carnavalesca. Se pensarmos que,

¹⁹⁴ Ver reportagem completa em: <https://galeriadosamba.com.br/noticias/mangueira-demite-marcia-lage-jorge-caribe-e-jaime-cezario-sao-os-novos-carnavalescos/5043/> Acesso em: 10 mar. 2023.

¹⁹⁵ Um fato semelhante aconteceu em 2014, com a artista visual Bia Lessa, na São Clemente. Com um currículo excepcional na cenografia, artes cênicas e visuais, a profissional foi descartada no meio do processo pelo fato de os dirigentes a considerarem incompetente.

¹⁹⁶ Sigla para o “Observatório do Carnaval”, grupo de pesquisa em carnaval da Faculdade de Letras da UFRJ.

mesmo escassas, tínhamos três mulheres atuantes àquela altura - Rosa Magalhães, Márcia Lage e Annik Salmon, esta última no grupo de acesso -, podemos nos questionar sobre o porquê de nenhuma delas estar ali sendo igualmente tratada como uma 'autoridade' no assunto.

Ao olhar para o passado da festa, num levantamento dos 54 carnavalescos que já atuaram criando desfiles de Escolas de Samba desde entre 1959¹⁹⁷ e 2020, podemos contabilizar sete mulheres e 47 homens¹⁹⁸, numa proporção de 12% de ocupação em relação aos homens.¹⁹⁹ Dessas sete mulheres, todas eram brancas de classe média ou média alta, com nível superior completo. Nem todos os carnavalescos homens possuem nível superior. Muitos vão crescendo pouco a pouco, vindos dos grupos adjacentes, até ter seu trabalho reconhecido e ser considerado apto para assinar um carnaval no grupo especial. No entanto, todas as sete mulheres que já estiveram nesta posição tinham nível superior: uma na Suíça, Marie Louise, e o restante na Escola de Belas Artes da UFRJ. Ou seja, provavelmente, para ser respeitada como carnavalesca e artista, sendo mulher, é preciso atender a requisitos especiais de pertencimento social.

No grupo especial do carnaval de 2020 tivemos duas mulheres carnavalescas – as veteranas Rosa Magalhães, completando 50 anos de carreira no carnaval, e Márcia Lage (dupla de Renato Lage), para 20 homens²⁰⁰, sendo que apenas um deles era negro²⁰¹. Isso demonstra não somente o pouco espaço feminino nas posições de liderança, mas também o fato de que a representatividade racial é algo que igualmente precisa ser discutido nesses espaços. Um trecho de uma entrevista de João Victor Araújo, o único carnavalesco negro a atuar no grupo especial em 2020, me impactou muito pela analogia que ele faz de sua presença como carnavalesco negro neste grupo:

Eu me sinto a mosca no leite. Estou numa tigela branca regada de leite, e de repente uma mosca preta pousa em cima. Logo ela chama atenção, só que na

¹⁹⁷ Escolhi o ano de 1959, pois é o primeiro no qual uma mulher assina um carnaval, Marie Louise Nery, junto a seu marido, Dirceu Nery, na Acadêmicos do Salgueiro.

¹⁹⁸ Ver tabela 3 em anexos página 285.

¹⁹⁹ Entre 2020 e 2023 aumentaram o número de homens sem ter sido acrescida nenhuma mulher nova, ou seja, a disparidade entre homens e mulheres aumentou nos últimos três anos.

²⁰⁰ Infomações coletadas do livro abre-alas de 2020. Disponível em: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html> Acesso em: 25 abr. 2020.

²⁰¹ Essa questão foi levantada por matéria jornalista no uol. Disponível em: <https://setor1.band.uol.com.br/unico-carnavalesco-negro-no-grupo-especial-seguidor-de-joaosinho-trinta-e-fa-clodovil-joao-vitor-araujo-conta-trajetoria-do-supermercado-ao-tuiuti/> Acesso em: 15 mar. 2020.

maioria das vezes para o pior. Ela incomoda, é questionada, é colocada em prova o tempo todo. Você acaba não sendo modelo, sem o rótulo de artista. Muitos dizem que meu trabalho é refinado. De fato, gosto do estilo, porque aprendi com os carnavalescos com quem trabalhei. Se você pegar um detalhe de um trabalho meu e perguntar numa enquete de quem é, ninguém vai marcar meu nome. Tudo que faço é sempre uma surpresa. As pessoas estranham tudo que seja feito por alguém de pele preta. (Ibd. Nota 199)

Esta fala, de 2020, vem corroborar todo o histórico de ocupação por homens brancos nos espaços decisórios e de liderança das Escolas de Samba e também poderia ser um retrato do estranhamento que causa quando esta lógica é quebrada. Outra passagem que reforça a naturalização da falta de diversidade nesses postos é a feita pela rede Globo de Televisão durante a transmissão do desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel em 1990 (analisada no capítulo anterior), quando o repórter se dirige à dupla de carnavalescos Lilian Rabelo e Renato Lage, casados àquela época. Ele pergunta, para Lilian, sobre a sua gravidez (no momento com sete meses de gestação) e, para Renato, sobre o conceito do desfile. O sistema patriarcal e colonial nesses espaços é ainda tão presente que são muitas as barreiras para se ocupar determinados espaços, tanto para mulheres quanto para pessoas de pele preta. Já é bastante claro que, na atualidade, não estão sendo abertos caminhos para que exista uma geração nova de mulheres que consiga ingressar nesse ofício, assim como tivemos uma novíssima geração de homens que ingressou no grupo especial em 2020. Em um ano que tivemos duas duplas de carnavalescos homens estreantes e também contávamos com uma geração anterior de carnavalescos renovada, é preocupante que não haja representantes femininas da nova geração na Cidade do Samba. A única mulher, que já trabalha em comissões de carnaval há pelo menos 15 anos, Annik Salmon, só no carnaval de 2023 teve uma chance na Estação Primeira de Mangueira, também uma das únicas agremiações com uma mulher ocupando a cadeira da presidência²⁰². Agora, para o carnaval de 2024, apesar de termos uma inserção com alguns novos carnavalescos negros, o que já é um avanço, no quesito feminino teremos a ausência das duas veteranas no grupo especial: Rosa Magalhães e Márcia Lage, restando apenas Annik como única representante feminina no cargo.

4.2 Campo na pandemia

O primeiro ano no qual estive imersa no Barracão da Acadêmicos do Grande Rio, na produção do desfile de 2020, foi um período para avaliar as

²⁰² A outra agremiação que possui uma presidenta é a Imperatriz Leopoldinense com a herdeira do bicheiro Luizinho Drummond, Kátia Drummond.

escolhas de recorte que faria nesta pesquisa. Até então, sabia apenas que gostaria de trabalhar com algum aspecto da produção dos barracões. Ao longo dos meses nos quais estive na sala do térreo, fui observando o movimento e a circulação de pessoas e, a partir disso, me chamou a atenção a distribuição de gênero daquele espaço. Portanto, considerei relevante recortar a tese nessa divisão sexual do trabalho dentro dos barracões. Tinha, até então, observado uma grande concentração feminina (digo contingente de trabalhadores majoritariamente ou, às vezes, em sua totalidade) nos espaços de confecção de fantasias e nos serviços de limpeza e cozinha. Ali no térreo, como já mencionei, era raro ver uma mulher. Claramente, essa divisão não estava dada ao acaso, pois, ainda lembrando as questões de reprodução do trabalho dado às mulheres, como as tarefas de cuidados (como cozinhar, limpar) e as tarefas domésticas (como costurar), é apenas constatar o óbvio, quando nos damos conta das formas de distribuições de tarefas.

A temporada para o desfile de 2021 seria aproveitada para acompanhar no campo algumas mulheres e compreender qual seria o contorno do estudo. Já havia sido apresentada a algumas dessas trabalhadoras do barracão pelo carnavalesco Leonardo Bora e imaginava fazer um acompanhamento do trabalho no térreo e no quarto andar, para compreender como a presença feminina é vivenciada nos diversos espaços. No entanto, com o lockdown decretado em março de 2020, tivemos que repensar todo o campo preliminar. Inicialmente, ninguém esperava que a pandemia fosse se arrastar por tanto tempo e nem que os desfiles de 2021 não aconteceriam, sendo adiados inicialmente para julho de 2021 e, depois, para 2022, sendo que, efetivamente, aconteceram apenas em abril daquele ano.

Ao longo do período desses quase 18 meses nos quais o rito carnavalesco não se renovou, foi criado todo tipo de produção online para se manter alguma atividade e, especialmente, visibilidade, na tentativa de levantar fundos para ajudar os membros das comunidades que ficaram e ficariam muitos meses sem trabalhar. Foram lives, shows, entrevistas, leilões a perder de vista... E toda essa produção, a qual os próprios membros das agremiações organizavam e se onde colocavam, passou a ser usada também como material de campo para esta tese. Junto a este movimento de produção online, no laboratório de pesquisa ao qual

pertenço, o DHIS PUC-Rio, iniciamos uma série de entrevistas online para compor uma coleção do Museu da Pessoa de São Paulo²⁰³, denominada Motirô.

Esta coleção se nomeava assim a partir do vocábulo tupi-guarani, que é a origem da palavra mutirão e simbolizava o que fazíamos para coletar, em grupo, depoimentos de histórias de vida de artistas, artesãos, brincantes de diversas manifestações da cultura popular, no Brasil e em alguns outros países, como México e Portugal. Cada grupo na nossa equipe se responsabilizou por entrevistas em áreas distintas, desde os festejos do Reisado em Tiradentes até os preparativos para as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e São Paulo, que ficaram sob meu encargo. Entrevistamos, ao todo, 16 profissionais²⁰⁴, desde carnavalescos até passistas, passando por fundadores de escolas, presidente de liga, compositores, aderecistas, ferreiras, escultoras, etc. Todo o material se encontra online, disponível no site do Museu da Pessoa²⁰⁵. Esse projeto já tinha se iniciado antes da pandemia, mas, após a decretação da quarentena, ele não somente passou a fazer mais sentido no contexto do distanciamento como também mapeou o sentimento da falta que essas pessoas enfrentavam com a suspensão das atividades laborais e ritualísticas.

4.3 Motirô e as entrevistas online

As entrevistas para o projeto Motirô seguiram um protocolo estanque desenvolvido pelo Museu da Pessoa. As perguntas feitas nas entrevistas são sempre as mesmas, mas é bastante interessante perceber que, quando extraímos as perguntas do entrevistador na edição de vídeo e colocamos as respostas em sequência, o que compreendemos é uma narrativa da história de vida do entrevistado e sua relação com seu ofício. No agrupamento de Escolas de Samba, procuramos elencar todo tipo de profissional e gênero, mas, para esse início de campo, selecionei somente as falas das mulheres e apenas as do grupo especial do Rio de Janeiro. Nas perguntas das entrevistas não tínhamos nada relacionado a gênero. Portanto, é bastante interessante perceber, na fala das entrevistadas, como as questões relativas à temática escapavam no direcionamento discursivo.

²⁰³ Ver: www.museudapessoa.org.

²⁰⁴ Leonardo Bora, Gabriel Haddad, Raquel de Oliveira, Marta Cristina Prado, Annik Salmon, Marina Vergara, Divina Luján, Henrique Bonan, Juliana Fênix, Caxito Ricardo, Seu Carlão, Sidnei Carioulo, Célia Domingues, Dicá, Maria Helena e Lillyan Rabelo.

²⁰⁵ As entrevistas podem ser conferidas em: <https://museudapessoa.org/>

Ao iniciar um campo “pandêmico”, por meio de entrevistas virtuais, para ouvir a história de vida das trabalhadoras dos barracões, me deparei com diversas falas que me intrigam. Já ouviram falar da sabedoria feminina do Bate-Bola? Portanto, os trechos retirados referentes a gênero das entrevistas acabaram, inicialmente, mapeando algumas das primeiras hipóteses deste trabalho. Escolhi colocar as falas de Raquel de Oliveira, ferreira; Marta Cristina do Prado, aderecista, chefe de ala; Marina Vergara, escultora; Annik Salmon, carnavalesca; e Divina Luján, peruqueira.

4.3.1 Raquel de Oliveira



Figura 29 Claquete da entrevista de Raquel Oliveira para o projeto Motirô

Raquel, mulher magra, de estatura pequena, nascida em Duque de Caxias, 38 anos, mãe de duas filhas, uma de 13 e outra de 16 anos –, como ela quer ser apresentada, com muito orgulho. Iniciou sua formação técnica em solda e se apaixonou pela profissão de serralheira, até ir parar, por acaso, na Cidade do Samba.

“...Aí dali, eu me apaixonei pelo ofício, não era coisa normal de mulher... Ser soldadora, é muito comum você ver, mas a mulher que corta no maçarico, que solda, que monta, essas estruturas de uma tonelada, uma tonelada e meia, que é o que normalmente a gente faz num carro, era mais difícil.”

“... aceitação, não posso dizer que foi fácil. E num... é a parte que é a mais difícil (sic). Uma que você tem que se aceitar, aceitar o que você escolheu e por que você está ali. Você num tá assim nesse formato seu (sic). Eu chamo a roupa de Bate-Bola²⁰⁶ porque... não é porque o feminino, o masculino aquela roupa não²⁰⁷. Ela é para a melhor forma de você trabalhar, porque você tem que tá solto você tem que tá, tem que tá... bem... confortável para trabalhar, subir, descer, às vezes é 10 metros, 5 metros, então, é para sua vida também. Cabelo tem que estar fechado, coque às vezes touca, algo na cabeça até para não quebrar o cabelo. né? a unha não pode... eu não posso usar nenhum tipo de unha, não muito grande, geralmente eu mantenho ela pintada... que eu saí de uma pintura agora

²⁰⁶ Sobre roupas de Bate-bolas e gênero é possível ver mais na Tese de doutorado de Priscila Andrade Silva: In: Andrade Silva, Priscila, A persona do cotidiano e a persona no Carnaval: bate-bolas, bate-boletes e uma pesquisa sobre a cultura do vestir. Tese defendida pelo PPG-Design em 2022

²⁰⁷ A roupa é um macacão de brim pesado.

e eu tive que tirar, que eu usei thinner, e o thinner mancha tudo... porque esconde um pouco na sujeira... calos na mão, eu tenho muitos, é são essas coisas é você se aceitar, olhar para o universo masculino porque eles se acham sim donos sim daquele espaço, que não é deles, e não tem predominância nesses locais, eles têm o dito né? - Eu sou o dito predominante! Então, você vai devagarzinho, tem coisas que são inaceitáveis e você tem que se colocar e outras você vai deixando, vai levando, e vai se impondo, vai se colocando no seu lugar, sempre esperei que viessem mais mulheres, né? Para que eu pudesse até auxiliar ajudar nessa experiência toda. Eu tenho... há anos que eu trabalho com 30 homens e só eu de mulher. Porque ali embaixo realmente a parte da oficina que é a parte que fica a serralheria e a marcenaria e mais tarde a elétrica... até quando vem o adereço aparece mais mulheres. Mas até esse período ali às vezes é 100, 200 homens e eu ali no meio deles. Então, tudo que você puder imaginar eu já passei, mas passei com a minha cabeça erguida, com a minha ideia de feminismo, que não é comparado nem igual ao machismo ele é diferente. Eu não posso tudo, eu não posso tudo com meu corpo, e não posso tudo na vida. Eu tenho que respeitar minha estrutura, eu respeito minha coluna, mas eu faço tudo, tudo igual a eles, mas com adaptações.... existe isso," ²⁰⁸ (Raquel Oliveira, única mulher ferreira da equipe da Acadêmicos do Grande Rio)

Em todas as ocasiões nas quais conversei com Raquel, o Bate-Bola estava presente no discurso. Tive a oportunidade de vê-la, trabalhando no barracão com ele inúmeras vezes, o que fez com que não a reconhecesse quando a vi sem ele. Compreendo que a sabedoria do Bate-bola²⁰⁹ é o saber ancestral de um corpo sistematicamente violentado. Este corpo feminino que incorpora a possibilidade de violência como um saber, se utiliza do travestimento de Bate-Bola como a sua poção exusíaca, pois, curiosamente, o Bate-Bola desta mulher é seu abridor de caminhos, assim como os 'verdadeiros' Bate-Bolas, que são os Exus abridores das energias carnavalescas. Quando Raquel abandona o formato seu e incorpora o formato exusíaco, os caminhos estão abertos para avançar. Quando ela justifica que a roupa de Bate-Bola não tem uma relação com a masculinização e sim com o conforto para exercer a função que ela executa, me chama a atenção o recurso da negação como uma genuína afirmação. Segundo Freud (2014), a negação fala do recalque, daquilo que não se pode encarar e também representa uma forma de proteção do ego, que mobiliza para a realização dos desejos. Portanto, o conteúdo reprimido de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser negado. A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi reprimido, já é mesmo um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do reprimido (Freud, Da Negação, 1925,

²⁰⁸ Trecho do depoimento de Raquel Oliveira, ferreira de Escola de Samba para a coleção MOTIRÔ, do Museu da Pessoa. Entrevista concedida em 17/10/2020. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/forjada-no-carnaval-182670/colecao/179820> Acesso em: 12 abr. 2021.

²⁰⁹ Raquel, uma das entrevistadas, faz uma analogia do macacão com o qual trabalha ao macacão dos Bate-bolas, manifestação carnavalesca proveniente dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro. O macacão é ferramenta para desfeminizar, para abrir possibilidades de trabalhos num mundo masculino tão hostil.

2014, pp. 250-251) . Interessante notarmos que não somente o macacão que anula o corpo feminino, mas todos os códigos sociais adjacentes do feminino – como o cabelo comprido, as unhas compridas – também devem ser tirados de jogo, para que a sua integridade esteja protegida. Pois, da mesma forma como diz que já passou por todo tipo de situação ao ser a única mulher trabalhando com grupos de até 200 homens e que o fez de cabeça erguida, ela também nos ensina como os oprimidos conseguem observar brechas de sobrevivência, usando determinados comportamentos. Como ela diz, vai devagarzinho ocupando seu espaço, havendo coisas que releva, outras que finge não ver e outras que enfrenta. Notamos essas observações bem marcadas em duas entrevistadas: Raquel e Marina Vergara, escultora. Essas falas coincidem com o fato de elas serem duas mulheres que atuam em dois ambientes que seriam exclusivamente masculinos, se não fosse pela presença delas. Um fato bem interessante na fala de Raquel remete ao feminismo. Ela coloca uma consciência sobre as diferenças dos corpos e que o feminismo dela não é uma luta de igualdade plena, dadas essas diferenças estruturais, mas sim uma luta de possibilidades parelhas na realização do trabalho e no respeito por ela ser quem é.

“... Não tô falando que foi fácil, não vou falar que não tem o preconceito...isso pra mim o preconceito é só isso, é o medo de conhecer o novo, e estar dentro do novo para mim foi diferente. Passei por muita coisa, ah, não mexe aí não! Isso não é coisa de mulher! Raquel, não faça isso daqui, que isso não dá pra você! mas deu! Deu e dá! Porque quando alguém me vê como você me viu, da maneira diferente, né? Daquela roupa, trabalhando, nossa! Ali é uma menina! É! É sim! É diferente!”

Uma das questões que apareceram em todas as falas das mulheres que são mães diz respeito à maternidade. E o interessante é que cada uma expôs um ângulo bem diferente desse sentimento. Raquel, em off, confidenciou-me ter uma certa culpa por trabalhar demais e não ter acompanhado o crescimento das filhas. Talvez, esse seja o único sentimento comum a todas as mães entrevistadas. No entanto, na hora da entrevista, logo ao final, quando perguntamos: “Você gostaria de dizer algo que não foi perguntado?”, ela não titubeou:

“Então, quando eu for me apresentar, eu tenho que falar que eu sou mãe dessas duas meninas encantadoras.”

4.3.2 Annik Salmon

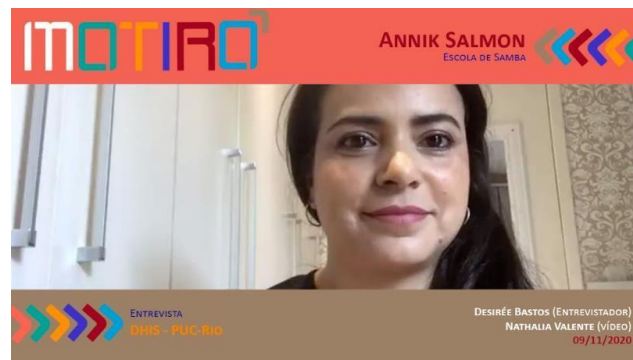


Figura 30 Claquete inicial da entrevista com Annik Salmon, projeto Motirô, Museu da Pessoa.

Annik Salmon é carnavalesca, formada pela Escola de Belas Artes da UFRJ, e começou sua carreira nas Escolas de Samba por conta de um estágio entre a Escola de Belas Artes e a Liesa, em 2003. Iniciou sua carreira como assistente de carnavalescos como Alexandre Louzada e Paulo Barros e, depois da saída deste último da Unidos da Tijuca, passou a ser membro da comissão de carnaval, assinando em grupo os carnavais desta agremiação até quando, em 2019, foi convidada para assinar sozinha o carnaval da Porto da Pedra, no grupo de acesso. Em 2022, foi convidada para assinar o carnaval da Estação Primeira de Mangueira, junto ao carnavalesco Guilherme Estevão, onde se mantém para o carnaval de 2024, sendo a única mulher nesta função para este desfile do grupo especial. Annik ainda é mãe de uma menina com dois anos (à época desta entrevista).

“Pois é, essa pandemia, ela teve um impacto muito grande no carnaval, porque é... todo um trabalho dentro de um barracão de escola de samba, envolve aglomeração. São muitos profissionais trabalhando. E, então, já começa por aí... não pode ter essa aglomeração. É... o uso de lavar as mãos e uso de máscara, é... se higienizar o tempo inteiro. Também é muito difícil. Não digo no... do grupo de acesso, no grupo da série A, é muito difícil, porque muitos galpões não têm nem banheiro. Ou então, como você vai se higienizar o tempo inteiro? O uso de máscara, acredito que seja até mais fácil, porque as escolas fizeram até campanha e confeccionaram máscaras e doaram para as pessoas. Mas, esse processo de higiene no grupo de acesso, eu acho completamente impossível, porque, é... muitos não têm banheiro, não têm sabão direito, não têm uma pia para você se lavar... então, já começou por aí né?” (Annik Salmon, carnavalesca)

Uma das perguntas da entrevista era referente ao impacto da pandemia de COVID-19 no trabalho do entrevistado. E o que escapa é um fator muito interessante, que se repetirá na entrevista de Marina Vergara, referente à insalubridade dos barracões, especialmente do grupo de base, com a falta de banheiros e da impossibilidade de se higienizar. A falta de banheiro também irá aparecer em outras entrevistas de veteranas como Rosa Magalhães. Acabei escolhendo essa temática dos banheiros para relacionar a estrutura dos barracões

com uma existência feminina neles. Mais adiante, desenvolverei essa proposta mais a fundo, para que possamos compreender como esse fator impactaria na permanência feminina nos barracões.

“Todo um processo de criação está feito..mas não tem dinheiro, não tem como se pagar um profissional, então todo dia eu me pergunto, quer dizer, me pergunto não, me cobro: eu não posso viver só do carnaval, eu não posso fazer só isso. ...é complicado, é um pensamento que eu tenho que é: eu não posso viver só disso....”

Mesmo considerando que a instabilidade financeira é um fator relevante para ambos os gêneros, no caso de mulheres, especialmente as menos privilegiadas (não exatamente o caso de Annik), acaba impactando na sustentação da família toda. Como sabemos, é muito comum mulheres serem mãe solo, o que chamamos de sistema matrifocal, ao se responsabilizarem sozinhas pela criação e sustentação dos filhos. Esse fator é também relevante na culpa que algumas entrevistadas sentem por não poderem acompanhar de perto o crescimento dos filhos ou por se verem obrigadas a levar os filhos para o trabalho, expondo-os a situações até mesmo perigosas.

“Eu tenho uma filhinha de dois anos, então isso também ocupa muito do meu tempo, é... e com essa pandemia, a creche sem ter voltado, ela fica agarrada comigo o tempo inteiro, uma das coisas que até que, está me segurando até pra eu voltar a ter uma outra profissionalização. No momento, né? É...(...) mas assim, se ela chegar e disser: eu quero trabalhar com carnaval, eu vou falar: vambora, (sic.) eu vou dar a maior força! Entendeu? Eu vou dar força pra isso e vamos ver no que ela vai querer, do que que ela vai gostar de desenvolver. Mas, como experiência própria, né? Eu vou falar: Estuda, vamos estudar, ter uma formação, e vamos buscar outras coisas, não vamos viver só de carnaval, vamos ter outras profissões, entendeu? É isso, esse é meu conselho que eu vou dar!”

A maternidade também acaba influenciando na atuação e nas limitações – às vezes temporárias, às vezes não, como nos mostra Annik –, dependendo da situação. Porém, de qualquer forma, é possível compreender a dificuldade para uma mãe, especialmente com filhos pequenos, se dedicar de maneira integral, como um trabalhador de barracão se dedica. Se existe uma coisa que é bastante distribuída, de formas não exatamente igualitárias, mas certamente intensas, sem distinção, é a carga de trabalho nesses espaços. Levantar um desfile de Escolas de Samba exige, no mínimo, 12 horas de trabalho diários, muitas vezes sem intervalos, com uma total dedicação ao espaço do barracão, isso sem contar os que trabalham tanto que passam, literalmente, a morar dentro desses espaços. Abordaremos mais sobre esse fator no trabalho de campo empreendido em 2022.

Foi possível observar, na entrevista de Annik, que ela, em nenhum momento fala de diferenciações de gênero como aborda Raquel ou como abordará Marina. No entanto, acho relevante trazer outra entrevista sua, que

assisti nesse período da pandemia, na qual o entrevistador aborda o tema²¹⁰. Inicialmente, Annik diz que não saberia explicar o porquê de não haver tanta procura por artistas mulheres pelo carnaval. Diz: “Pois é, eu não sei explicar muito bem isso não. Porque... não sei porque não tem tanta procura de artistas né? Tanto no carnaval, quer dizer, no carnaval, né? Acho que, de repente, vão para um outro meio, vão para trabalhar na TV, vão trabalhar fazendo figurino, cenário da Globo, sei lá!”. Ao mesmo tempo, a entrevistada faz uma digressão à sua própria história, para tentar achar uma justificativa. Ao falar de sua trajetória, Annik narrará o estágio já citado em sua apresentação e dirá que eram em torno de 28 estudantes e, desses, talvez 20 ou 22 mulheres. Ela, inclusive, diz que nem se lembra dos homens, por serem muito poucos. E o curioso é que apenas ela, desse grupo inteiro, seguiu com o carnaval. O entrevistador, curioso sobre quais seriam as motivações que afastaram as mulheres, faz com que Annik tente puxar o que poderia ser desagradável e contar a história de uma colega que ela julgava ser a mais talentosa e que não durou uma semana no barracão da Mangueira. Diz ela, tentando justificar:

“Uma amiga minha que foi para a Mangueira, ela tinha um talento incrível, dominava o desenho assim, uma coisa impressionante. Aí eu falei assim: pô ela vai dar certo na Mangueira, né? Uma escola grande... Ela ficou acho que uma semana no estágio e falou, eu lembro que ela falou para mim: eu não aguento esse pique do carnaval. Esse pique de barracão. Não era nem aqui na cidade do samba, a gente tinha aqueles outros barracões, que realmente, era precário não é todo mundo que aguenta não. Então ela falou que: eu não aguento esse ambiente do barracão, é muito quente, eu passo mal. Então, eu acho que não é todo mundo que aguenta...E eu não tô falando que é só mulher não. Acho que nem todo mundo tem essa força física e tal. Acho que, até a força de vontade de estar ali.”

Annik segue dizendo que, na sua experiência pessoal, ela se sentiu muito mais acolhida no barracão do que quando fez estágio na Globo, onde as pessoas faziam questão de marcar os estagiários de forma diferenciada. Bem mais adiante na entrevista, o entrevistador faz a pergunta de um internauta, já avisando que Annik não gosta de responder a esse tipo de questão, mas que ele vai fazer em respeito à sua audiência: “Annik, como você se sente, sendo a única carnavalesca da série A?” No que Annik respondeu:

“É... vamos falar assim: eu não paro para pensar nisso. Ah! Eu sou a única mulher! Ou a Rosa é a única mulher no especial. As pessoas falam, mas eu acredito que, eu acho que, eu nunca parei para conversar com a Rosa disso, mas eu acredito que ela também não liga pra isso. É... eu já respondi isso várias vezes: Não existe sexo no carnaval. É homem, mulher... nós somos artistas, trabalhando né?

Fazendo um trabalho grandioso, de uma visibilidade imensa, então eu acho que cada um procura fazer o seu melhor. Agora se é homem, se é mulher, se é trans, o que for, não importa! Não é? Acho que é a arte em si. É aquilo que eu falei lá no início: eu me apaixonei por esse meio e falei: daqui eu não saio! Independente de ser mulher ou não.”

4.3.4 Marina Vergara



Figura 31 Claquete da entrevista de Marina Vergara para projeto Motirô junto ao Museu da Pessoa de São Paulo.

Outro ofício bastante valorizado nas Escolas de Samba é a profissão de escultor. Assim como o carnavalesco, o escultor é, provavelmente, um dos únicos profissionais considerados dentro do meio como ‘artistas’. Em todo o grupo especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, existem duas mulheres escultoras: Marina Vergara – formada pela Escola de Belas Artes, escultora exclusiva da Grande Rio, e Andréa Vieira, que atmbém atua na Grande Rio, com a mesma formação. Percebe-se que, quando uma mulher rompe a formatação sexual dominante de um setor, é porque ela tem uma qualificação em sua formação que muitos dos homens daquele mesmo setor não possuem. Dizemos isso pela percepção, abordada anteriormente, de que todas as carnavalescas tinham nível superior na Escola de Belas Artes da UFRJ e de que, em contrapartida, isso não se repetia com o setor masculino. Também existe, no livro *Artesãos da Sapucaí* (2011), um mapeamento dos artesãos da Cidade do Samba, no qual os escultores homens retratados não possuíam formação em nível superior e obedeciam, alguns deles, à lógica comum de aprender fazendo no barracão. No entanto, no caso de Andréa e Marina, ambas possuem graduação em escultura na Escola de Belas Artes.

Marina Vergara tem 56 anos, é mãe de uma jovem chamada Ravena, é escultora há 22 anos e há 10 anos está fixa na mesma agremiação, a Acadêmicos do Grande Rio.

Ao final da entrevista, quando concluímos perguntando às pessoas se querem falar sobre algo que não tenha constado da pauta, Marina prontamente

disse: “Sim! Gostaria de falar sobre o feminino.”, provavelmente por ela saber que o foco da minha pesquisa era esse e porque já havíamos trocado muitas ideias, por telefone, sobre a temática. Portanto, é bastante interessante o fato de, ao longo de sua apresentação, ela vir se dando conta e fazendo uma avaliação do que é ser mulher em um barracão.

“Tem, tem uma coisa que eu gostaria de falar: essa questão do feminino no carnaval. Que eu custei a perceber, e já é uma parte minha, muito minha, né? Mas eu acredito que assim, que as mulheres no carnaval, são pouquíssimas. A gente tem Rosa Magalhães, tem a Annik né? Aparecendo... para você ver que é masculino, é um meio masculino. E como é difícil para mulher, é... seguir essa carreira, né? É... embora eu tenha conseguido com luta né? Que tudo tem luta nessa vida né? É... eu fui perceber isso, tarde. Depois de ter vestido várias couraças, né? Vamos dizer que, quando eu saía de casa, né? Do meu marido, da minha filha, da minha casa, do meu ateliê, que é totalmente sensível, feminino, tudo mais. Quando eu ia pro carnaval eu meio que vestia assim uma armadura, pra poder atravessar todos esses anos. E eu posso dizer é, tirando a Andrea Vieira, que foi também uma escultora importante, ainda é, ainda trabalha, trabalha um pouco com a Rosa, ficou 10 anos na Viradouro, vou até conversar com ela sobre isso... e posso dizer que eu sou uma das últimas escultoras mulheres de carnaval. Eu tô há 10 anos na Grande Rio, 22 anos de carnaval, mas estou há 10 anos numa escola só. Então assim, as pessoas já falaram de tudo né? risos, porque que eu tô no carnaval, porque que eu não tô, porque isso, porque aquilo, e muitas pessoas duvidaram né? Então, assim é... embora eu tenha tido uma boa proteção, digamos dos carnavalescos, tem um outro lado né? Tem aquele outro lado em que você é... é... existe um certo sofrimento, no sentido de lidar com certas pessoas, né? porque elas te veem ali como uma pessoa solta na vida, entendeu? Então existe muito preconceito, e era uma coisa que eu achava que não tinha. Ou por ser muito livre, por me jogar nas coisas, eu senti assim que no carnaval, é, tem um certo conservadorismo, por incrível que pareça né? Então as mulheres sempre são vistas assim, ah, tá ali, tá solta! Mas assim, a arte prevaleceu. Né? Agora, você tem que vestir uma postura, senão fica muito difícil trabalhar. Isso, esse reconhecimento, demorou. O reconhecimento assim, como mulher, estar no carnaval como mulher, é, foi mais agora no final da minha carreira, que as pessoas falam: ah, tem poxa, a Marina Vergara, nossa! Ela é a única mulher! e tal. Entendeu? Porque assim, prêmios, badalações, isso fica apenas para os meninos (risos). É por aí. É interessante pensar nisso, ver esse outro lado também né? Que a gente consegue fazer as coisas. Mas, que assim, o que que eu gostaria? Que tivesse uma igualdade. Né? A gente fica sempre querendo uma igualdade. E por exemplo: eu acho que eu até tive um suporte um pouco maior, por ser acadêmica. Então assim, existe uma valorização sim, por ser acadêmica né? mas e as outras pessoas? E as outras mulheres? Como é que ficam nessa história toda? Então assim é um caso a se pensar, por isso eu quis colocar é... o feminino em pauta” (Marina Vergara, escultora)

É muito interessante perceber que, assim como Raquel veste seu Bate-Bola, Marina veste sua armadura para lidar com o dia a dia no barracão. A armadura de Marina não é apenas simbólica, mas ela mesma já havia falado, em outras conversas, do “menininho” dela, das roupas mais masculinizadas que usa para poder trabalhar no barracão. Ambas, Raquel e Marina, falam de maneira enviesada dos assédios que já devem ter sofrido, sejam sexuais ou morais, sejam ao duvidarem de sua capacidade por ser mulher ou de sua competência com insinuações sobre o porquê de ela ocupar aquele lugar. E por isso, Marina falará

do conservadorismo, de como uma mulher é vista exatamente nas formatações patriarcais elencadas no capítulo anterior desta tese. Uma mulher que, se ocupa algum espaço de importância, não é por competência, mas porque, provavelmente, dorme com a pessoa certa. Ou dormiria, para poder se estabelecer. Então, essa conclusão de que as coisas demoram mais a acontecer, pois demoraram para ela e foram fruto de muita resiliência e da formulação de uma conduta específica para estar no barracão. Conduta quase como um roteiro, do qual não se deve sair para não se provocar interpretações equivocadas. E conduta que, veremos mais adiante, moldada na sobrevivência das circunstâncias de um poder patriarcal. É bastante interessante uma mulher, depois de tantos anos, poder se enxergar com um olhar distinto de quando era jovem, poder olhar para trás e perceber que muitas das barreiras que precisou vencer para chegar onde está estavam ligadas, simplesmente, ao fato de ela ser mulher. E conclui: “A arte prevaleceu!”. Mas talvez seria interessante notarmos que a arte DELA prevaleceu. Porque a arte não existe sem o artista. Isso vem junto de uma reflexão de Marina, também sobre seu lugar privilegiado no sistema. Ela reconhece que só não teve mais dificuldades por ter uma formação que chancelasse sua presença ali. E se pergunta: “e as outras? Como ficam?”.

Com essa pergunta de Marina, achei necessário trazer os relatos de duas interlocutoras – hoje não mais atuantes no carnaval – com as quais conversei ao longo das pesquisas, que falaram de casos de assédio sexual dentro dos barracões²¹¹. Uma delas disse-me que sempre era, de certa forma, protegida pelos carnavalescos com os quais trabalhava. No entanto, num dos trabalhos, numa agremiação, um dos figurões do barracão a cercava de diversas formas, até que, um dia, foi enviada à sala dele para receber seu pagamento. Conta ela que, após horas de chá de cadeira, finalmente entrou na sala, a mesa cheia de dinheiro, uma arma sobre a mesa, e ele contando o dinheiro dela. O figurão colocou o dinheiro num envelope e falou: “Engraçado, eu nunca paguei a nenhuma mulher que não dormisse comigo”. Ela disse que pegou o dinheiro, agradeceu e foi embora sem nunca mais voltar ao barracão. Outra relatou algo parecido. Disse que foi combinado que ela receberia o pagamento no barracão. Quando entrou na sala onde se faria a remuneração, o homem contava o dinheiro e, enquanto isso, perguntou para ela se ela sairia com ele. Ela respondeu negativamente. O homem,

²¹¹ Esses relatos ocorreram em conversas informais, fora do escopo das entrevistas, por outras interlocutoras de outras agremiações. Porém, julgo importante colocá-los, mesmo sob forma de anonimato, tendo mudado também a ordem dos acontecimentos para reforçar a privacidade.

então, disse-lhe que voltasse ao barracão no dia seguinte, só que na madrugada, para receber o pagamento, pois ela não levaria nada naquele momento. Ela foi embora e arcou com o prejuízo de um ano de trabalho não remunerado. Nunca mais botou os pés ali ou em qualquer barracão.

Eu mesma, durante o campo de 2022, passei por uma situação que deixou bem clara para mim a estratificação social no recorte feminino, na marcação nas mulheres que poderiam ser assediadas. No ambiente da costura, as mulheres estão muito ligadas, em suas imagens e formas, com as baianas da avenida. Naquele grupo, todas passavam dos 50 anos de idade, apenas uma era branca e já eram chamadas de tias, assim como as baianas o são. Esse chamamento já pressupõe que, dessas mulheres, se espera um cuidado maternal, doméstico e que, por isso, não são mulheres para serem assediadas. Certo dia, sentada à máquina de costura, conversavam à minha frente, a um metro de distância, dois homens: um era um rapaz gay que estava sempre ali, no setor da costura, e outro um rapaz de uns vinte e pouco anos, que se declarava – ao menos nos assuntos que eu escutava, sobre mulheres –, heterossexual. Num momento, o rapaz heterossexual, olhando diretamente para mim, perguntou ao outro rapaz: “E essa aí? É nova ela? Qual o nome dela?” Era engraçado, pois ele fazia as perguntas ao rapaz, falando de mim, sabendo que eu estava escutando enquanto olhava para mim. Nisso, o interlocutor dá um grito, falando: “Não mexe com ela, que ela é professora! Ela não é para o teu bico!”. Daquele dia em diante, todas as vezes que esse rapaz me via, ele abaixava a cabeça e nem me cumprimentava.

Aquilo me fez perceber, por um lado que as regras sobre quem pode e quem não pode ser assediado, ou quem manda e quem obedece, também são bem rígidas e seguem, igualmente, padrões de castas. Mulheres casadas, tias, mulheres que possuem algum espaço importante, essas não podem sequer ser olhadas, para não dar margem à interpretação de terceiros. Por outro lado, no que observamos nas tais diferenças entre os tipos de mulheres que “podem ser assediadas”, encontramos algumas mais sujeitas às mais complexas formas de preconceito e que, por isso, têm que se esforçar de uma maneira insone na adequação de suas imagens com suas funções no trabalho. Como no caso de mulheres trans, estigmatizadas com a associação à prostituição, assim como muitas mulheres negras também o são. A fala de uma companheira de barracão, Reyla Ravache, chefe de ateliê da Grande Rio, em uma entrevista ao jornal O

Globo²¹², nos revela um pouco de sua luta diária para se afirmar como uma trabalhadora do carnaval:

— É como se pensassem "aquela que é prostituta". E isso não é só no carnaval. É na vida. Saio de casa com o sol nascendo e sou abordada no ponto de ônibus, perguntam quanto é o programa — diz Reyla sobre um estigma que limita pessoas trans a um único trabalho. — Isso causa muita tristeza, mágoa. Cumpro minhas tarefas sob pressão. Tenho que fazer muito melhor para que acreditem em mim — relata Reyla, que chegou a passar quatro anos afastada da festa, com depressão, após se decepcionar com uma escola de samba onde foi carnavalesca.

Seguindo com a entrevista de Marina, que também continuará abordando essas dificuldades femininas:

“Porque você acha que não tem muita mulher. Antigamente, eu pensava, e achava que, acho que também procede, que os barracões eram um lugar muito insalubre. Né? Não tinha banheiro, então assim, só de não ter banheiro, já é uma barreira para uma mulher, que é diferente de homem né? Porque existe alguma diferença tem né? não tem jeito. Então assim, tinha que ser bem guerreira ali pra fazer suas necessidades, enfim, bom. Isso eu acho que era uma barreira antiga. Quando chegou a cidade do samba, que é um lugar maravilhoso, né? Pô iluminado, com banheiro, com refeitório, trouxe muitas mulheres, eu acho que abriu portas, né? mas uma barreira é essa questão do preconceito. Porque assim, a mulher tá ali um ano, né? Aí de repente ela começa a ser assediada...de várias formas, recebe menos, né? Então assim, ela tem que ter uma força extra, né? O extra do extra, pra continuar. Então ela acaba desistindo. Então eu acho que existe muita desistência em relação a isso. É porque é muito masculino mesmo. Entendeu? Então, se o carnavalesco, ele não te abraça, fica mais difícil. Agora existe uma parte feminina que é a questão das costureiras né? Das passistas, que também sofrem preconceito, por serem lindas e tal. Mas assim, existem os núcleos onde tem uma questão feminina maior. Então elas mesmas se protegem, vamos falar assim né? Elas se protegem aí continuam. Né? Mas assim, pintora, ferreira, é difícil. É uma aqui, outra lá, é mais masculino mesmo. E eu acho que é por isso, é um trabalho duro né? Se você, se as pessoas não te dão a oportunidade também, se você não vencer essas barreiras, você não consegue mostrar o seu trabalho, você não consegue ter uma equipe, por exemplo. Né? Porque para você formar uma equipe, pra ela te ajudar, pra ir todo mundo junto, você sozinha não faz carnaval. Então, não dá tempo pra pessoa, no caso a mulher, formar uma equipe. Ela tem que passar alguns carnavais para ficar conhecida e tudo mais. Aí é que tá o lance, aí afasta né? as meninas.” (Marina Vergara, escultora)

Mais uma vez, vemos a pauta sobe os banheiros e a relação de gênero como algo que poderia ser um impeditivo para a permanência de uma mulher no barracão. Depois, notamos aquilo que se configurou no capítulo anterior, sobre o preconceito que as passistas sofrem por conta de toda uma formalização cultural e midiática sobre seus corpos. E, claro, o fato de que, se você não é bem recebida no meio onde você quer atuar – especialmente se o meio é muito masculino –, você terá mais dificuldades para vencer as demandas para poder se firmar.

²¹² Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/noticia/2023/01/de-lutas-contra-o-racismo-a-homofobia-historias-de-quem-encara-preconceitos-e-desafia-tabus-ate-no-carnaval.ghtml?fbclid=PAAab2cJRHhk4kuzcjYSo_h2F8btaD_17W2FesOoGFc-X6HHqeruhj9qUq4Q Acesso em: 14 jun. 2023.

“É, é um filtro também. Você tem que querer muito. Tem que tipo assim: nossa, eu nasci para isso. Não vou fazer outra coisa. Quantos carnavais eu saí chorando sabe? Assim, nossa, eu não volto mais, eu não aguento mais! E no ano seguinte eu tô lá! (risos) Porque sinto falta né? Eu realmente, eu amo mesmo, não tem jeito. Eu construí, para você ter uma ideia, eu gosto tanto, que quando eu tava grávida, isso é legal! Eu fiquei grávida, aí eu pensei: como é que eu vou fazer? Aí, eu com o dinheiro carnaval, eu construí na minha casa um ateliê com pé direito bem alto, tem uns 7 metros de altura. E, pra quê? Pra trabalhar. E eu grávida, fechei com a Renascer de Jacarepaguá, e fiz todo o carnaval aqui na minha casa. Olha que loucura! A Ravena nasceu e eu entreguei a Renascer de Jacarepaguá²¹³.

“Eu fui com quatro meses de gravidez, aí eu fui para uma entrevista, para pegar a São Clemente, se não me engano. Quatro meses não, minto eu tava com cinco porque já tava com uma barriga. Eu era magrinha, mas eu tinha uma barriga. Aí eu fui, olha só que loucura né? Eu botei uma jaqueta, para ele não ver que eu tava grávida. (risos) Hoje eu tenho coragem de falar isso. mas na época, depois eu fiquei com vergonha, falei: aí por que que eu botei uma jaqueta? para dizer que não tava grávida? Dane-se né? Mas ele olhou assim e falou: Marina, você está grávida? Falei: Tô. (risos) - Ah não pelo amor de Deus! Eu não vou empregar você não! Mas ele foi bonzinho, assim, acho que foi um misto de medo de eu ter um filho no barracão, é um absurdo né? e mais doido ainda é a outra, grávida, querendo trabalhar no barracão, olha só! Então, ele falou assim, não, eu vou te dar o carro e você faz em casa. E falei. então tá bom! Pra você ver como é que são as coisas né? E a Ravena nasceu em pleno carnaval, eu tava entregando o carnaval e ela nasceu, e no ano seguinte ela ainda era nenezinha e aí eu fiz mais uma vez o carnaval em casa né? Com a ajuda da minha mãe, minha mãe ainda tava viva, mas assim era entre uma escultura e dar o peito.”

Um discurso quase unânime entre as entrevistadas é o **tem que querer muito para estar ali**. E, para isso, todos os desafios valem à pena. Mesmo que seja à custa de muito suor, lágrimas e de colocar em risco sua própria saúde. Marina construiu um ateliê em casa, para seguir trabalhando com Escola de Samba, mesmo prestes a dar à luz, e não somente isso. Para conseguir trabalho, confessa que usou uma jaqueta para dissimular sua gravidez. Tamanho o desejo de estar ali, talvez possa parecer algo irracional aos olhos de quem vê de fora, mas é uma fala bastante corriqueira quando entrevistamos os trabalhadores das Escolas de Samba. Provavelmente, esse aspecto está ligado ao fato de o trabalho nos barracões não ser totalmente alienante como o que descrevia Marx no trabalho fabril na Londres do século XIX. O fato de o trabalho estar ligado a uma festa popular, a rituais e a um espetáculo de visibilidade mundial influencia na relação que o trabalhador tem com seu ofício. Porque a alienação do trabalho, neste caso, não está ligada somente ao que Marx (2021) coloca como uma impossibilidade de consumir aquilo que se produz, mas também ao fato de não se ver sentido naquilo que se faz. Pois, como observaremos mais adiante, de fato, o consumo do que se produz nos barracões é, sim, interditado à grande maioria dos trabalhadores. No entanto, na produção material das Escolas de Samba, com o

²¹³ Destaco, aqui, o aspecto poético da fala de Marina, ao dizer “A Ravena nasceu e eu entreguei a Renascer de Jacarepaguá!”.

resultado do trabalho no formato de espetáculo midiaticizado, há uma sensação de pertencimento e reconhecimento que outras produções materiais não propiciam. Ou seja, é possível, mesmo no esquema já bastante industrial da produção dos barracões, que existam brechas para um trabalho desalienado. Mas, em geral, esse espaço é mais observado na produção dos chamados ‘artistas’, que atualizam, a cada ano, o sentido de sua arte, por estarem sempre reinventando seus modos produtivos, na tentativa de alcançar resultados distintos dos alcançados em produções passadas. Ou, talvez, para os não considerados artistas,

Ou de outra forma, a frustração relacionada à posição inferiorizada no mundo social passa a ser compensada simbolicamente pela situação privilegiada no mundo do samba. É o que ocorre quando a situação subalterna em que objetivamente se encontram os contingentes sociais que fazem as Escolas de Samba é descaracterizada em face da posição de destaque a que são elevados durante o período carnavalesco, mais especificamente no desfile daquelas agremiações. (LEOPOLDI, 1977, p. 121,122)

4.3.5 Divina Luján



Figura 32 Claquete inicial da entrevista dada por Divina Luján para o projeto Motirô junto ao Museu da Pessoa.

Divina, é provavelmente, a peruqueira mais famosa da Cidade do Samba. Ela é argentina e mora no Brasil desde 1978. Veio numa equipe do teatro Colón de Buenos Aires para estruturar a central técnica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e nunca mais voltou para a Argentina. Divina começou a trabalhar com carnaval há 35 anos, inicialmente com a carnavalesca Rosa Magalhães, de quem é parceira de trabalho desde então. Divina, além de trabalhar como peruqueira no Theatro Municipal, também presta serviços para diversas produções pelo Brasil e também para inúmeras Escolas de Samba. A diferença de Divina para as outras trabalhadoras é que ela não trabalha em nenhum barracão. Ela presta serviço de seu ateliê, em sua casa. Esse fato faz com que ela não viva diretamente as mazelas dos barracões. Portanto, vemos que algumas de suas questões com o feminino são mais ligadas ao papel de mãe.

“Olha para mim, é la primeira vez e posso decir que de corazon que em 40 anos, 40 anos que estou en Brasil, 40 anos que no peguei ferias, que me aparté muito de mios filhos, eu me dediqué muito ao mio trabalho, tanto que os mios dois filhos nascieron e num mês a mês de haver nascido eu volté a trabalhar. Por tener que fazer las coisas, e eu era.. no, tengo que trabalhar! Faço una coisa e faço la otra.” (Divina Lujan, peruqueira)

Esta fala de Divina está no contexto da Pandemia de COVID-19, que, durante a quarentena, fez com que ela se afastasse do seu ofício. Ao falar da angústia de estar longe, ela vai elencar todas as privações que sofreu por conta de seu ofício. Uma dessas privações é a distância dos filhos, que, segundo ela, hoje, é algo pesado de lidar, pois, após um mês do parto, ela já estava trabalhando. A maternidade acaba sendo uma questão importante para mulheres nos barracões, que, por ser um espaço muitas vezes ininterrupto, com hora para começar e sem hora para acabar, obriga as mulheres a delegar a criação de filhos para outrem, muitas vezes também expondo suas crianças a situações de perigo, ou a uma segunda opção, algo que também acontece, que é levar os filhos para o Barracão. Marina Vergara fala de uma maneira jocosa sobre o dia em que resolveu levar sua filha, Ravenna, para conhecer o barracão. Segundo ela, quando se distraiu um pouco, a menina tinha começado a brincar com o que achava no chão e estava coberta dos restos das esculturas: uma mistura de fibra de vidro e de flocos de isopor, material perigoso por poder penetrar na pele. Numa matéria que chama a atenção para os barracões da série ouro²¹⁴, que ocupam um grande galpão abandonado na zona portuária, chamado carinhosamente de Carandiru (já imaginamos o porquê!), o Carnavalesco Sandro Carvalho, da Renascer de Jacarepaguá, à época, reafirma o alerta sobre a periculosidade do espaço de trabalho, assim como fala dessa necessidade que muitas mães têm de levar seus filhos, expondo-os a riscos: “Tem gente que já pegou dengue e outros que dormem em cima do carro pra não ter que gastar dinheiro com passagem. As pessoas merecem um mínimo de dignidade, e não trabalhar aqui no meio do lixo. Como as mães têm que vir trabalhar, preferem trazer seus filhos pra cá. Mas aqui essas crianças correm todo tipo de risco”. É preciso ressaltar que, na realidade de Marina, levar sua filha ao barracão tinha apenas o intuito de fazê-la conhecer o trabalho da mãe, mais do que propriamente não ter com quem deixar a menina. No entanto, observei em campo que é comum que mulheres levem seus filhos, especialmente os adolescentes, pois eles já ajudam no trabalho e, segundo elas,

²¹⁴ O Batuque.com, 04 de abril de 2006. Disponível em: <https://obatuque.com/>

já vão aprendendo algum ofício e não ficam à toa em casa, correndo o risco de se meter em coisa errada.

4.4 Banheiro era um luxo!

Hoje, a Cidade do Samba é uma realidade. Alguns reclamam da falta de espaço. Dizem que ficou pequena, mas mal sabem eles o que é verdadeiramente um espaço pequeno...O movimento do carnaval começava mesmo em setembro ou outubro. O enredo era feito ou apresentado pela escola e aí é que se procurava um lugar para fazer as alegorias. Lugar quase sempre abandonado, poeirento e cheio de goteiras, que a gente mapeava no chão, fazendo círculos com tinta, uma espécie de sinalização de perigo. Banheiro era um luxo que poucos tinham. Num dos barracões, em Benfica, era um mero ralo e olhe lá. (MAGALHÃES apud SIMAS; FABATO, 2015, p. 4-5)

A descrição acima, feita pela carnavalesca Rosa Magalhães sobre a estrutura física de um barracão de Escola de Samba faz coro a depoimentos de algumas entrevistadas no projeto Motirô acima apresentadas e aos de algumas pessoas, mulheres e homens, que foram interlocutoras ao longo desta pesquisa. Escolhemos abordar brevemente esse tópico – banheiros e estrutura física do espaço de trabalho – por considerar que, como essa precariedade se repete em muitos discursos das mulheres, ela talvez possa oferecer uma pista sobre a distribuição e a permanência feminina nesses espaços.

Sobre os antigos barracões, outrora ocupados pelas agremiações do grupo especial e que hoje estão, em sua maioria, ocupados pelas escolas da série ouro e prata, pode-se afirmar que, de certa forma, obedecem à mesma precariedade dos barracões já desenhados das grandes sociedades. São predominantemente galpões privados que ficam na zona portuária e, com a degradação da área, foram sendo abandonados e, aos poucos, ocupados pelas agremiações. A escolha desses espaços não é aleatória, visto que é importante, por uma questão de logística, estar próximo aos locais de desfiles. Mas, como se pode imaginar, pelo fato de serem espaços ocupados, eles não passam ou passaram por nenhum tipo de investimento ou manutenção. É possível dizer que existe uma precariedade tal que não deveria ser permitido pelo Estado que qualquer trabalhador pudesse ali desempenhar suas atividades. São inúmeros problemas estruturais, como falta de telhados, vigas corroídas, esgoto a céu aberto, lixo, pragas como infestação de ratos e mosquitos, além do extremo calor e das inundações quando chove, que não somente estragam todo o trabalho realizado como propiciam focos de doenças graves, como leptospirose²¹⁵. Já

²¹⁵ Ver “O ‘Lado B’ dos Barracões da Série A”, matéria de Rafael Menezes para o canal “Mais Carnaval. Disponível em:

houve um tempo em que o espaço destinado às confecções de alegorias era o pavilhão de São Cristóvão, que, após um acidente, quando seu telhado desabou, acabou sendo desativado para este fim. Na época, a confecção das alegorias era coletiva, ou seja, o espaço era compartilhado por inúmeras agremiações simultaneamente.

Construído em 1960, o Pavilhão de São Cristóvão inicialmente foi destinado a ser Centro de Exposições, e passou a abrigar os barracões das Escolas de Samba no final dos anos 70, constituindo assim o único espaço a administrar a convivência de várias equipes trabalhando simultaneamente. Pela sua localização no bairro de São Cristóvão, tornou-se um local privilegiado para os trabalhos ali executados devido à proximidade e as vias de acesso ao local do desfile. Em 1991, realizando pesquisa de campo em Barracões que dividiam o espaço do Pavilhão, observamos durante dois anos o trabalho das equipes das Escolas de Samba Portela, Imperatriz Leopoldinense entre outras que ocupavam o Pavilhão, administrado por um grupo de funcionários da Prefeitura. As divisões do espaço eram coerentes com o poder econômico de cada Escola, e estas eram separadas por tapumes de madeira e portões. Geralmente havia uma pequena sala que acumulava as funções de secretaria, atelier do Carnavalesco e sala do Presidente. Os tapumes de madeira, que demarcavam cada barracão, formavam um intrincado labirinto provido de placas para orientação dos visitantes. (GUIMARÃES, 2005, p. 2)

Lembro-me da primeira vez que acessei um barracão de Escola de Samba. O ano era 1998 e um professor da Escola de Belas Artes, que era chefe de alegorias da Acadêmicos do Salgueiro, havia convidado a turma a ir para o barracão conhecer e botar a mão na massa para aprender um pouco de carnaval. Como na minha turma havia alguns estudantes com interesses em carnaval – Jack Vasconcelos, atual carnavalesco do grupo especial, era um deles –, me juntei a eles, empolgada para conhecer este universo. Ao ver os desfiles pela televisão, não tinha ideia de como eles eram produzidos. Fomos num grupo pequeno, talvez de uns oito estudantes. Lembro-me da dificuldade em chegar ao barracão. Peguei dois ônibus e ainda saltei longe, o que me fez caminhar por muitas ruas desertas, que pareciam abandonadas, muitos carros velhos e um calor indescritível. Um grande portão de ferro escondia toda a produção de alegorias. Na época, não me recordo de ver costureiras ali naquele espaço. Havia uma parte coberta e outra descoberta. O chão era de terra batida e tinha algumas poças, que não sabia se eram de esgoto ou apenas de restos de água de chuva. Havia muitos mosquitos e fazia muito calor lá dentro. Na entrada da turma no barracão, percebi os olhares curiosos dos trabalhadores para nós, que, nitidamente, não pertencíamos àquele espaço. Nosso professor já estava lá, vestido de bermuda, chinelo e regata, bem diferente do que conhecíamos na universidade. Aliás, esse era o figurino

predominante ali, com alguns homens sem camisa. Ele logo nos colocou numa bancada a recortar placas de EVA em formato de caju, que iriam decorar a alegoria pela qual ele era responsável. Havia umas mulheres que já estavam fazendo isso e nos sentamos com elas, numa bancada bem suja, para aprender a fazer o mesmo. Uma percepção que tenho hoje é de que, provavelmente, essas eram as únicas mulheres que atuavam ali. Notei que elas estavam sempre concentradas nos trabalhos de motricidade mais fina, como recortar acetato, colar espelho etc. Um fato bastante evidente na divisão sexual do trabalho é a ideia da mulher delicada, que executa trabalhos que exigem mais detalhes. Inclusive, é bastante comum existir um número de mulheres adrecistas de alegorias, provavelmente por esse entendimento social de especificidade.

Com o calor, a sede aumentava e ali não havia água para beber. Tinha uma ambulante que vendia bebidas na porta do barracão e nada mais no entorno, nem para comer. Ao ficar o dia no barracão, era inevitável precisar usar o banheiro vez ou outra. E uma das grandes questões ali era o fato de o banheiro não ter porta, apresentando alguns canos nas paredes, paralelos, por onde saía água, como um vestiário coletivo. O piso era de estrado de pallets, para que pudessemos transitar ali dentro, pois o chão era inundado. O sanitário propriamente dito era um único assento dentro de outro espaço, também sem porta, bastante sujo. Então, para que se pudesse utilizá-lo, era sempre necessário um colega ficar vigiando na entrada para avisar que estava ocupado. Portanto, naquela época, observava, um tanto abismada, como as pessoas em geral se submetiam a trabalhar debaixo de sol e chuva, num espaço insalubre, com difícil acesso e sem equipamentos de segurança adequados. Além disso, sempre ouvíamos histórias de violência, nos arredores e no barracão, periculosidade voltada especialmente para mulheres, como casos de tentativas de estupro. Talvez, por conta das tensões das vicissitudes do espaço, aos poucos fui parando de ir ao barracão. Por mais que eu admirasse todo o trabalho desenvolvido ali, não me sentia confortável e segura em nenhum aspecto. Não posso deixar de citar a experiência que Annik relata de sua colega que tinha ido estagiar na Estação Primeira de Mangueira, mas não aguentou ficar uma semana no barracão. A história dela é também a minha. E, provavelmente, por esse misto de encantamento pela produção realizada ali e o sentimento de violência que o espaço impunha, eu tenha chegado a algumas hipóteses desta tese. Será que as mulheres são mais raras nos barracões do grupo especial por conta de essas questões se instalarem já no grupo de acesso e, por isso, dificultarem um ciclo

natural, no sentido de se começar em escolas menores para, com o tempo, chegar na Cidade do Samba? Será que a espacialidade de um barracão, com todas as problemáticas de segurança, acesso e salubridade, não espantaria as mulheres deste lugar? Será que a falta de estrutura impossibilitaria a inserção de trabalhos como confecção de fantasias, a parte mais feminina da produção? Será que ser mulher, por si só, já não seria um impeditivo conceitual para se trabalhar em espaços socialmente não atribuídos ao sexo feminino?

Rememorando essa experiência de 1998, compreendo que, naquele momento, o fato de ser mulher não se concretizou como um incômodo ou impedimento, hoje racionalizado. É certo que, como vivemos na atualidade, sob novos levantes feministas, somente há pouco esta questão tenha saído da esfera de naturalização para mim e, provavelmente por isso, tenho me esforçado para reelaborar essas questões.

Coincidentemente, uma das minhas interlocutoras durante a pesquisa, Marta Cristina Prado, aderecista e chefe de alas na Grande Rio, iniciou sua jornada no mesmo barracão, o do Salgueiro. Marta começou em 2005 sem nunca ter pisado num lugar como esses, um ano antes de irem todos para a Cidade do Samba. Marta também foi uma das minhas entrevistadas no projeto Motirô²¹⁶.

Compreendi que, pela coincidência de termos iniciado no mesmo barracão, seria importante ter a visão dela sobre esse espaço para que alguém que já está inserida há quase 20 anos nos barracões complementasse minhas impressões. Marta dirá que só tem as melhores lembranças de lá:

“Desirée, vou te falar, o banheiro era mais limpo do que hoje da Cidade do Samba, porque a gente tinha uma senhora chamada tia²¹⁷ Glorinha, inclusive, ela é viva ainda, graças à Deus, e ela que limpava o banheiro e fazia o nosso almoço²¹⁸. O almoço, delicioso, e um banheiro que a gente podia dormir realmente dentro dele, de tão limpo que esse banheiro era!” (*Marta Cristina Prado, aderecista*)

Só tenho que pensar que a pesquisa é tão mais interessante quando ela não confirma aquilo que se espera ser uma verdade absoluta. Marta disse praticamente o oposto do que minha experiência tinha me mostrado, fazendo cair

²¹⁶ Marta começou sua trajetória no carnaval por acaso, a convite de seu irmão, que trabalhava no barracão do Salgueiro, em 2005. Desde então, largou sua profissão anterior, em laboratório farmacêutico, para se dedicar ao ofício de materializar fantasias.

²¹⁷ Acho muito interessante o fato de que a maioria das mulheres que prestam esses serviços de cuidados, em especial as idosas, são carinhosamente apelidadas de tias. As tias são referentes às matriarcas originárias, as tias baianas, as mães de santo. Mantém-se no tratamento a ideia das tias do passado, que cuidavam e ainda cuidam das comunidades.

²¹⁸ Algumas agremiações oferecem almoço para seus funcionários.

por terra a minha hipótese de que o conjunto da falta de estrutura nos barracões fosse um fator crucial para essa circulação de gênero²¹⁹.

Se analisarmos a estrutura física dos banheiros no barracão da Grande Rio atualmente, iremos constatar esse apontamento de Marta sobre a insalubridade dos banheiros também na Cidade do Samba. Logo no térreo do barracão da Acadêmicos do Grande Rio, existe um pequeno banheiro, cuja chave fica na mão de alguns empreiteiros²²⁰. Ao subir um lance de escada, no segundo andar, existem dois enormes banheiros, um masculino e outro feminino, coletivos, com chuveiros, armários e umas 10 cabines de vasos sanitários. Constantemente, na minha experiência ali, era raro achar um vaso sanitário neste banheiro que não estivesse lotado de dejetos ou interditado. Certa vez, uma trabalhadora me relatou que foi tomar banho e, no chão do chuveiro, havia fezes. Este banheiro raramente é limpo e muitas privadas e torneiras constantemente estão quebradas. No terceiro andar, fica o espaço administrativo da escola, onde está também a sala da presidência, que, segundo matéria jornalística²²¹, tem um banheiro privativo com uma banheira de hidromassagem²²². Além disso, carnavalescos e diretoria possuem banheiro de uso exclusivo deles. No quarto andar, onde se concentra o maior número de trabalhadores, existem dois banheiros com duas cabines cada (ao menos o feminino), bastante sujos, na maioria das vezes, sem papel ou sabão. Constantemente, uma das cabines está interditada, além de a pia não funcionar (apesar do informe, na porta dos banheiros, alertando para se lavar as mãos, por conta da pandemia de COVID-19, o que já nos leva a constatar que as regras estão ali apenas 'para inglês ver'²²³). Algumas trabalhadoras, em geral, carregam

²¹⁹ Considero um fato a destacar na pesquisa quando acontece de o entrevistado contradizer aquilo que você imagina. Eu imaginava que Marta daria um depoimento semelhante ao meu, ao menos algo parecido, mas isso nos ajuda a nos emaranharmos mais nas tessituras das percepções de mundo e dos discursos.

²²⁰ Sobre esse banheiro, sei de sua existência por estar um dia ali no térreo e comentar que sentir preguiça de subir ao segundo andar para ir ao banheiro, no que uma empreiteira, minha ex-aluna na EBA-UFRJ, me ofereceu a chave daquele que era usado por eles.

²²¹ Informação em matéria no jornal O Globo, publicada em 25/02/2006, página 13, chamada: "A luta para escapar do Carandiru do samba: escolas da segunda divisão estão amontoadas num prédio infestado de mosquitos onde faz 40 graus à sombra".

²²² Apesar de a matéria em O Globo, informar sobre a existência de uma banheira de hidromassagem no banheiro da presidência da agremiação, essa informação não foi confirmada em sondagem com membros da escola que já estiveram nesta sala. Resta saber se, a hidromassagem existia antes do incêndio que atingiu o barracão da agremiação e posteriormente foi reformado, ou se se trata de uma informação falsa publicada pelo jornal.

²²³ "Não existe uma explicação acima de controvérsia para a conhecidíssima expressão 'para inglês ver', cujo sentido o Houaiss define como 'para efeito de aparência, sem validade'. A mais aceita, e que me parece também a mais plausível, é a que apresentou o filólogo João Ribeiro em seu livro 'A língua nacional': no tempo do Império, as autoridades brasileiras, fingindo que cediam

consigo papel higiênico na bolsa, sabão e álcool gel. Para um andar onde trabalham cerca de 200 pessoas, na maioria das vezes, apenas um vaso sanitário está disponível para uso. Ou seja, se compararmos com a minha descrição de 1998, não há tanta diferença entre a falta de manutenção de hoje e a falta de estrutura de outrora. Uma coisa que me deixou curiosa sobre esses banheiros é o fato de que observei que há uma corrente zebrada na entrada deles, como que interditando o uso do espaço. Entretanto, todos os trabalhadores entram neles para usá-los. Curiosa, perguntei por que entravam ali, se estava interditado. E recebi a seguinte resposta: “Como a Acadêmicos do Grande Rio tem um programa de visita guiada de turistas diariamente e um dos pontos de parada situa-se próximo aos banheiros, aquela faixa visa evitar que os turistas desavisados entrem ali, pois, para eles, existe um banheiro especial numa sala com ar condicionado”. Na comparação de Marta, nunca poderemos comprovar se o banheiro do antigo barracão do Salgueiro era limpo a ponto de se poder dormir dentro dele. No entanto, sou testemunha da falta de cuidado com os banheiros do barracão da Acadêmicos do Grande Rio. Neste ponto, se insere esse gerenciamento de pessoal, no sentido de cuidado com o bem que, de certa forma, apesar de ter sido concedido à Liesa para administração, é um bem público.

Diante dos trechos de depoimentos de trabalhadoras falando da precariedade dos banheiros e da minha própria experiência ao frequentá-los, compreendia que essa estrutura poderia ser um dos fatores que talvez somassem na equação dos impeditivos femininos nesses espaços. Até porque muitas mulheres menstruam e lidar com a menstruação, em certos momentos, pode ser desafiador, especialmente se os banheiros não possuem uma estrutura mínima adequada para se manter a higiene.

Ao questionar Marta, na tentativa de confirmar minhas hipóteses, encontrei em seu depoimento a resposta que me lembrou sobre o lugar que ocupo, porque a preocupação com a higiene, com a privacidade, com a estrutura, não é uma preocupação de gênero, ela é uma preocupação de classe. Então, aquilo que seria um impeditivo feminino, deveria ser masculino também. Ou é indicado que exista uma diferenciação no tratamento de gêneros quando o assunto são necessidades básicas? Fica a questão, mesmo tendo ouvido coisas corriqueiras a respeito deste

às pressões da Inglaterra, tomaram providências de mentirinha para combater o tráfico de escravos africanos – um combate que nunca houve, que era encenado apenas ‘para inglês ver’”. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/como-nasceu-a-expressao-para-ingles-ver/> Acesso em: 05 abr. 2023.

assunto, como: “Nós homens fazemos (as necessidades) em qualquer lugar, agora, mulher não. Às vezes, quando tem menina no barracão, vamos a algum comércio próximo pedir para que elas possam usar o banheiro.” ²²⁴. Tal ideia de que homem faz em qualquer lugar não se refere propriamente a uma questão de gênero, se refere a uma cultura de gênero, aliás, uma cultura local. Porém, é bem verdade que, na necessidade, qualquer um faz em qualquer lugar. Por isso, percebi que a questão dos banheiros simboliza apenas aquilo que irrompe sem que nos demos conta dentro de um barracão, que é a luta de classes. Essa separação dos banheiros seria uma forma de separação, como um apartheid entre os tipos de trabalhadores, como corriqueiramente na arquitetura brasileira iremos encontrar o banheiro de serviço, o quarto de serviço, o elevador de serviço, o talher da empregada, o copo da empregada. Como espaços de separação e naturalização de violências simbólicas muito ligadas ao nosso histórico escravocrata. Compreendemos que essa naturalização da divisão dos banheiros e dos espaços é feita por uma parcela dos trabalhadores, quando o que se observa nas reclamações sobre a estrutura física dos barracões, mais especificamente sobre os banheiros, sempre veio de uma classe social distinta da massa dos trabalhadores. Em geral, as falas apontando a precariedade vêm de mulheres brancas, de classe média, que ocupam determinados espaços, raros nas agremiações, como carnavalescas, esculturas e estudantes da Escola de Belas Artes. Pois não é comum para essas mulheres, em seu cotidiano, ocupar o lugar de sujeito segregado e humilhado.

4.5 Descrição do campo de 2022 no espaço mais feminino do barracão: A costura

Os preparativos para o desfile de 2022 foram marcados pela pandemia de COVID-19, que ainda assombrava o mundo. Após mais de um ano parados, os barracões retornaram, aos poucos, no segundo semestre de 2021. O retorno ocorreu diante de muita pressão de diversas partes, especialmente do setor turístico empresarial, que tinha somado um prejuízo bastante grande com o não acontecimento da festa naquele ano, assim como de parte dos trabalhadores, que, até então, estava sem trabalho e, portanto, sem renda, muitos deles vivendo de doações, numa situação bastante crítica. Ainda era incerta a possibilidade de haver desfiles no período do carnaval, por conta do não arrefecimento das

²²⁴ Comentário de um estudante que frequenta o barracão do grupo de acesso, desprovido de banheiro.

contaminações. Apesar de a vacina já ter atingido a população, os contágios continuaram altos, especialmente depois da chegada da variante ômicron, em dezembro de 2021. Por isso, adiamos bastante o início dos trabalhos das oficinas dos alunos naquele carnaval. Após algumas reuniões online, entre novembro e dezembro de 2021, decidimos fazer um formato diferente, visando uma circulação menor de estudantes, por conta das contaminações. Assim como ocorrido em relação ao desfile de 2020, também iríamos confeccionar as fantasias da composição da última alegoria da agremiação, que se estendiam no chão, formando uma ala, como uma continuidade que transbordava a alegoria. Era um conjunto com dois tipos de fantasias na ala 29, que se chamava *Estamira – E antes de eu nascer, eu já sabia disso tudo*: a Estamira A e a Estamira B, totalizando 280 fantasias (80 da A e 200 da B).

Ao contrário da oficina do ano de 2020, quando desenvolvemos o protótipo e, a partir dele, reunimos os tipos de oficinas possíveis, na preparação do desfile de 2022, já chegamos com os protótipos prontos. Esses protótipos haviam sido desenvolvidos numa oficina anterior, a qual os carnavalescos organizaram de uma maneira autônoma com estudantes da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Decidimos, então, diante dos fatores que tínhamos à disposição, não fazer aulas para turmas como no desfile anterior, mas, sim, organizar um estágio interinstitucional, onde os estudantes novos confeccionaram as fantasias sob a coordenação dos estudantes que haviam previamente confeccionado o protótipo. Nós, professores das instituições envolvidas, novamente EBA-UFRJ, PUC-Rio e IFRJ – Belford Roxo, faríamos o edital, a seleção dos estudantes e supervisionaríamos o programa de estágio. O estágio aconteceria entre janeiro e fevereiro, época do carnaval, mas acabou se estendendo entre o final de janeiro e o final de abril, quando aconteceram os desfiles. Como disse anteriormente, a pandemia estava a todo vapor e, por isso, fizemos uma agenda com revezamento de pessoas no estágio, para nunca colocarmos mais de seis pessoas juntas ao mesmo tempo.

Nossa tarefa na coordenação do estágio era fazer uma mediação entre os aprendizes e os chefes das alas (os estudantes Joana D'arc Prósperi, Sophia Chueke e Theo Souza). Também, quando necessário, fazer a mediação dos chefes de alas com os carnavalescos, orientá-los sobre os processos produtivos e administrativos de uma ala e fazer uma documentação do processo. Nessa divisão de tarefas, eu fiquei junto ao prof. Flavio Sabrá na linha de frente do barracão. Íamos de duas a três vezes por semana para orientar e confeccionar

peças para a ala. Assumimos especialmente a área da costura. O Prof. Nilton Gamba Jr. coordenou a parte de registros, que abordaremos no próximo capítulo e que rendeu um documentário e uma série de vídeos que mostram todas as etapas produtivas dessas fantasias²²⁵.

Poderia dizer, sem sombra de dúvidas, que, para mim, foi o processo mais intenso dos três anos em que estive coordenando, junto aos meus colegas, estas oficinas. Ao decidirmos executar as peças de costura para a ala, nossa primeira intenção era ensinar aos estudantes como se manipulam os tecidos, como se enfesta, como se corta uma quantidade grande de material, como se usa uma máquina de costura, quais são as etapas produtivas etc. A costura é um tipo de técnica em que é muito raro se encontrar um estudante inicial fluente. Em geral, é mais fácil um estudante pegar a prática num adereço que tenha um trabalho mais simples do que pegar a lógica da costura. Por isso, eu e o prof. Flávio Sabrá achávamos que poderia ser interessante oferecer esse conhecimento ao grupo.

No entanto, dentro de todas as adversidades de uma produção caótica, com contaminações de COVID -19 e com o barracão cada vez mais concorrido, com menos espaço disponível, não conseguimos planejar os dias de oficinas formais. O barracão estava todo sendo ocupado pelos trabalhadores, as máquinas de costura não eram suficientes e, por conta do atraso no início do estágio, não conseguiríamos parar a produção para atender a essa demanda. O que conseguimos nesse viés foi chamar a equipe do dia, que estava estagiando, para nos auxiliar com coisas possíveis, para que aprendessem como se faz. Portanto, no final das contas, o que conseguimos realizar foi uma empreitada para produzir as fantasias.

Desta vez, nosso espaço não era mais a salinha no térreo do barracão, mas, sim, uma bancada grande dividida com algumas estantes, devidamente disputada com outros ateliês de fantasias no quarto andar. É interessante saber que o espaço de um barracão, por mais segmentado que possa parecer, muitas vezes não tem divisões fixas de postos de trabalhos. A cada ano, se reorganiza o espaço, de acordo com o tipo de produção. Ou seja, neste ano, não ficaríamos isolados do resto da produção do desfile, mas estaríamos lado a lado dos trabalhadores, podendo estabelecer maiores interações, o que foi um ponto bastante positivo para a oficina e para esta tese. Ao mapearmos o espaço do

225

Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=WICOixXCEc&ab_channel=DhisLaborat%C3%B3riodeDesigndeHist%C3%B3rias

quarto andar, na parte onde são confeccionadas fantasias, percebemos que o enorme espaço é dividido em vários subespaços por meio de estantes de ferro, que servem também como lugar de armazenamento de materiais e fantasias. Percebi que cada espaço tinha um “dono”, ou seja, cada chefe de ala recebia um lugar específico para desenvolver seu trabalho, restando como espaços coletivos a mesa de corte de tecidos ao fundo, à esquerda, e as fileiras de máquinas de costura, no mesmo lugar, à direita.

Como estávamos, então, responsáveis pela parte da costura, deveríamos mapear como seria a nossa entrada nesse espaço coletivo, especialmente dividindo máquinas de costura com pessoas que, em sua maioria, não nos conheciam. Tínhamos que saber os códigos locais para podermos trabalhar ali sem maiores problemas, pois percebemos uma quantidade pequena de máquinas em relação ao tamanho da produção. Por sorte, o ateliê de Marta era ali, vizinho ao grupo de máquinas. Marta não somente nos explicou como funcionava o uso das coisas, como foi uma ótima orientadora quando precisávamos de algo.



Figura 33 Marta, chefe de ala, trabalhando para o carnaval de 2023. Foto: Desirée Bastos

Apesar de não termos conseguido oferecer o mesmo formato das oficinas que havíamos oferecido em 2020, a produção para o desfile de 2022 ensinou muito aos estudantes sobre planejamento de confecção, planejamento orçamentário, administração de pessoas, como lidar com a pressão do tempo, ou seja, foi possível encampar o trabalho real de um trabalhador que chefia a confecção de uma ala, com a vantagem de ter professores tutorando o processo. Especialmente para este trabalho, as adversidades proporcionaram uma vivência radical de como é o cotidiano de uma costureira e de alguns outros trabalhadores no barracão. Eu frequentava o barracão de duas a três vezes por semana e passava todo o meu tempo sentada à máquina de costura, interagindo com as

costureiras, observando seu cotidiano e também trabalhando com elas. Sem que eu tivesse previsto, acabei me fixando exatamente no espaço mais feminino do barracão. Não estava ali apenas como pesquisadora, observando, mas estava, efetivamente, como costureira, o que fez com que houvesse uma proximidade um pouco mais horizontal entre nós.



Figura 34 Print de vídeo de um dos documentários, com a autora costurando os boás das fantasias. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PriAiBENPxc&list=PL41PtcnQyzBB8qLRYuKdv6dJd7pxPnob5&index=14&ab_channel=DhisLaborat%C3%B3riodeDesigndeHist%C3%B3rias

No início, antes de irmos conversando aos poucos, para elas me conhecerem, as costureiras achavam que eu era uma costureira que estava prestando serviço para a ala na qual trabalhava. Quando passamos a conversar um pouco mais, aí foram entendendo que eu estava coordenando o trabalho dos estudantes da EBA. O que achei bem curioso foi o fato de presenciar, logo nos primeiros dias, falas de algumas trabalhadoras desdenhando os estudantes da EBA, até o momento em que descobriram que eu fazia parte do grupo. E o campo, neste aspecto, acaba sendo bastante prolífico, pois um dos aspectos mais interessantes é perceber que, quando combinamos com um interlocutor uma entrevista, não podemos esperar uma total espontaneidade, pois ali existe um espaço para preparação, de perguntas e respostas. Já no dia a dia, na convivência das conversas espontâneas, conseguimos extrair sentimentos talvez mais próximos do que os forjados para serem propositalmente expostos.

Compreendi o desdém em relação aos estudantes da EBA como esse abismo que separa as castas dentro dos barracões e que vai manter a diferenciação entre a mão de obra valorizada e a não valorizada. Todas as enunciações qualitativas do que é bom e do que não é se encontram nessa relação que se crê como oposição: o erudito e o popular. Se a interação entre “erudito” e “popular”, na direção do primeiro para o segundo, encontrou no carnaval um campo fecundo, apesar de muitas vezes controverso, a interação no sentido oposto, por vezes, parece impossível, pois o acesso às instâncias de

conhecimento formal é, muitas vezes, interdito aos trabalhadores comunitários, exatamente por percebermos que esse estudo formal é muito valorizado dentro desses espaços, por oferecer um certo status aos que o possuem. Ao observar o desprezo e o recalque pelos estudantes da EBA vindo de alguns componentes do setor onde eu estava atuando, me lembrei imediatamente da entrevista que Julinho Matos, um carnavalesco de comunidade, sem o estudo formal, dá a Helenise Guimarães em sua dissertação:

Eu tenho sete profissões, são sete profissões que não se ensinam na Belas-Artes. Cortar espelho não se ensina o segredo, forma de cola de madeira nem a Belas-Artes sabe. Essas placas de acetato, você não pode olhar muito para a máquina não, que eles não gostam, papel machê, nem se fala... Eu tinha vinte anos, tenho 52, faça a conta... Eu tinha uma mágoa dentro de mim, eu tinha vontade de ser professor da Belas Artes, sabia as técnicas todas, que eu preendi com o Volmer, ele era um gênio e eu coleí com ele ali, ia pro ateliê do Ramiro Duarte, pra mais de vinte anos, e ficava no ateliê dos caras, e aprendi mesmo, e nas Belas-Artes nem sabem a metade. Eu queria tirar um curso de Belas Artes e pediram o diploma ginásial, e eu só tinha o curso comercial, e pra tudo precisava diploma. Resolvi nunca mais ensinar ninguém, nem deixar ninguém entrar aqui... hoje me arrependo... (GUIMARÃES, 1992, p. 215)

A constatação de que não se convive sem conflitos estruturais, de luta de classes, já se tornou meu evento de boas-vindas ali naquele espaço, especialmente no entendimento de Freud (2014) de que o recalque é uma forma de conservação e uma das chaves para a tolerância de algumas violências simbólicas vividas nas Escolas de Samba. O que seria a divisão social partindo dos tipos de banheiros, para tipos de pessoas, nessa superestrutura, não fosse um condicionamento da manutenção da desigualdade social? Confesso que, durante bastante tempo, guardei para mim a informação de que era professora da EBA para evitar um distanciamento entre nós.

No início do convívio, era sempre mais difícil quebrar o gelo, especialmente quando se chega e já estão todas trabalhando concentradas. Eu sempre chegava e era comum averiguar que as máquinas de costura vazias sempre tinham um copo de plástico em cima, ou um objeto aleatório, de modo que eu pensava que estavam sendo usadas por alguém. Então, sempre perguntava a todas as costureiras se havia alguma máquina livre. Em geral, elas eram muito solícitas e ajudavam em qualquer situação, num engasgo da máquina ou na necessidade de linha ou carretilha. Achava interessante o fato de que, no início, algumas costureiras ficavam de olho em mim e, a todo momento, muito gentilmente, me perguntavam se estava tudo bem e se eu precisava de algo. Na minha fantasia, achava que elas pensavam: “O que essa está fazendo aqui? Será que ela dá conta de fazer isso? Será que ela tá aprendendo?”. Com o tempo, comecei a perceber que elas tinham suas máquinas prediletas e, sempre que saíam – apesar de as

regras locais não permitirem deixar trabalho na máquina –, era comum que deixassem o trabalho com a agulha da máquina atravessada numa peça de roupa, como se houvesse ocorrido uma urgência e não tivessem tido tempo de tirar o trabalho da máquina. Então, comecei a perceber que os copos deixados aleatoriamente nas máquinas eram um sinal de que alguém, de alguma ala, estava guardando a máquina para usar mais tarde.

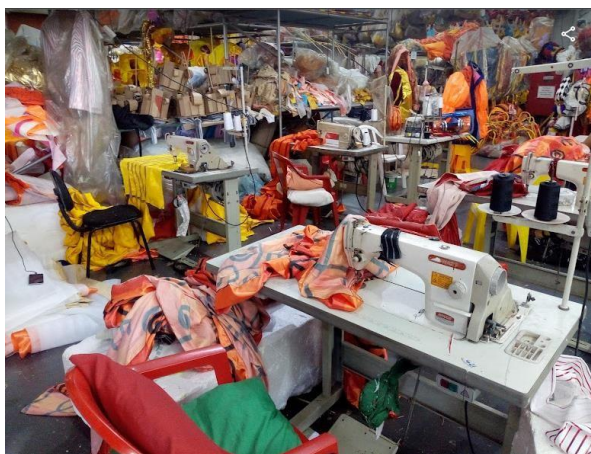


Figura 35 Ateliê na hora do almoço com os trabalhos fixados nas máquinas para guardar lugar. Fevereiro de 2022.

O trabalho no barracão era árduo e o calor intenso. Para mim, no geral, foi uma experiência difícil, um tanto traumática, mas muito enriquecedora. Eu era a única pessoa daquele setor a usar máscaras de proteção para COVID-19 e também, para proteger mais o corpo, procurava usar peças de roupas mais compridas, que, apesar de mais largas, para dar conforto, eram bastante quentes. Havia dias em que saía do barracão me sentindo uma idiota, por ser uma das únicas pessoas a passar calor com máscara de proteção e roupas mais fechadas, e me peguei, em muitos momentos, querendo ceder ao apelo local de fazer como todos. No geral, a indumentária local envolve shorts curtos, regatas e sandálias ou chinelos, para poder suportar o calor que nos desafia. Apesar de haver vários cartazes espalhados no barracão para incentivar o uso da máscara e de, ainda naquela época, ser lei municipal a obrigatoriedade do seu uso em locais fechados, a máscara era um artigo muito raro de se ver circulando ali. Assim como é muito raro de se ver trabalhadores usando equipamentos de proteção individual, conhecidos pela sigla EPI, apesar das regras impressas nas paredes, reforçando uma certa moralidade baseada na ideia do ‘para inglês ver’. Para ilustrar, presenciei uma situação com a entrada de uma equipe televisiva no barracão, na qual o chefe do setor falou aos câmeras: “Só pode filmar da cintura pra cima! Pois eles estão de chinelo.”, Em seguida, pediu para todos os trabalhadores colocarem

suas máscaras para aparecerem nas filmagens. Percebemos uma moralidade que é apenas para aparecer numa vitrine, pois existe uma certa diferença entre o que se pratica e o que se mostra para fora dali. Muitas vezes, creio que esse fator esteja ligado a uma constante depredação da imagem dos sambistas e das Escolas de Samba. Talvez seja uma postura de defesa simbólica, pois, para a opinião pública, é preciso que não confundam Escola de Samba com bagunça.

No entanto, não devemos pensar que é só isso. Nos parece também um comportamento tácito de proteção ao sistema de exploração ao qual os trabalhadores estão submetidos. Comportamento mútuo: patrão/operário. O estado coloca as regras, o patrão as aplica nos avisos, mas, no entanto, como ele não faz manter-se a regra por onerar seu custo, ele vende ao operário a condição de homem 'livre' para decidir se faz uso ou não dos equipamentos de proteção. O operário, por sua vez, cumpre se quiser e, para o mundo, as duas partes fingem que cumprem tais regras.

Portanto, observamos que a postura cínica é um mecanismo para além de um julgamento moral de serem acusados de hipócritas. O cinismo é um comportamento de sobrevivência coletiva complexo, num pacto que pretende dissimular uma dominação, e uma violência simbólica sob forma de liberdade individual. Pois a sujeição a esse sistema, por parte da massa de trabalhadores, se mostra como um indicativo da naturalização da violência e da opressão já empregada em seus cotidianos, para além dos barracões. Aliás, esse é um dado interessante, que já foi abordado por Leopoldi (1977) e por Queiroz (1992), sobre o fato de que a maioria dos trabalhadores dos barracões vem de subúrbios e periferias dominados pelo 'dono' da agremiação.

Por exemplo, na Acadêmicos do Grande Rio, é muito comum a maioria dos trabalhadores serem de Duque de Caxias e adjacências, município da baixada fluminense e reduto da Escola dominado pelos patronos. A distância dos bairros e dos barracões de produção também irá gerar outra questão, que é o uso do barracão como uma extensão de casa. Nenhum trabalhador falaria, em entrevista formal, que eles dormem no barracão, pois é um ato 'proibido' nos espaços de produção. No entanto, o cotidiano nos barracões nos mostrará que muitos passam a semana inteira naquele local, apenas retornando para suas casas aos finais de semana. Muitas vezes, se passa a ideia da 'generosidade' do patrão, ao infringir as regras para beneficiar o empregado, se assemelhando muito aos contextos de padrões de empregadas domésticas, que 'poupavam' suas empregadas de pegar ônibus difícil e lotado para voltar a suas casas, permitindo que elas dormissem no

trabalho durante a semana em quatinhos muitas vezes sem ventilação, nossas senzalas modernas, materializadas nas ‘dependências’ de empregada.

Em geral, é sabido pelos frequentadores dos barracões que é comum os trabalhadores dormirem no trabalho, mas muitos associam essa situação a períodos esporádicos, concentrados na reta final de produção, para poder finalizar os trabalhos para a avenida. No entanto, na minha convivência de campo, observei que esse hábito é comum e que ocorre por diversos motivos: o trabalhador que mora longe economiza diariamente um bom dinheiro de passagem, economiza tempo de transporte e alimentação, pois o patrão oferece, no barracão, almoço e janta (ato que reforça a sua ‘generosidade’). Além do mais, o trabalhador que dorme no barracão pode pegar mais trabalhos, sendo que muitos – dentre eles muitas costureiras –, durante a noite, pegam trabalhos diversos daqueles com os quais estão comprometidos durante o dia. Pois, durante a noite, não há uma vigilância sobre o que é feito e produzido ali. E não tem sexo nem idade – de pessoas jovens a idosas, muitas dormem amontoadas sobre restos de isopor e espuma, com um pano de alguma fantasia por cima.

Em certa oportunidade, ao conversar com uma das costureiras, uma senhora de uns 70 anos, aproximadamente, ela comentava que tinha que voltar para casa aquele final de semana e eu perguntei como ela fazia para dormir ali. Com a maior naturalidade, ela respondeu: “pego uns pedaços de isopor e espuma, ponho ali em cima da mesa, com um ventilador, um lençol e é bom à beça!”. Outra interlocutora comentou que, quando precisa dormir ali, tenta estar com amigas, para se proteger de importunações sexuais. Ou seja, o hábito de dormir nos barracões é não somente insalubre, pois além da sujeira do local, ainda existem infestações de ratos e baratas, mas também, especialmente para algumas mulheres, pode representar um perigo real de assédio sexual, como se observa no depoimento de Xica Travesti²²⁶, em reportagem recente de O Globo. Ao longo de sua trajetória, assédios morais e sexuais a oprimiram. Os que tentaram humilhá-la por ser mulher não faltaram. Xica lembra que, no alojamento de uma das agremiações pelas quais passou, enquanto os colegas de lida dormiam em

226 Em entrevista ao jornal O Globo, em 2023, a trabalhadora, chefe de alegorias, apelidada Xica Travesti, da Acadêmicos do Salgueiro, ao explicar seu apelido, diz: “...antigamente, se dormia em barracão né? Então, eu dormia e acordava montada. E o pessoal perguntava: como é que pode? Essa mulher dorme e acorda maquiada, parece até um travesti!...” Mas o que chama a atenção é ela começar a frase por antigamente, como se hoje essas práticas não acontecessem mais. Nesta entrevista, é possível ver na fala de Xica o ‘antigamente’ como um despiste sobre a realidade, que, obviamente, se explicitado em uma matéria jornalística, geraria transtornos até mesmo para os próprios trabalhadores.

beliches, ela era a única que passava as noites no chão. Por exemplo, uma das brincadeiras corriqueiras que alguns trabalhadores fazem entre si, é debochar daquele que, ao dormir, foi visitado pelos ratos do barracão. O que podemos extrair disso é que, no discurso para fora dali, para a imprensa ou para pesquisadores, não se pode admitir que se dorme nos barracões, pois isso poderia gerar problemas para as agremiações, não somente por propaganda negativa ou possibilidade de multa, mas também porque a proibição efetiva dessa prática também iria impactar no bolso dos trabalhadores, no gasto de dinheiro com transporte, além de impossibilitar que dobrassem sua jornada de trabalho, podendo acumular um dinheiro a mais.

Essa matéria do jornal O Globo supracitada mostra exatamente que a questão da manutenção das exclusões de mulheres, gays, negros, trans, obesos, idosos no mundo do samba se relaciona diretamente com uma condição institucional nos moldes patriarcal e colonial, originária não somente na fundação das Escolas de Samba, mas também na forma como hoje são administradas essas instituições²²⁷. Tudo muito curioso e contraditório, já que, ao mesmo tempo que a matéria se pretende denunciar uma exclusão, elenca ações inclusivas em algumas agremiações, que nada mais fazem que absorver todos os excluídos do sistema produtivo nos postos de trabalho dos barracões, submetendo-os às condições de trabalho já desenvolvidas ao longo desse capítulo. E é exatamente aí onde se encontra um dos nós dessa compreensão inclusão/exclusão, quando esse contingente excluído, quando se torna parte da cadeia produtiva, vai assumir o papel das mulheres e das crianças nas descrições de Marx (2021) na indústria do século XIX. Farão parte do grupo mais passível de exploração no sistema produtivo. Então, observamos que as ações inclusivas, valorizadas na reportagem, não se propõem a uma mudança efetiva nas condições de inclusão social dos excluídos e da melhoria de suas existências.

Percebe-se que o elogio a essas ações apenas serve para continuar sustentando o sistema como ele é. E essa engrenagem complexa de ajuda e exploração, violência e condescendência gerencia uma boa parte dos trabalhos nesses espaços. Ao mesmo tempo, essas questões são tratadas, pelos trabalhadores, de maneira bastante naturalizada, apesar de saberem que é uma prática 'proibida'. Enquanto uma agente externa a essa administração, consigo compreender que, para aqueles que já vivem no descaso do Estado, num

²²⁷ Como vimos no capítulo 2, as Escolas de Samba se concretizam a partir de confrarias masculinas, usando a imagem feminina como amuleto e sustentação ideológica.

cotidiano recheado de violências, a possibilidade de pegar uma doença, de se machucar, de ser exposto a situações insalubres são eventos que fazem parte de um cotidiano ordinário e já estão no escopo das naturalizações.

Estar ali trabalhando com as costureiras foi uma das primeiras situações em que vivenciei a invisibilidade. Muitas pessoas passavam no local das máquinas – inclusive pessoas que me conheciam –, mas era frequente que, ao passar alguém da diretoria, não se dirigisse às pessoas ali. Em geral, a direção da palavra era sempre para os chefes de alas. Muitas vezes, nem um bom dia, nem nada. Isso me fez compreender que existe um distanciamento real entre os carnavalescos, a diretoria e o grosso dos trabalhadores, dentre os quais as costureiras. Esse distanciamento é bastante visível no período final, quando ocorre a entrega de fantasias para o desfile. Apesar de a maioria das costureiras terem me dito que detestam o desfile, que a Escola de Samba era apenas para ganhar dinheiro, no período da entrega de fantasias, elas estavam sempre a reclamar de que não eram lembradas. Que só gente importante e chic desfilava. Muitas vezes, compreendo o cansaço ao final do processo por não querer nem assistir na televisão, mas sempre fiquei com uma pulga atrás da orelha, ao perceber a contradição na reclamação delas. Será que a negação não seria também uma forma de recalcar o fato de não serem lembradas como pessoas importantes na produção?

Na entrevista ao Motirô, Marta fala a esse respeito:

“Eu não brinco carnaval, eu acho que nesses 4, 5 meses que antecedem o carnaval que a gente tem que trabalhar bastante, a gente tá tão envolvida, tão envolvida, que a única hora que eu vou no carnaval é a hora que às vezes eu tenho que ir lá na avenida, por conta que o diretor pede, porque para não acontecer uma coisinha ou outra, nós temos que estar lá. Mas a folia, o carnaval, eu particularmente, eu Marta, eu prefiro ficar dentro de casa pra descansar. Porque a cabeça, em 5 meses, ela pira. Então, quando eu acho que eu chego aqui em casa, eu falo assim, meu Deus, acabou! Só ano que vem!” *(Marta Cristina Prado, aderecista)*

Muitas vezes, durante o campo, pelo fato de os trabalhadores estarem em posição de vulnerabilidade no sistema produtivo, tem-se a ideia de que eles aceitavam pacificamente, ou pior, passivamente o controle, as modificações nos projetos, as exigências de o trabalho melhorar. O que observei in loco é que basta a chefia virar as costas para que se reclame sobre as exigências que são feitas. Assim, escutei algumas vezes: “Eles pensam que somos o quê? Escravos?” No que alguns completam reclamando dos valores pagos pelo trabalho, que não é condizente com as horas empregadas na manufatura. Muitos falam: “Eles pensam que isso aqui é figurino de teatro, querem tudo cheio de detalhezinho que não será

visto na avenida.”. Com isso, foi possível observar que os trabalhadores têm, em partes, consciência do que eles passam. A questão que observo é que, em sua maioria, eles recalcam as questões mais dolorosas desse processo, o que os leva a depositar sua raiva em motivos outros, que não as reais razões pelas quais eles passam por isso. E, voltando àquilo que é planejado para se dizer em entrevista, vemos a fala de Marta, que diz que ganha muito bem.

“A importância é... em termos de feedback financeiro muito bom. Entendeu? Tudo que eu acho que eu conquistei, e venho conquistando, eu agradeço muito ao carnaval. sabe? Eu também não vou ser hipócrita de dizer que as pessoas falam que, aí trabalho, trabalho e não ganho grana. Ganha se souber administrar. E assim, tudo que eu venho conquistando eu agradeço muito ao carnaval. Muito mesmo.”

É bastante peculiar perceber, nesta fala de Marta, uma introjeção da noção neoliberal de responsabilidade individual por ganhar dinheiro, no julgamento da competência individual de administrar os ganhos. Notei na própria administração empreendida com os estudantes na confecção das alas neste ano de 2022 que, muitas vezes, ganhar bem, entre os trabalhadores com os quais conversei, se relaciona muito mais com o montante total do que recebem do que com um cálculo mais detalhado baseado em horas trabalhadas, em hora extra, em gastos com insumos, passagens, alimentação, etc. Percebemos este fato na ala que administramos quando houve a necessidade de contratarmos mais uma costureira, para fechar uma parte das peças de roupas. Todas as costureiras nos abordavam com uma frase: “Lembra de mim, hein?” Como quem diz: “se tiver trabalhos extras, eu posso pegar”. E, assim, contratamos uma das costureiras que trabalhavam conosco. Ela fechou 100 macacões de malha de corpo inteiro, mais 40 calças em tecido plano forradas e recheadas de manta acrílica e mais 40 blusas forradas e recheadas do mesmo material. Foram 180 peças com uma certa complexidade de trabalho. Ela cobrou R\$700,00 por tudo. Teve empreiteiro de ala que disse que era muito e que devíamos oferecer menos, talvez a metade, o que nos fez deparar com uma realidade onde a exploração não se resume à posição presidência-empregados. Ela se estende com o fato de haver um incômodo, por parte de alguns chefes de alas, com algo que pudesse inflacionar o valor do trabalho dos prestadores de serviços que se posicionam na linha de base da produção. Vale lembrar que a R\$700,00 reais por 180 peças, a remuneração fica sendo R\$3,80 por peça de roupa fechada. Com isso, é importante lembrarmos das discrepâncias de remunerações num barracão, que servem para reforçar

ainda mais a separação das castas nesses territórios²²⁸. Vale a lógica cartesiana: trabalhos intelectuais, considerados artísticos, elevados, coisas do espírito, são bem remunerados, ao passo que os trabalhos manuais, considerados não especializados, coisas relacionadas ao corpo, ao trabalho de esforço repetitivo, mal remunerados.

Como Jessé de Souza vai ser categórico em seu livro a Ralé brasileira:

Esperamos que tenha ficado claro, ao longo do texto, que a classificação “qualificado-desqualificado” é a única que compreende precisamente a hierarquia real do mundo do trabalho. Isso porque é a partir de condições sociais e acordos morais que valorizam diferencialmente os tipos de ocupações, privilegiando aquelas relacionadas ao estudo formal da escola e punindo as que podem ser executadas apenas com recursos físicos, ou seja, o trabalho braçal, que se define quem somos na sociedade do mérito. (SOUZA, 2018, ps. 4714, kdl)

O mérito, no caso dos carnavalescos, é o prestígio do artista diante do corpo de jurados, que poderíamos comparar a um passe de jogador de futebol. Alguns carnavalescos têm um passe mais valorizado que outros e observo a divulgação de seus salários também como uma forma de ostentação frente às outras agremiações, dando um tempero à competição que existe entre os patronos. Muito do que é feito gira em torno da figura do patrono como figura central dessa organização formal. Conforme muitos expressam: “(os presidentes) são mais ditadores do que mesmo Presidentes, tornando-se, deste modo, os maiores responsáveis pelo sucesso ou insucesso de suas entidades. Em virtude disto os Presidentes são glorificados quando bafejados pela vitória e marcados quando na derrota.” (JÓRIO; ARAUJO apud LEOPOLDI, 1977, p. 59).

4.5 Os barracões e o olho do ‘homem’

“Uma nova e significativa transformação pode acontecer com a inauguração da Cidade do Samba, porém convém antes apresentar e conceituar a Cidade do Samba. A Cidade do Samba é um espaço inteiramente dedicado à produção do carnaval carioca. Em um antigo terreno da rede ferroviária federal, a Prefeitura do Rio construiu 14 galpões, cada um com 7mil m² e 19 metros de altura, a um custo inicial orçado em R\$ 102,6 milhões em um terreno de 98.000 m². Os galpões já são chamados pelos órgãos oficiais de “Fábricas do Carnaval” pelo seu grandioso porte e sofisticada infraestrutura que possibilitam uma clara visualização da divisão do trabalho em seu interior como nas fábricas. No primeiro pavimento de cada galpão existe uma área interna que comporta 12 alegorias, 4 além do máximo permitido no desfile das escolas do grupo especial. Há setores especiais para trabalhos de marcenaria, serralheria, almoxarifado e até mesmo uma mini recepção nos portões voltados para a área externa da Cidade do Samba. No segundo pavimento funciona refeitório, cozinha e vestiários. Existe ainda um

²²⁸ Segundo matéria jornalística, o carnavalesco Paulo Barros era, em 2017, o mais bem pago do Brasil, com salário de R\$100.000,00 por mês, totalizando R\$1.200.000,00 por ano. Segundo fontes próximas, o salário de Paulo Barros para o carnaval de 2023 se mantém o mesmo. Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/paulo-barros-ganha-seis-vezes-mais-que-carnavalesco-campeao-da-mangueira-sonha-com-beija-flor-20934180.html> Acesso em: 10 abr. 2023.

terceiro e quarto pisos onde funcionam ateliês, escritórios e um pequeno auditório. No quarto piso, onde funcionam os ateliês para fabricação de esculturas, há um vão central que possibilita a movimentação das esculturas e a montagem sobre os carros alegóricos através de um guincho preso a uma monovia. Em cada um dos pavimentos existe uma passarela que possibilita diversos ângulos de visão das alegorias tal qual ocorre com os diferentes setores da Marquês de Sapucaí onde elas desfilarão. Os portões para a saída dos carros alegóricos têm 10 metros de altura e são voltados para a praça central interna do complexo. O espaço dispõe ainda de área de lazer central com praça de alimentação e tendas para shows, estacionamento para 226 vagas, um shopping e prédio administrativo. O projeto foi elaborado pelo Instituto Pereira Passos em parceria com a LIESA. A prefeitura desembolsou mais de 80 milhões na construção. Finalizadas as obras, a administração do complexo foi entregue pela prefeitura a LIESA. Dessa forma fica óbvio e explícito o comando do mecenato do bicho sobre o desfile e suas íntimas relações com as esferas públicas de poder.” (BARBIERI, 2006, p. 3)²²⁹

Recorremos a essa longa citação, que descreve a estrutura conceitual e física da Cidade do Samba, para, a partir dela, podermos fechar o capítulo emoldurando a manufatura feminina dos desfiles, pois somente com uma estrutura projetada especialmente para concentrar a produção do espetáculo por completo foi possível receber, nesse novo espaço, todos os trabalhadores que produziam pulverizados pela cidade. Portanto, hoje, é possível dizer que os barracões da Cidade do Samba também são espaços femininos. No entanto, ao enunciarmos essa característica, devemos ressaltar que eles continuam sendo espaços marcados e delimitados nas condições pré-estabelecidas de gênero: da costura, da decoração de carros, da faxina, da cozinha, sendo que raramente veremos mulheres em posições de liderança ou categorizadas como artistas²³⁰. Essas divisões sociais também se estendem ao restante dos trabalhadores, especialmente pelo fato de as Escolas de Samba contratarem muitos trabalhadores considerados à margem da sociedade. Portanto, o olhar deve sempre mirar naquilo que se vê e não naquilo que se vende como espaço democrático. E, neste ponto, compreendemos que a estrutura social e laborativa de um barracão obedece a um sistema capitalista, neoliberal que continuará oprimindo os oprimidos e espremendo sua força de trabalho em troca do mínimo para a manutenção de sua vida. E também observamos que a consolidação desse sistema só foi possível com a centralização dos trabalhadores por meio de um controle rígido da produção. O que anteriormente, com produções pulverizadas pela cidade, muitas vezes em locais de difícil acesso, era impossível.

²²⁹ Ver in: <https://marialauracavalcanti.com.br/2021/02/14/cidade-do-samba-transformacoes-no-carnaval-carioca/> (consultado em 05/11/2022)

²³⁰ Apesar de algumas agremiações dividirem parte de sua produção com espaços externos à Cidade do Samba, o que vemos hoje, majoritariamente, é a centralização máxima da produção nos novos barracões.

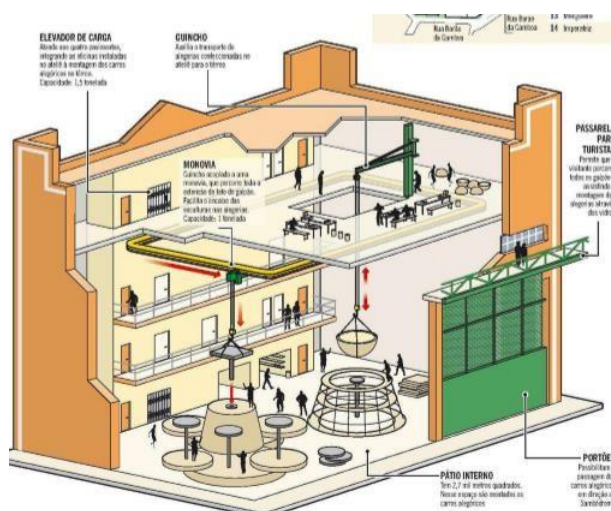


Figura 36 Projeto do barracão, onde se pode perceber o espaço produtivo criado. Ilustração do jornal O Globo, 12/02/2006, arquivo digital. Idem figura 24.

O profissionalismo tão falado nas Escolas de Samba se consolida, então, na administração do trabalho, que se embrutece ainda mais, por conta de uma supervigilância sobre os trabalhadores. Em campo, escutei queixas recorrentes sobre o excesso de controle com o qual são tratados pelos encarregados de controlar a produção, que, ao compararem com as estruturas antigas, afirmam ser um dos fatores mais complicados de lidar no dia a dia, pelo clima de assédio moral e ameaça que vivem. Em conversas informais, surge uma espécie de nostalgia de um tempo quando se trabalhava com poucas pessoas, no aconchego dos barracões externos, num clima familiar. Hoje, existe um misto de pessoalidade e repressão. E, se considerarmos que muitos trabalhadores dormem nos barracões, podemos nos questionar sobre qual a porção de cárcere que envolve essas relações de trabalho.

Associo esse espírito do cárcere e da vigilância ao conceito de panóptico, sobre o qual Michael Foucault trabalhou em seu livro “Vigiar e Punir” (2013). Em outra obra, “Microfísica do poder” (1979), no capítulo “O olho do poder”, o autor explica as origens de sua teoria sobre o panóptico e como ele a utiliza para falar que a adesão aos sistemas do poder não acontecem apenas pela força da ideologia, mas também pelo condicionamento dos instrumentos estatais, que impregnam o comportamento dos cidadãos. Esse dado importante havia ficado de fora nos capítulos anteriores, quando reforço que a ideologia vai criar um terreno para o condicionamento das pessoas em obedecer e aderir a determinadas regras sociais. Creio que esse outro olhar empreendido por Foucault possa ser inserido como algo fundamental na produção material das Escolas de Samba, como a consolidação de um projeto arquitetônico como forma

de poder não diretamente ideológica, mas a própria sofisticação do poder sob o qual os trabalhadores dos barracões estão engendrados. Para voltarmos na ideia concreta da arquitetura, o panóptico vem do projeto carcerário do filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham, que cria, em 1785, uma arquitetura prisional 'ideal' em formato de arena, onde o lugar da arquibancada seria formado por celas individuais, que seriam vigiadas por uma única torre ao centro dessa arena. Esse sistema faz com que os prisioneiros não saibam se estão ou não sendo observados, levando-os a adotar, pelo medo, o comportamento desejado pelo vigia.

O princípio é: na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta possui grandes janelas que se abrem para a parte interior do anel. A construção periférica é dividida em celas, cada uma ocupando toda a largura da construção. Estas celas têm duas janelas: uma abrindo-se para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, dando para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de um lado a outro. Basta então colocar um vigia na torre central e em cada cela contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se na luminosidade, as pequenas silhuetas prisioneiras nas celas da periferia. Em suma, inverte-se o princípio da masmorra; a luz e o olhar de um vigia captam melhor que o escuro que no fundo, protegia. (FOUCAULT, 1979, p. 115)

Em campo, tornou-se latente, inclusive para mim, a força que a vigilância nesse espaço imprime. Eu a sentia, muitas vezes, como algo sobrenatural introjetado já na subjetividade dos trabalhadores ali. Para isso, descrevo situações que presenciei com duas costureiras, que me marcaram neste aspecto:

A primeira estava completamente incapacitada pelo sono que sentia. Provavelmente, porque não dormira na noite anterior, pegando mais trabalhos, ou por qualquer outro motivo relativo ao espaço. Percebi a situação e falei para ela sair da máquina e encostar um pouco no canto, pois um cochilo de 15 minutos poderia renovar seu fôlego. Ela insistiu que não, que já ia passar. Quando vejo, ela cochilou na máquina de costura e, acidentalmente, seu pé pisou no pedal da mesma e a agulha atravessou-lhe um dedo. Apesar disso, ela não levantou da máquina e seguiu trabalhando com o dedo perfurado. Já a outra costureira teve uma crise de pressão alta e passava muito mal. O calor no barracão é bastante grande nesse período e insisti com ela para que ela fosse lavar o rosto e caminhasse um pouco lá fora, para pegar um ar. Ela insistiu que já estava melhorando e não levantou da máquina de costura por nada. Essa costureira acabou falecendo três meses, após o desfile campeão, de ataque cardíaco. Tinha em torno de 60 anos.

Esses episódios lembram a descrição da morte da costureira, em "O Capital", onde Marx aborda a morte por excesso de trabalho.

Na última semana de junho de 1863, todos os jornais diários de Londres publicaram um parágrafo com o título "sensacional", "Morte por simples trabalho". Tratava da morte da modista Mary Anne Walkley, de 20 anos, empregada em um respeitável estabelecimento de costura, explorada por uma senhora com o agradável nome de Elise. Essa garota trabalhava, em média, 16 horas e meia, durante a temporada, muitas vezes 30 horas, sem interrupção, enquanto sua força de trabalho decadente era reavivada por suprimentos ocasionais de xerez, porto ou café. Mary Anne Walkley havia trabalhado sem intervalo por 26 horas e meia, com 60 outras garotas, 30 em uma sala, que só fornecia 1/3 do metro cúbico de ar necessário para elas. À noite, eles dormiam aos pares em um dos buracos sufocantes em que o quarto era dividido por divisórias de tábua. E este era um dos melhores estabelecimentos de chapalaria de Londres. Mary Anne Walkley adoeceu na sexta-feira, faleceu no domingo, sem, para espanto de Madame e Elise, ter concluído previamente o trabalho em curso. Não é nos quartos das costureiras que trabalhar até a morte está na ordem do dia, mas em milhares de outros lugares; em todos os lugares, eu quase disse, onde 'um negócio próspero' tem que ser feito. (MARX, 2021, p. 279-280)

O espírito de vigilância tem, inclusive, um nome: 'o homem', que se refere a um dos presidentes da escola que, frequentemente, circula pelos espaços de produção. Muitos dizem: "Ah! Hoje não dá, porque 'o homem' está por aí.". No entanto, 'o homem' está pulverizado na presença de outros agentes, que incorporam um misto de capataz com capitão do mato e, diariamente, controlam, observam, fazem uma piada aqui, outra ali, um assédio moral de vez em quando, cobram rendimento, o que acaba condicionando um comportamento dos trabalhadores de autovigilância e de vigilância dos companheiros. Muitas vezes, os próprios companheiros passam histórias para chegar no 'homem', pois, se tem algo que corre solto neste ambiente, é a fofoca e a maledicência. Além disso, a vigilância mútua rende alguns comportamentos justiceiros entre os próprios trabalhadores. Certa vez, presenciei uma espécie de linchamento moral público de um trabalhador acusado por seus colegas de ter colocado em sua bolsa uma pistola de cola quente do ateliê. Portanto, compreendo que o fato de essas mulheres, mesmo em situação extrema, não largarem seus trabalhos por alguns minutos, é um sintoma da violência desse controle que já faz parte de suas almas.

O que se torna revelador é o fato de que esse instrumento de vigilância é mais efetivo por conta de um projeto arquitetônico que se torna um instrumento de poder, ao induzir o vigiado a se sentir individualmente observado. Como o olho do Estado ou o olho do 'homem'. Por exemplo, na estrutura arquitetônica dos novos barracões, os andares de vigilância são cercados por uma varanda de onde é possível vigiar toda a produção das alegorias no térreo. O 'homem' é sempre aquele que está vigiando tudo de cima. Como uma figura onipresente que, de certa forma, assim como o vigia do panóptico, resolve um problema disciplinar de um número enorme de pessoas, apenas pelo conhecimento de sua presença. O que diferencia o vigia do presídio do 'homem' do barracão é sua ligação de poder

com o espaço. O vigia é apenas um agente do Estado, que, ao vigiar, diz para os encarcerados: “o Estado te olha, comporte-se!”. Já o ‘homem’, em sua figura própria, está para o barracão como o próprio Estado, neste caso, um Estado paralelo, que gerencia a instituição Escola de Samba.

Leopoldi falará das instituições totais em Goffman, para exemplificar as relações no barracão:

Em outras palavras, o que aí se observa é um conjunto de relações profundamente estruturadas, os internados sendo submetidos a um rigoroso controle através de mecanismos formais e burocráticos, característicos por excelência das instituições totais. Este controle que se exerce por normas que regulamentam a vida comunitária dos internos, parece mesmo decorrer das condições rigidamente estruturadas daquelas instituições, em oposição aos padrões que vigoram na sociedade exterior a elas, cujas regras são sensivelmente mais flexíveis. A instituição total - diz Goffman - é um híbrido social, parcialmente comunidade residencial, parcialmente organização formal; aí reside seu especial interesse sociológico. (LEOPOLDI, 1977, p. 25)

Portanto, os novos barracões imprimem, no comportamento dos trabalhadores, a consolidação do poder que gerencia este espetáculo, pois não é preciso o ‘homem’ estar presente para que as regras sejam cumpridas. O ‘homem’ representa um pacto social que vem de um sistema que podemos comparar com o absolutismo, pois a esse ‘homem’ são atribuídas decisões sobre destinos das pessoas, para o bem e para o mal. Por isso, associo a materialização da Cidade do Samba à consolidação das instâncias de poder nas Escolas de Samba, ao permitir, por parte de seus patronos, maior controle e vigilância de seus súditos.

5 O trabalho e as sobrevivências no registro dos fazeres

No capítulo anterior, nos concentramos em falar dos espaços ocupados pelas mulheres e, por meio de seus depoimentos, tentamos extrair questões sobre o trabalho feminino no universo de ofícios do barracão. Neste capítulo, pretendemos – a partir dos dois primeiros trabalhos de campo coletados citados no capítulo anterior: Motirô e estágio estudantil no barracão da Acadêmicos do Grande Rio – propor um modo como o design pode se integrar em ações na criação de possibilidades e exercícios acerca das especificidades das produções realizadas nos barracões, ao fomentar a permanência de legados para futuras gerações, como possibilidades de sobrevivências para além desse sistema produtivo.

Neste caminho, gostaríamos de lembrar um assunto abordado em alguns pontos desta tese, que seriam construções de ideias a partir das diferenciações entre arte e artesanato e, como vimos, do fato de que, dependendo de como um profissional é encaixado no sistema produtivo dos barracões, ele será mais ou menos valorizado. O artista terá direito a remunerações e visibilidades maiores, pois ao artista está ligado um conceito de intelecto; já o artesão será menos valorizado, pois a ele se relacionam os aspectos produtivos de repetição manual e braçal. É certo que arte e artesanato possuem limites às vezes borrados e que, como aponta Mario de Andrade, em seu texto *O artista e o artesão* (1938), antes do artista, vem o artesão (p. 11) . O autor se referia a um momento da arte em que a formação artesanal existe antes do surgimento do artista. Para ele, essa formação, conferiria ao artista maior conhecimento técnico para que pudesse explorar e manipular melhor as estruturas daquilo que se pretende criar, trazendo, em consequência, um caráter de maior qualidade ao que se produz. Obviamente, hoje, com uma outra leitura que fazemos do artista contemporâneo, podemos contrapor essa colocação de Andrade, ao compreendermos as mudanças que a arte e o mundo sofreram desde a chamada morte da arte, como pontua Arthur Danto (2006), em seu livro “Após o fim da arte”. Para Danto, por exemplo, o artista, a partir de Andy Warhol, se torna uma espécie de publicitário, descolando-se da ideia de Andrade do artista que é, antes disto, artesão. O artista em Danto está muito mais ligado a uma ideia de produto, de inserção no mundo da arte, de uma produção mais voltada ao mercado, do que de um porta voz de um desenvolvimento técnico/artístico atrelado à noção de história. Ele dirá que o fim da arte (ou seja, da arte como a conhecíamos) está atrelado ao fim da história.

Esse debate é extenso e não é o objetivo primeiro desta pesquisa, mas apenas uma contextualização de sua problemática. Por isso, nos detemos nos achados do campo, que expressam essas tensões no cenário particular da produção dos desfiles de Escola de Samba. Portanto, o que pretendemos trazer, neste capítulo, se alinha mais à Andrade do que a Danto, no sentido de que, nesta tese, observamos que o trabalho apresentado pelas agremiações está ainda muito mais sedimentado na visualidade e num grande aparato de conhecimento de prática artesanal do que a arte contemporânea, que se desligou da avaliação visual e passou a refletir filosoficamente sobre si mesma.

Retornemos ao *bricoleur* do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem* (1989), para falarmos da noção de formação e produção nas Escolas de Samba. Santos (2009), em seus estudos sobre as Escolas de Samba também fez uma comparação do *bricoleur* com o carnavalesco, mas também podemos estender aqui aos artesãos que desenvolvem seus trabalhos manuseando e manipulando signos infinitos

O *bricoleur* está apto a executar um grande número e tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto; seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com 'meios limites', isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e materiais bastante heteróclitos, porque a composição de conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. (LÉVIS-STRAUSS, 1989, p. 32-33)

Então, o conceito de *bricoleur*, em Lévi-Strauss, vem ao encontro de um cotidiano marcado por limitações e necessidades de se encontrar sempre resultados novos com aquilo que já se possui. Além disso, observamos que muito do desenvolvimento artístico das Escolas de Samba passa pelo processo também do que Mário de Andrade chama de *virtuose*, que é a capacidade que um artesão tem de desenvolver processos inusitados a partir do uso de processos aparentemente limitados. Especificamente nos barracões de Escolas de Samba, pode nos escapar que muitos artesãos não são apenas os que dominam uma técnica, mas os que inventam, a partir dela, soluções peculiares, que encontramos apenas nesses espaços. É aqui que se faz Escola! Como diria Ismael Silva, talvez nos antecipando a ideia de virtuosidade que culmina na de profissionalismo, que dominaria as Escolas de Samba na atualidade.

Observamos que, muitas vezes, a virtuosidade com o trabalho é um ponto que permite a mudança de classe de artesão, ou de um mero trabalhador, para

artista. Essa categorização de artista, invariavelmente, vem junto a uma legitimação do campo considerado erudito: “Essa porta-bandeira parece uma bailarina!”. Ou “Essa bateria é uma orquestra sinfônica!”. Ou a famosa comparação atribuída a Joãozinho Trinta: “Escola de Samba é uma ópera popular.”. No entanto, essa legitimação é retórica e marca uma enorme contradição, pois, ontologicamente, eles não são lidos como tal, como mostram as diferenças de remuneração, tratamento, visibilidade e autoria.

Assim, esse profissionalismo tem um preço alto, que se paga com o enorme sacrifício ao qual os trabalhadores, especialmente os artesãos, empenham infinitas horas de trabalho sob baixa remuneração. A vida fabril que constatamos nos barracões entrará em choque com a ideia de arte monumental, que é o que temos quando observamos o superespectáculo dos desfiles, no sentido de que um espetáculo artístico nos alimenta uma visão romantizada do artista em seu ateliê criando compenetradamente. No entanto, o que enxergamos é apenas a ponta do iceberg, os carnavalescos, artistas festejados, esquecendo-nos da enorme massa de trabalhadores necessária para erguer um espetáculo dessa dimensão.

Um mundo artístico inteiramente profissionalizado pode tornar-se escravo das próprias convenções que lhe dão excelência, passando a produzir o que poderíamos chamar (se levarmos a sério as consequências) de trabalho de rotina. (BECKER *apud* GUIMARÃES, 1992, p. 285)

Dentro do campo do design, para além das análises dos cenários precarizados abordados nesta tese, nos preocupamos em criar métodos para divulgar, dar acessibilidade, e valorizar as formas particulares de produções para um maior conhecimento do grande público. Nos interessa que essa explanação possa servir de base para outras formas de vivências e sobrevivências das produções artístico-artesanais, especialmente ao valorizar o particular na produção de artefatos que estejam no campo das artes e artesanias. Na sequência, falaremos um pouco do sistema do trabalho nos barracões das Escolas de Samba e da grande crise causada pela pandemia de COVID-19 para colocarmos aspectos da produção artístico-artesanal que possam escapar à lógica vivenciada nesses espaços.

5.1 Da crise à crise à crise: Crise Estrutural / Crise Política e Econômica / Crise Sanitária

Como podemos perceber na leitura do capítulo anterior, o sistema do trabalho nas Escolas de Samba, dentro dos barracões, obedece à lógica alinhada ao neoliberalismo, aproveitando-se da vulnerabilidade social dos trabalhadores para oferecer condições precarizadas de trabalho e remuneração. No entanto, não podemos confundir com trabalho análogo à escravidão ou, como também se chama, uma escravidão moderna, pois os pressupostos para a configuração de trabalho análogo à escravidão, segundo a lei 10.803 de 11 de dezembro de 2003²³¹, implicam, necessariamente, na existência de uma retenção forçada do trabalhador, seja por dívida, seja pelo próprio cárcere privado e, consequentemente, no emprego de violência – simbólica, assédio moral ou física – para executar trabalhos forçados. Muitas vezes, como já vimos em casos recentes no Brasil, como no caso da idosa resgatada de uma casa onde fazia serviços domésticos há 72 anos, essa condição não é nem identificada pelo escravizado, sendo necessário um olhar de fora para denunciar a situação.

O que observamos no universo dos barracões é que os trabalhadores, apesar de serem uma categoria, em geral, sem direitos trabalhistas, sem salário fixo, mal remunerada, se sujeitam a qualquer trabalho e qualquer condição por conta de sua própria vulnerabilidade social. Engels (2019), ao descrever as bases do trabalho capitalista, já colocaria a escravidão como uma fórmula que se transfigura para parecer menos chocante:

A escravidão é a primeira forma de exploração, própria do mundo antigo. Sucede-na a servidão na Idade Média e o trabalho assalariado nos tempos mais recentes. São essas as três grandes formas de escravidão, características das três grandes épocas da civilização, mantendo-se sempre a existência paralela da escravidão, primeiro abertamente e, agora, de forma velada. (ENGELS, 2019, p. 150)

Ou seja, mesmo observando as condições como paralelas ao trabalho análogo à escravidão, não podemos taxá-lo assim por um único detalhe: os trabalhadores são 'livres' para ir e vir quando quiserem. Essa liberdade aparente no sistema capitalista já é vista em Marx (constantemente sob ironia) quando as partes são 'livres' para negociar a melhor forma para ambas na prestação do serviço.

Supõe-se que o contrato de trabalho seja livremente firmado por ambas as partes. Mas considera-se livremente firmado desde o momento em que a lei estabelece

²³¹ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.803.htm. Acesso em: 14 jun. 2023.

no papel a igualdade de ambas as partes. A força que a diferença de situação de classe dá a uma das partes, a pressão que essa força exerce sobre a outra, a situação econômica real de ambas, tudo isso não interessa à lei. Enquanto dura o contrato de trabalho, continua a suposição de que as duas partes desfrutam de direitos iguais, desde que uma ou outra não renuncie expressamente a eles. E, se a situação econômica concreta do operário o obriga a renunciar até à última aparência de igualdade de direitos, a lei novamente nada pode fazer contra isso. (MARX *apud* ENGELS, 2019, p. 62)

Sabemos que, na prática, não existem ‘iguais’ nessas negociações e que essa ideia de liberdade e igualdade serve para escamotear a desigualdade e a falta de liberdade. O que ocorre com o mercado de trabalho nos barracões é uma forma de exploração do trabalho que deve se acentuar mais com a passagem da pandemia de COVID-19, pois esse fato gerou um aprofundamento das desigualdades sociais e da crise financeira que já assolava as agremiações carnavalescas e também o país e o mundo. Muitos fazem parte de um enorme grupo de mão de obra ociosa, não especializada e, incluindo os especialistas, estão todos sujeitos à exploração e à má remuneração. Mesmo os carnavalescos, apesar dos salários mais altos, não possuem garantias e também têm vivido um momento de constantes dispensas, substituídos por carnavalescos em início de carreira que, para mostrar trabalho, aceitam trabalhar por frações do valor dos antigos colegas de profissão. Ou seja, mesmo no escalão mais alto, estamos observando uma mudança no tratamento e nas remunerações. Além disso, os carnavalescos também não têm direitos trabalhistas nem piso salarial e os contratos, quando não são de boca, são de gaveta. No entanto, os estratos superiores de classe econômica sempre possuirão mais recursos para lidar com a exploração neoliberal - ainda que dentro do mesmo sistema de exploração.

Os meses seguintes aos desfiles das Escolas de Samba representam, para muitos trabalhadores do carnaval, uma incansável peregrinação aos barracões para receber os pagamentos em atraso pelos seus serviços. Essa prática é bastante comum nas Escolas de Samba, que deixam para equilibrar suas finanças após os resultados dos desfiles. Isso se dá pelo fato de que muitas escolas contam com a possibilidade de acertar as contas com o dinheiro dos prêmios pagos às primeiras colocadas. No entanto, apenas seis escolas das doze agremiações recebem alguma premiação ao final dos desfiles. Por isso, esses pagamentos, às vezes, vêm a conta-gotas, se você tiver sorte. Porém, o mais comum é o trabalhador se deslocar e voltar para casa de mãos vazias.

A prática da inadimplência, o famoso calote, é uma regra bastante ‘respeitada’ nessas instituições, chegando a ser naturalizada como algo que ‘acontece’. Não sendo protegidos por lei – e lidando com contratantes

invariavelmente envolvidos com a criminalidade e a dominação dos territórios onde os trabalhadores residem – fica impossível ter disposição e coragem para cobrar os valores a eles devidos. Muitas histórias ventiladas ao longo da nossa vivência com as Escolas de Samba relatam ameaças à integridade física e moral por conta de processo judicial sofrido pelo contratante e, como vimos anteriormente, condicionamento de pagamento mediante a contratada ‘sair’ com o contratante ou uma conversa de ‘amigo’ aconselhando a deixar o calote pra lá. Em geral, as práticas de inadimplência atingem todos os trabalhadores, do mais alto ao mais baixo posto. Mesmo assim, os trabalhadores subalternizados sofrem mais por estarem em posição social mais vulnerável e por serem mais mal remunerados. É bom lembrarmos que a falta de saída desse sistema acaba ocasionando uma naturalização dos fatos. Ou seja, não existe mais espaço para reivindicação de direitos ou de revoltas. Nem os trabalhadores mais articulados como os carnavalescos estão em posição de negociar. Apenas existe o espaço de aceitar que é assim mesmo. Se não gostar, não trabalhe mais com Escolas de Samba. Observamos, ainda, de acordo com alguns depoimentos, que o não pagamento dos valores acordados gera uma espécie de dependência do credor, que se vê obrigado a continuar trabalhando na mesma instituição, na esperança de receber os pagamentos atrasados.

Esse gerenciamento da produção carnavalesca é uma forma já bastante conhecida do universo do trabalho. Remuneração baixa, sem quaisquer direitos trabalhistas ou representação sindical, além de condições insalubres às quais são submetidos, sem garantias da integridade física do trabalhador – como, por exemplo, com o uso de EPIs adequados – configuram uma realidade corroborada pelo poder público. Quando citamos a convivência do poder público com as injustiças pelas quais passam os trabalhadores das Escolas de Samba, referimo-nos tanto aos processos históricos da relação estreita entre jogo do bicho e Estado (como abordado no capítulo 2) quanto ao não posicionamento do Estado em relação à subvenção da festa, não havendo uma preocupação em cláusula contratual no sentido de que este subsídio deva garantir uma contrapartida em formas de contratações dentro das leis trabalhistas. Também nesses contratos Riotur X Liesa, não há menção em termos de tetos e pisos salariais, o que faz com que o administrador desta verba, no caso a Liesa ou as próprias agremiações, decida por si como aplicar este dinheiro²³². Além disso, a apropriação que ocorreu,

²³² Fizemos uma grande pesquisa nas plataformas governamentais e, até hoje, não encontramos nenhuma prestação de contas da utilização da verba de subsídio estatal. Isso corrobora a

ao longo do tempo, transferindo o gerenciamento dos desfiles das Escolas de Samba da Riotur para a Liesa, faz com que a mesma seja uma produtora, o CNPJ por trás da administração dos desfiles. Na prática, a Liesa não representa os interesses das Escolas de Samba como uma associação. Ela representa os interesses privados dos presidentes das Escolas de Samba na organização dos desfiles junto ao poder público. Além disso, a rotatividade de Escolas de Samba no grupo especial acaba por modificar esse conjunto de agremiações ano após ano. Em geral, os assuntos administrativos de cada agremiação são gerenciados individualmente. Se considerarmos que a verba concedida à Liesa é verba pública, deveriam existir mecanismos de controle que fizessem com que fosse utilizada para a benesse da sociedade como um todo, seja garantindo uma segurança trabalhista ou uma manutenção anual dos trabalhos que envolvam os saberes desenvolvidos por elas.

Houve uma tentativa frustrada, em meados dos anos 1990, de se criar uma associação que tivesse um peso, posteriormente, de sindicato: a ACES, Associação dos Carnavalescos das Escolas de Samba. Essa associação representaria os trabalhadores do carnaval, inicialmente os carnavalescos, e pretendia desenvolver regras de piso salarial, direitos trabalhistas e uma maior proteção e garantia aos trabalhadores da área. Encabeçada por alguns carnavalescos, entre eles Lillian Rabelo, que foi presidente da associação, a iniciativa foi abortada logo nos primeiros anos de existência, por conta da dificuldade de uma visão política sobre a própria situação dos carnavalescos, dada a competitividade entre eles, e também do acosso praticado por presidentes de Escolas de Samba. Em depoimento à pesquisadora Helenise Guimarães, Lillian relata essa passagem:

(...) juntaram-se algumas pessoas, fizemos uma reunião na casa da Maria Augusta que fazia parte da ACES, Rosa Magalhães, Alexandre Louzada, Ilvamar, Paulinho, Braga, o Max na época tava meio temeroso, porque o Guimarães²³³ falou: “não entra nisso não” assim como o Joãozinho 30, que o Anísio²³⁴ falou; “sai dessa que estes caras estão malucos, tão querendo direito autoral, direito no samba, e nem são compositores, querem participação em tudo, sai dessa que eles vão se queimar...” (GUIMARÃES, 1992, p. 105)

Nem os carnavalescos se organizaram para melhorar as condições de trabalho nem qualquer governo, até hoje, se preocupou com a aplicação e a

informação do vereador Tarciso Motta, do Psol (ver citação abaixo p. 199), de que as contas de Liesa são uma caixa preta.

²³³ Capitão Guimarães, presidente da Vila Isabel e bicheiro.

²³⁴ Presidente da Beija Flor e bicheiro de Nilópolis.

prestação de contas para a sociedade, em termos do retorno desse investimento como uma melhoria social²³⁵. Numa reportagem veiculada pelo Setor 1²³⁶ – uma entrevista com o vereador Tarcísio Motta do Psol, presidente da Comissão Especial do Carnaval na Câmara –, vemos claramente como é nula a preocupação com a transparência das negociações entre Liesa e Riotur, assim como inexistiu de fato uma preocupação, no momento da escrita deste trabalho, com a pandemia de COVID-19, com os trabalhadores e com a ideia de contrapartida social.

(...) A gente descobriu que o contrato de cessão do Sambódromo entre a Riotur e a Liesa é uma verdadeira caixa preta. Se usar melhor os recursos, se não tiver propina, vai ter mais dinheiro para garantir o Carnaval.

Sobre a subvenção do Estado e contrapartida Tarcísio opina:

(...) É mais provável que as escolas do Grupo Especial possam se sustentar, mas isso não significa que em um momento como esse, de crise, de emergência, elas não precisem ser socorridas pelo poder público, porque elas também são patrimônio cultural e geram emprego e renda. Mas qualquer tipo de financiamento que use dinheiro público tem que prever contrapartidas. Não como às vezes gostavam de colocar nas nossas costas, como se a gente quisesse interferir nos enredos. Não. As contrapartidas podem ser os ensaios técnicos gratuitos, que não acontecem mais. Há várias formas de as escolas darem retorno ao poder público do ponto de vista da cultura e de ajudar a movimentar a economia da cidade, gerando impostos que rendem mais receita para a prefeitura, que pode aplicar esses recursos em outros setores.

Nesse ponto, a pesquisa de dissertação de mestrado do antropólogo Mauro Cordeiro (2019) sobre as relações de poder entre Estado e Liesa, por meio das subvenções no governo de Marcelo Crivella, endossa a urgência de se cobrar do poder público uma obrigatoriedade de contrapartida social e, também, de se trazer à luz o fato de as Escolas de Samba não poderem existir apenas com a finalidade dos desfiles, pois, afinal, elas são um instrumento importante da cultura e das sociabilidades carioca e nacional. Porque, na concretude do fato de existir para produzir um desfile, quando não há desfile, não há Escola de Samba... e as Escolas de Samba deveriam se preocupar, pois este é o primeiro indício de que a força da ancestralidade, veiculada como seu grande capital, está perdendo seu sentido. Neste ponto, podemos falar que a crise das sobrevivências vai abranger todas as esferas: sociais e culturais.

²³⁵ Pode-se perceber que, no edital de 2019 de patrocínio das Escolas de Samba, assim como no contrato, não há qualquer menção a prestação de contas, a garantias de contratação via CLT, a valores praticados ou à forma como a verba deva ser aplicada. Ver em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/91366/4221247/edital_contrato_intendente.pdf Acesso em: 20 abr. 2021.

²³⁶ Disponível em: <https://setor1.band.uol.com.br/vereador-anuncia-propostas-de-emergencia-para-o-carnaval-2021-e-critica-inercia-da-riotur-com-liesa/> Acesso em: 20 abr. 2021.

5.1.1 Da crise perene do carnaval à crise pandêmica de 2020

Como mencionamos na introdução deste trabalho, esta tese é fruto também de um pensamento e de factuais de seu próprio tempo. Viemos de um recente golpe neoliberal (2013-2016), que exacerbou as tensões políticas e alimentou o fascismo no Brasil. Além disso, passamos por uma reforma da previdência, por uma reforma trabalhista (abordada no desfile vice-campeão de 2018, da Paraíso do Tuiuti) e por uma proposta de emenda constitucional do teto de gastos que impede que o governo invista em educação, saúde e cultura até o ano de 2036. Tivemos quatro anos sem ministério da cultura e um crescimento do fundamentalismo religioso na nossa população. No entanto, provavelmente, nada foi mais impactante nos últimos três anos, em termos mundiais, do que a pandemia de COVID-19, que tomou conta do mundo, causando uma enorme crise econômica e matando milhões de pessoas, das quais mais de 700.000 apenas no Brasil.

Neste estudo, a pandemia foi fundamental para podermos escancarar as crises profissionais que sempre fizeram parte do mundo das Escolas de Samba e que, num discurso para o grande público, poderiam passar despercebidas. Desde o anúncio da quarentena, adotada logo após os desfiles de 2020, os trabalhadores do carnaval entraram num estágio de alerta sobre como poderiam se sustentar, com a possibilidade de um ano sem atividades nas agremiações. O período que sucede ao carnaval é considerado uma temporada de pausa para esses trabalhadores. Entretanto, muitos deles já estavam se perguntando sobre o que fazer caso não pudessem voltar ao trabalho no mês seguinte, pois grande parte deles tem como principal renda a proveniente do trabalho para os desfiles de Escolas de Samba. Nessa crise da indústria do carnaval, vivenciada a reboque da crise sanitária, num primeiro momento, as agremiações iniciaram um processo de distribuições de cestas básicas para suas comunidades mais carentes. A Liesa, por exemplo, não se envolveu, apenas ficou discutindo se haveria condições de realizar ou não o desfile em 2021. Esse é mais um indicador de que a Liga não é uma porta-voz ou agitadora sindical das agremiações. A Liesa é uma empresa privada, responsável por produzir os desfiles das Escolas de Samba do grupo especial. Portanto, coube a cada agremiação tomar as medidas cabíveis dentro de suas reais condições de manutenção desses trabalhadores.

Muitas agremiações fizeram *lives* e shows para angariar doações, houve leilão de objetos de valor de Escolas, como no caso da Mangueira, que leiloou uma bandeira autografada por Nelson Sargento, arrematada por R\$5.000,00.

Também foram realizados projetos de fabricação de máscaras e EPIS, que algumas agremiações encabeçaram com suas costureiras, a fim de gerar alguma renda para elas. Os movimentos de cestas básicas foram, talvez, os mais impactantes, pois realmente atingiam os que, em razão da pandemia, estavam em situação de insegurança alimentar. Algumas Escolas, desde suas administrações, fizeram distribuições de cestas básicas para a comunidade, mas os movimentos mais fortalecidos acabaram sendo os vindos dos próprios trabalhadores, sendo eles o Barracão Solidário, o Bailado Solidário e o Ritmo Solidário²³⁷. Houve uma reação imediata da própria comunidade em relação ao que estava se anunciando. Já o poder público, no final da gestão do prefeito Marcelo Crivella, nada fez para socorrer esses trabalhadores, que só conseguiram ter algum suporte na nova gestão, assumida, em 2021, pelo atual prefeito, Eduardo Paes, que anunciou um edital²³⁸ de ajuda aos trabalhadores do carnaval por conta do cancelamento da festa em 2021. Outra iniciativa que foi utilizada para a sustentabilidade durante a pandemia foi a aplicação de projetos à lei Aldir Blanc²³⁹. No entanto, apenas as agremiações mais engajadas na área de produção cultural conseguiram, de fato, submeter projetos, como foi o caso da Portela e do Salgueiro²⁴⁰. Constavam na lista de vencedores do edital algumas agremiações do grupo de acesso e algumas escolas mirins²⁴¹.

Algumas agremiações que receberam verbas estatais da lei Aldir Blanc organizaram lives para gerar renda aos trabalhadores, em forma de cachê de apresentação. Neste ponto, é possível questionar se não houve uma preocupação na aplicação deste subsídio, pois os pagamentos não chegam em quem mais precisa: os trabalhadores precarizados dos barracões. Essa medida

²³⁷ Projetos criados e fomentados pelos próprios sambistas para ajudar a comunidade, que estava passando dificuldades por conta da falta de renda no período pior da pandemia de COVID-19.

²³⁸ O projeto da prefeitura do Rio, para a produção de artistas do carnaval, foi lançado por meio de um edital em 18 de maio de 2021, com dois meses de atraso do lançamento previsto.

²³⁹ Lista de aprovados pela lei Aldir Blanc na cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/11910668/4307741/ContempladosLAB2020.pdf> Acesso em: 20 abr. 2021.

²⁴⁰ Não constatamos, na lista de vencedores do edital, outra agremiação do Grupo especial.

²⁴¹ A realidade das Escolas de Samba Mirins é bastante diversa da de suas Escolas-mãe, pois, as Escolas Mirins funcionam como projetos sociais de formação ampla para as crianças das localidades das agremiações. Por isso, elas contam com uma administração independente, em formato de ONG, e possuem uma equipe de pessoas que cuidam apenas da captação dos recursos para manter os serviços à comunidade. Basicamente, as Escolas Mirins desempenham um papel social durante o ano todo, cujo desfile na Sapucaí (sempre na terça-feira de carnaval) é apenas mais um projeto em seus escopos.

chega apenas como uma forma de ganho dos que, normalmente, já têm uma certa visibilidade e é somente para os poucos que se apresentam.

A pandemia veio, sem dúvida, escancarar e aprofundar a precariedade das relações de trabalho nas Escolas de Samba e, na busca por soluções emergenciais, foram criados inúmeros mecanismos de ajuda. Porém, nenhum deles realmente pensa numa construção de autonomia, ainda configurando ações paliativas para remendar o presente. Claro que é importante, primeiramente, resolver as urgências, como sanar a fome, para, posteriormente, implementar outras ações que possam construir, a médio/longo prazo, alguma forma de sustentabilidade para essas populações. No entanto, o que chama a atenção é a inexistência de projetos que, ao refletirem a problemática da insustentabilidade do sistema vigente, proponham algo que possa iniciar um processo libertador. Enxergamos os projetos vigentes como projetos que enganam a fome para manter a dependência desses trabalhadores à lógica construída pela Liesa. A lógica de que a finalidade de produção das Escolas de Samba seja o desfile. Com isso, as discussões que mais nortearam o período mais recluso da pandemia e angustiaram os sambistas eram sobre se haveria ou não o desfile e sobre o que se faria, caso também em 2022 ele não viesse a ocorrer. Ou seja, os trabalhadores se encontraram totalmente dependentes desse mercado surgido da lógica dos desfiles.

O que decorre dessas discussões é o que a historiadora Virgínia Fontes (2012) chamará de “pobretologia”²⁴², termo que a autora utiliza para designar a forma como as pautas da pobreza, da exclusão e da desigualdade social suplantaram pautas mais efetivas como a pauta da consciência de classe. Ou seja, políticas sociais de combate à pobreza e desigualdades, em geral, excluem a noção daquilo que causa esses males, fazendo com que os projetos relativos a essa temática aliviem brandamente os sintomas, mas não ataquem a causa. Com isso, é de se notar que a ‘pobretologia’ é uma política dominante, que visa, ao contrário do que parece, a manutenção da pobreza e da dependência, ao não escancarar suas causas. É possível compreendermos que caímos nessas

²⁴² O termo ‘pobretologia’, apesar de muito usado por Virgínia Fontes, não foi cunhado por ela. Ele foi retirado do livro “O Banco Mundial como ator político intelectual e financeiro de 1944-2008”, de João Márcio Mendes Pereira (2010), sobre o Banco Mundial e as políticas globais, desde os anos 1960, desenvolvidas para que se desarmassem as lutas de classe pela alienação de suas condições e pelo suprimento de suas necessidades mais básicas como um instrumento de eterna dependência do capitalismo-imperialista. Para compreender, ver em seu artigo: “As contradições da dependência sob o capital-imperialismo”. Disponível em: <https://www.planificacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2013/05/Equador-VF-contradicoes-depend-e-kimper-Virgina-Fontes.pdf> Acesso em: 21 abr. 2021.

armadilhas mais facilmente do que imaginamos, pois essa forma de atuar no combate às desigualdades foi construída de maneira exemplar e estratégica para que nenhuma estrutura se mova efetivamente.

5.1.2 Perrengue de Carnaval – o sistema de trabalho e a angustia das sobrevivências

Uma das iniciativas para falar desta situação dos sambistas foi a série de *lives* apresentadas por Milton Cunha, idealizadas pelo mestre de bateria da Unidos da Tijuca, Casagrande. Essas *lives* aconteceram semanalmente, em quatro encontros, tendo o intuito de discutir soluções para o momento e também de expor a situação financeira dos sambistas. O primeiro encontro uniu mestres de bateria, que, ao final das colocações, decidiram fazer uma carta ao poder público, assinada por todos os 50 mestres de bateria (incluindo todos os grupos de Escolas de Samba), para que tivessem suas questões ouvidas. Participei desse encontro pelo *chat* ao vivo e perguntei qual era a lição que eles tiravam deste momento (imaginando que, talvez, viessem reflexões e propostas para uma saída desta situação). Mestre Chuvisco respondeu, aos 45”:

... procurar assim... na verdade, um plano A pra nossa vida. (*sic.*) Porque a gente tá... a gente é sambista, a gente vive do samba. E, num momento desse, que a gente tá mais precisando, a gente tá esquecido. A gente tá sem, sem.... a gente tá com as pernas e as mãos amarradas, né? Então, a gente tem que procurar outra coisa, se agarrar em alguma outra coisa, e tentar conciliar essa outra coisa junto ao samba, ao nosso samba que é o que a gente sabe fazer, o que a gente gosta de fazer, e a gente não vai deixar de fazer nunca²⁴³.

No segundo encontro, inicialmente, são recorrentes as lamentações e os questionamentos sobre o porquê do esquecimento, por parte do Estado, como numa tentativa inconsciente de desviar o foco da real administração das Escolas de Samba. Foi levantada a questão de a crise ser anterior à COVID-19, de que os calotes sempre existiram, de que o trabalhador do carnaval sequer é considerado profissional, pois ele não tem contrato nem direitos trabalhistas. Fiz uma provocação no *chat* ao vivo e postei: “Façam greve!”. A porta-bandeira mangueirense, Squel Vieira, respondeu:

Essa crise, que a gente sabe que a pandemia só agravou, ela já vem se arrastando há algum tempo... a galera de barracão Sabemos que nem todo mundo, eu li que alguém botou assim (se referindo ao *chat* ao vivo): “Façam greve!” Não tem como fazer greve, meu bem, porque as pessoas precisam do emprego. Nem todo mundo é carteira assinada. Às vezes tem alguns contratos que são de boca. Alguns ateliês sabem que a pessoa tá (*sic.*) passando necessidade e tem uma determinada habilidade, vai lá e fala: “Fulano vem aqui, vou te ajudar, vou te dar

²⁴³ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=WRM9VCDJ9v0&ab_channel=CARNAVALESCOCARNAVALESCQ Acesso em: 26 abr. 2021.

um tanto por semana, quinzenalmente, você topa? Vamos fazer aquilo?” É assim em alguns trabalhos. Infelizmente, o carnaval, apesar de ser um movimento grandioso, alguns contratos, algumas relações trabalhistas, algumas são de carteira assinada, outras são de contrato e outras são de boca. **E a pessoa que tá passando fome que, que precisa trabalhar, ela vai aceitar aquele contrato de boca porque, como diz aqui na lei dos sambistas, a fala, a palavra, vale mais do que o que está escrito.**²⁴⁴ Porque eu já vi presidente rasgando contrato. Ele fala: “Minha palavra, eu não tenho como voltar atrás, agora, no contrato, eu rasgo.” Então, no carnaval, existe muito essa lei, do que é dito né? A palavra vale. E é assim. Então, não tem como fazer greve. Porque eu preciso trabalhar, *é uma relação trabalhista*. E, como em qualquer outra empresa, quando você não se comporta bem numa empresa, isso é para qualquer área da vida, o seu currículo fica queimado. Porque se o seu chefe ligar pra empresa de onde você saiu... “– E aí? Como é que foi o comportamento do fulano?” “– Fulano é um péssimo funcionário, uma péssima pessoa, arruma confusão, arruma conflito.” Entendeu? Queima! Mas isso não é só no carnaval... isso é no mundo. *Na relação trabalhista*. Então não tem como fazer greve, porque a pessoa precisa trabalhar.²⁴⁵

As falas de Squel e de mestre Chuvisco acima transcritas são muito reveladoras sobre a impotência dos trabalhadores e sobre sua desarticulação ao tentarem encontrar uma saída para esta situação. Por um lado, tanto da estrutura do trabalho nas Escolas de Samba quanto das relações estabelecidas para docilizar e confundir os trabalhadores, fica clara a ideia de que não se pode negociar com greve, quando se está em um lugar de vulnerabilidade. Por outro lado, são reconhecidos e aceitos os acertos de boca como a ‘lei’ do carnaval, confundindo-se essa ‘lei’ com relação de trabalho. Os ‘acertos de boca’ são clara referência às relações vindas dos acordos de jogo do bicho estabelecidos na ocupação das Escolas de Samba por eles. E, ao final, quando se diz que o sistema trabalhista é assim, mostra-se que se compra um discurso docilizante de que não se pode reclamar, sob o risco de se ‘queimar’ para sempre, o que escancara a forma como os trabalhadores são ensinados a se comportar diante das injustiças que sofrem.

Em seguida à fala de Squel, Leonardo Bessa lança uma contraposição à porta-bandeira, alertando-a sobre o fato de que as pessoas ficam com melindres de reclamar (e ele se inclui na fala) para não se queimar, quando, na verdade, deveria ser natural as pessoas não terem receio de cobrar seus direitos. Tal situação ele classifica como um círculo vicioso, onde os trabalhadores se encontram reféns. Segue sua fala, com interlocução de Milton Cunha e da aderecista Alessandra:

²⁴⁴ Grifo nosso.

²⁴⁵ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=JONETyuCsSA&ab_channel=CARNAVALESCO (aos 43”).

Acesso em: 10 mai. 2021.

...E se num momento como esse, que a gente tá vivendo hoje, a gente continuar nesse negócio: “ah não, não vou falar porque eu não quero me queimar”, a gente vai continuar sempre sendo, é... explorado. É essa a realidade. A palavra, eu não encontro outra palavra... a palavra é forte, mas é explorado!

- *Milton Cunha*: E, Leonardo, que relação é essa, baseada no silêncio, onde as pessoas não podem se colocar que as pessoas não podem se colocar, que terror é esse? Como é isso?

- *Alessandra Reis* comenta: é velado.

- *Leonardo*: é uma opressão, é uma grande opressão, na verdade, é uma opressão de fato.

Esse silêncio é ensurdecador, mas ele tem diversas razões. Não se pode nomear os agentes causadores desse processo, pois eles passam pela realidade de cada um. Cada trabalhador sabe como lidar com as adversidades ali dentro. Muitas vezes, falar ou fazer a coisa errada na lei da vida nessas comunidades recreativas pode custar mais que uma perda de trabalho. É possível dizer que, assim como o jogo do bicho tem suas leis e seu tribunal próprio²⁴⁶, as Escolas de Samba também. Quando Squel comenta que esta é a forma de relação trabalhista em todo lugar do mundo, conseguimos constatar como a alienação em relação ao que significa relação trabalhista na constituição gera uma lógica de naturalização perversa dessas relações de trabalho nas Escolas de Samba. E essa é uma regra de ouro nessas instituições, que se aprende pelo exemplo da aplicação das regras internas. Sem a intervenção do Estado, que deveria proteger esses trabalhadores, e na ausência de um trabalho real de desalienação, este silêncio deve se manter preservado.

Nilton Santos (2009) utilizará o verbete de Ernest Gellner (1991) sobre clientelismo ou patronagem, do *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, para descrever como, muitas vezes, se dá essa relação patrono/comunidade, podendo nos ajudar a entender a complexa relação que se estabelece quando existe essa troca nas relações das Escolas de Samba entre os dois lados.

...O clientelismo é típico de certo tipo de sociedade, não completamente centralizada, na qual indivíduos e grupos, se não marginais ao menos pouco privilegiados, não podem aceder a certas vantagens - inclusive se em teoria têm direito - sem recorrer aos bons ofícios e à proteção de um homem bem situado: um patrono. Do mesmo modo, nesse tipo de sociedade, os enfrentamentos políticos opõem indivíduos cujo poder e influência se medem pelo número de clientes que podem ou que se crê que se possam mobilizar. Esta condição de fato abrange a existência de redes complexas e móveis de clientelismo, em cujo seio os patronos se situam como mediadores entre os centros do poder e o resto da sociedade. Assim, se estabelece um “mercado” semi-recohecido, no qual os clientes vão em busca de patronos e os patronos à caça de clientes. (GELLNER *apud* SANTOS, 2009, p. 82-83)

²⁴⁶ Ver nota 75 Capítulo 2

Num outro momento, Mestre Casagrande, respondendo a Leonardo Bessa sobre o poder da reivindicação, mostra como é diferente a posição de cada um neste agrupamento. Mestre Casão (como é apelidado), faz questão de dizer, em primeiro lugar, que: ... *“Eu sempre falo mermão. (sic) Eu nunca vivi do carnaval, eu sou um apaixonado pelo carnaval, sempre fui pela minha escola, entendeu? Agora, tem coisas né bicho? Que você tem que se posicionar, você não pode ter medo.”* E, nesse ponto, vamos complexificando as relações, pois estar num lugar de não depender financeiramente das Escolas de Samba já te coloca num lugar de conforto para poder cobrar ou desistir (como fazem muitos). A realidade de Mestre Casagrande é a realidade da minoria dos trabalhadores. E é interessante o quanto os próprios trabalhadores são refratários a entender que a sua realidade não é a do outro. Que ela não é a referência de uma categoria inteira. Provavelmente, Squel não passa pelo mesmo conforto que Casagrande.

Ainda sobre se posicionar, Alessandra Reis rebate:

Falar e não voltar naquela porta até que tudo seja acertado. Porque também tem que falar que os profissionais têm que se colocar no lugar deles. Porque muitos se comportam erradamente. Uma agremiação está devendo...10/5 mil reais a ele, aí, daqui a pouco, você vê ele indo pra lá. Aí você pergunta: Cara o que você vai fazer? “– Não. É para ver se eles me pagam.” Aí, ele volta com 15 mil de dívida de lá. É um ciclo vicioso. Isso não existe! Então, não te pagou, não volta lá. mas também os profissionais de carnaval, cês me desculpa, (sic.) Têm que parar de se prostituir.

Existe um julgamento moral na fala de Alessandra, com o qual todos ali concordam. Neste ponto, caem em contradição e alienação, ao não se julgarem iguais aos que precisam trabalhar, nem que seja por uma promessa falsa de ganhar algo. Ao final, vemos que o sistema capitalista neoliberal tem feito um grande trabalho em subalternizar, alienar e desarticular esses trabalhadores. Soma-se a isso uma aura que envolve a imensa maioria dos trabalhadores atuantes em Escolas de Samba, que é um acordo tácito de que determinados assuntos não devem ser mencionados. Determinados nomes não devem ser mencionados, como no caso da Liesa. Squel reivindica a representação da Liesa para os trabalhadores sem tocar no nome da instituição, ao que é interrompida por Milton Cunha, que diz que irá ajudá-la a organizar seu raciocínio. Numa situação normal, poderia classificar essa interrupção de Milton como uma ação machista, mas neste caso específico, tendo a lê-la como um gesto de irmandade, para livrar a barra da sambista de dizer algo que possa gerar algum desconforto no meio dos dirigentes do samba.

5.1.3 A política das frestas

Todo o testemunho dos anos reclusos da pandemia serviu para pensar sobre como podemos escapar ao soterramento empreendido não somente pela crise sanitária, mas, especialmente, pelas crises constantes do capitalismo, que sufocam as vozes e as vidas dos trabalhadores da cultura. Nossos tempos atuais, expressam a urgência de se procurar soluções de sustentabilidade para a classe artística como um todo. Nas Escolas de Samba, por terem uma administração bastante peculiar, essa demanda se torna mais urgente.

Assim como Exu, aquele que vem antes, que transforma, que media e que abre caminhos para pensarmos por onde podemos começar, na partilha das dores e na construção de uma saída pelas frestas, como diria Rufino & Simas (2009), é preciso olhar para as potências internas das Escolas de Samba, em suas comunidades formadoras, os que iniciaram esses agrupamentos como as existências anteriores à espetacularização dos desfiles. Não se trata de acabar com a importância dos desfiles, mas de aproveitar o fato de eles não terem podido ocorrer para valorizar a qualidade humana que, antes deles, sempre existiu. A crise da sustentabilidade das comunidades ²⁴⁷ das Escolas de Samba não é recente. Ela existe desde que se inicia um processo de arrecadação e administração de uma verba que deveria bancar um desfile cada vez mais grandioso. Em suma, o desfile é o grande fetiche das comunidades sambistas, que funciona como feitiço, ao entorpecer seus trabalhadores e naturalizar todas as práticas perversas que levam a ele. O discurso recorrente dentro da comunidade é sempre de que falta dinheiro por conta da 'crise'. Este é um dos problemas, por exemplo, que irá gerar pagamentos e tratamentos tão desiguais nessas instituições. Pretendemos defender, aqui, uma proposta de criar frestas, pois essa crise financeira que ronda toda a história das Escolas de Samba, punindo os que são de dentro, é um dos sintomas da crise maior que as acomete, que é o genocídio cultural, resultando na sua desarticulação enquanto um coletivo e uma categoria. Essa desarticulação irá gerar a extinção da voz desses trabalhadores, culminando no que podemos chamar de uma insustentabilidade comunicacional. A sustentabilidade comunicacional seria uma possibilidade de a viabilidade simbólica e pragmática partir da possibilidade genuína de expressão cultural de uma população. Seria a forma de gerar recursos de uma comunidade

²⁴⁷ Gostaríamos de fazer uma distinção entre as comunidades das Escolas de Samba – as populações fundadoras, formadoras, que vivem o cotidiano de suas comunidades e localidades – e a instituição empresarial na qual se tornou uma Escola de Samba.

pelo particular, como um modo de interação comunicacional pelas diferenças e pelos cruzos. A sustentabilidade comunicacional não pretende reproduzir as lógicas liberais que sequestraram os esforços de sustentabilidade no âmbito ecológico e econômico - onde se trata de modificar todo o sistema no entorno para que a produção e suas demandas sigam suas infraestruturas de lucro. A sustentabilidade cultural – incluindo a sustentabilidade comunicacional – é um locus de crítica dentro da própria lógica de saberes. Por isso, corre enorme risco de também ser cooptada, mas traz a vantagem de falar de dentro do sistema.

Como vimos no capítulo 2, as Escolas de Samba, tiveram seus feitiços²⁴⁸ soterrados por uma cultura hegemônica colonial, o que Rufino (2019) chamará de “marafunda”, como sinônimo de desencanto. A marafunda é tão poderosa que faz com que, no momento pandêmico, muitos dos trabalhadores das comunidades sambistas apenas consigam se enxergar como corpos que trabalham para o desfile, se esquecendo de seus conhecimentos anteriores, passados numa linhagem geracional que contém em si todo o encantamento para atravessar as frestas anunciadas pelo autor. Essas comunidades sofrem com os efeitos do racismo epistemológico, que irá subalternizar seus saberes e conhecimentos ancestrais.

O racismo epistemológico é uma dobra do desvio existencial incutido às populações não brancas. Ser e saber, como já dito, assentam-se em uma dimensão uno. Dessa forma, para a lógica colonial, matar os corpos é também praticar o extermínio das sabedorias; epistemicídio e biopoder são frentes do contrato racial regido nas margens de cá do Atlântico. A gramática colonial opera de forma sofisticada na produção de não existências, na hierarquização de saberes e nas classificações sociais. O racismo é a força motriz do colonialismo. (RUFINO, 2019, p. 27)

A política das frestas também opera sob as ideias pasolinianas dos pirilampos, no sentido de que é preciso ser pequeno para escapar dos grandes poderes (DIDI-HUBERMAN, 2015). Pensar uma política cultural que possa fomentar um ato libertador para essas comunidades só pode acontecer dentro da valorização dos saberes subalternizados dessas comunidades, em contraposição aos suntuosos desfiles.

Portanto, é preciso redefinir a forma de olhar para a construção dos saberes considerados subalternos em um sistema hegemônico, pois faz parte do genocídio cultural não somente acabar com os saberes pela substituição de formas de se fazer coisas – como vemos na ideia de fim do trabalho da revolução

²⁴⁸ Utilizamos feitiços como em Rufino (2019), como o poder das encantarias dos conhecimentos ancestrais diaspóricos.

4.0, quando, a tecnologia caminha para uma maciça substituição do trabalho por máquinas, por serviços tecnológicos ou por produtos prontos – mas também na impossibilidade de sustentabilidade comunicacional desses saberes. Ou seja, o genocídio cultural pode operar de diversas formas, especialmente quando a própria expressão e a difusão de uma determinada cultura se tornam tóxicas ou reafirmam signos que podem prejudicar sua representação, como vimos no capítulo 3 desta tese, a respeito da mediação da representação feminina nas Escolas de Samba pelos meios de comunicação.

Num pensamento de políticas aliadas aos trabalhadores da cultura e, especialmente, aos trabalhadores dos barracões, é preciso redefinir qual tipo de lógica devemos seguir para podermos construir um outro caminho rumo a um atravessamento de frestas. Rufino (2019) fala das frestas como a possibilidade de os povos subalternizados escaparem à opressão que vivem por um sistema excludente. Podemos chamar de frestas, nas Escolas de Samba, as possibilidades de tornar sustentáveis saberes e fazeres desvinculados materialmente da existência dos desfiles. Por que pensamos nisso? Pelo fato de que a expropriação que os sambistas sofreram, como abordado no capítulo 2, e a dominação que sofrem, especialmente no ambiente e nas relações de trabalho nessas instituições, como visto no capítulo 4, nos levam a concluir que qualquer caminho para a sustentabilidade desses artistas só será possível se lhes for reintegrada a posse dos seus meios de produção aos artistas. E qual é o meio de produção dos artistas, se não seu espírito, seu corpo, seus saberes e fazeres?

5.2 Trabalhadores da Cultura

Falar que o Brasil é o país do carnaval não é nenhum exagero, especialmente se considerarmos os números gerados pela festa. Segundo o portal NEXO²⁴⁹, em 2019, o carnaval brasileiro movimentou cerca de R\$7,91 bilhões de reais e, em 2020, cresceu 20%, batendo recorde de arrecadação e gerando 25.000 empregos, de acordo com a Confederação Nacional do Comércio de Bens e Serviços e Turismo. O Rio de Janeiro teria movimentado cerca de R\$4 bilhões de reais deste montante, com um aumento de 8% em relação a 2019. Em números, é inegável que, tanto para o Brasil, como especialmente para o Rio de Janeiro, o carnaval é uma festa que gera muitos recursos, seja pela via do turismo e dos serviços, seja pela movimentação de arrecadação das próprias festividades

²⁴⁹ Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2021/02/12/O-preju%C3%ADzo-do-ano-sem-carnaval.-E-o-esfor%C3%A7o-para-reduzi-lo> Acesso em 15 abr. 2021.

momescas. O maior espetáculo da Terra, como é conhecido o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, gera uma riqueza para além dos recursos vindos do turismo. Os desfiles arrecadam uma bilheteria voluptuosa²⁵⁰, gera recursos de direitos de transmissão televisiva, arrecadação de patrocínios e repercussão midiática, o que também é um valor em si. Ao relemburar a história já contada das Escolas de Samba, relacionada à expropriação vivida pelas populações que inventaram esses espaços recreativos, não precisaria relatar que os sambistas não fazem parte do grupo que lucra com suas atividades nesses espaços.

No intuito de passar pelas frestas da subalternização, pretendemos, nesta tese, propor um espaço de autonomia para a visibilidade desses saberes. Uma catalogação, uma biblioteca, uma coleção de vídeos, visando ao início de um processo de sustentabilidade comunicacional para esses trabalhadores, que talvez possa ser também financeira. Um aglomerado de saberes que possa projetar o fomento de novas descobertas e a sustentabilidade dos principais atores desta festa: os artistas e os artesãos. A crise da COVID-19 nos mostra uma série de profissionais com saberes únicos que, com o não acontecimento dos desfiles em 2021, perderam a aplicação fim de seus ofícios. Observamos também alguns trabalhadores com possibilidade de desenvolver seus ofícios em outros contextos, como no caso de uma das minhas entrevistadas no projeto Motirô, Raquel de Oliveira, ferreira. Raquel passou, durante a pandemia, a realizar especialmente projetos ligados à construção civil, por conta da versatilidade de seu ofício e, também, por compreender que não teria trabalho nas Escolas de Samba naquele período.

Esses trabalhadores, talvez, ao perceberem que não dependem da lógica dos desfiles, passem a utilizar seus ofícios para outras finalidades, o que pode ser um fator interessante de negociação de condições de trabalho, caso exista o desejo de se manter nas agremiações. Em conversa com as costureiras no campo, todas relataram que, durante a pandemia, não ficaram paradas. Fizeram de tudo, de vestido de festa a bainha de cortina, máscaras de proteção e pequenos consertos de roupas. Isso já nos dá uma ideia do quanto o ofício delas, ao contrário de profissionais como escultores de isopor, dependem muito menos

²⁵⁰ A Liesa ainda não divulgou os valores e, portanto, nos basearemos, por enquanto, no site “Camarote”, que já tem projeções dos preços dos ingressos para 2022. Porém, se pensarmos que o valor médio do ingresso da arquibancada é de R\$579,00 e da frisa é de R\$1680,00 por pessoa, apenas contabilizando os 70.000 lugares disponíveis como sendo o valor médio do ingresso mais barato - lembrando que o valor do ingresso de um camarote pode chegar a R\$5.000,00 –, a média de arrecadação de uma noite é de R\$40.530.000,00. Disponível em: <https://www.camarotecarnaval.com/rio/carnaval/ingresso/2022/comprar> Acesso em: 16 mai. 2021.

da lógica da produção das Escolas de Samba e possibilita uma certa emancipação desse sistema. O que percebemos com as costureiras é que as Escolas de Samba representam um ganho certo, que, muitas vezes, cobre quase o ano inteiro de ganhos e o que elas fazem, para além disso, representa o 'bico', aquilo que elas fazem para ganhar um dinheiro extra. Por isso, frequentemente, é difícil se descolar do sistema, quando se tem a garantia de uma certa sustentabilidade anual em troca de viver de bico.

Portanto, a proposta prática desta tese consiste em um sistema de registro, acervo e difusão que dê uma visibilidade processual à voz e aos ofícios desses fazedores e trabalhadores da cultura. Através da coleção de vídeos, pretende-se apresentar ao público artistas e artesãos populares, a partir das ideias de papéis, memória, difusão, troca de saberes e ressignificações possíveis de seus ofícios. Com o material coletado, pretende-se desenvolver um acervo de memória, difusão e formação online de artes e artesanatos do espetáculo, carnaval, folguedos, festas populares e quaisquer manifestações que envolvam esses saberes. A proposta de uma curadoria diversa se justifica no fato de que o enfrentamento dos trabalhadores do carnaval é o mesmo enfrentamento dos artistas e artesãos Brasil afora. Em sua grande maioria, estão desamparados pelas legislações trabalhistas, por viverem majoritariamente na informalidade, submetidos às regras mercadológicas ligadas a patrocínios que representam grandes espaços de poder fomentadores dos eventos culturais e artísticos, como empresas multinacionais ou grandes emissoras de telecomunicação. Hoje, vemos o fenômeno da pejetização²⁵¹ nas grandes empresas, que costumavam contratar artistas via CLT, assim como o fenômeno da uberização²⁵², que também já chegou, especialmente nas Escolas de Samba. Portanto, imaginamos um espaço de exposição que contribua para tornar os conhecimentos adquiridos pelos trabalhadores possibilidades de cruzamentos com outros processos culturais que possam ampliar sua potência.

²⁵¹ Substituição massiva de trabalhadores formais por contratação de pessoas jurídicas. As grandes empresas convencem os trabalhadores a mudar seu regime de contratação sob consequência do trabalhador perder o emprego caso não se adapte às novas formas de políticas empresariais. Na prática, ao invés de ser visto pela lei como vulnerável, o trabalhador, ao se tornar pessoa jurídica, é visto como um igual a seu empregador na legislação.

²⁵² Tem se chamado de uberização uma precarização ainda maior do trabalho. Neste caso, o trabalhador não tem nenhum vínculo com a empresa que gerencia o serviço. Além disso, cabe ao trabalhador oferecer todos os meios de produção e suas respectivas manutenções. Existe uma descartabilidade maior do trabalhador neste sistema.

É pelo conhecimento acumulado que poderemos vislumbrar, aos poucos, uma possibilidade de fuga da dependência da lógica dos desfiles. Ou seja, diante do cenário apresentado, esta proposta se justifica na tentativa de criação de uma forma de comunicação do trabalho para que os modos de dominação que já operam nesses meios produtivos possam ser amenizados, numa tentativa de descolamento deles. Dar autonomia para os trabalhadores culturais é, para além de promover maior potência econômica ao seu ofício, retomar as diretrizes de cooperação e coletividade, ao promover também uma possibilidade de desalienação, valorizando os saberes, e compreender – como diz Luiz Rufino (2019) – que a cultura é uma formação complexa de cruzamentos, de saberes construídos ao longo de gerações e que devemos aprender com as frestas que elas são a possibilidade de atravessar o muro que separa os oprimidos dos opressores.

Essa coleção será batizada de Trabalhadores da Cultura, não por querermos resolver um problema trabalhista apenas atuando nos processos comunicacionais – registro, memória, difusão, visibilidade, autonomia, processualidade –, mas sim pela maior responsabilidade nos processos representacionais do trabalho envolvido no fazer artístico e de fomento de direitos dos trabalhadores, em consequência. Acreditamos que reforçar a noção de trabalho trará uma nova consciência, ao colocar atenção às necessidades de trabalhadores comuns – que todos são – e borrará a ideia comumente colocada de que os artistas fazem o que fazem por amor ou por aplauso. Esse acervo de trabalhadores e ofícios culturais locais pretende, a partir da visibilidade, fomentar novos projetos e ideias que visem uma possibilidade de sustentabilidade a partir do próprio ofício, em forma de cursos, outras aplicações dos ofícios, divulgação do trabalho etc. Constituirá, pois, um contraponto ao capítulo que mostra esse trabalhador descrito pela voz da mídia hegemônica: anulado, no caso do artesão; estereotipado, no caso do artista-carnavalesco; e distorcido, no caso dos que participam do desfile.



Figura 37 Logotipo criado por Nilton Gamba Júnior para marcar o material produzido para esta finalidade.

5.2.1 Metodologias

Durante o primeiro ano da pandemia de COVID-19, houve um crescimento considerável na procura por cursos online. O próprio ensino regular em escolas e Universidades teve que se reinventar e migrar total ou parcialmente para as plataformas digitais. Esses fatores não somente nos fizeram compreender uma série de ferramentas para criar materiais didáticos, como também entender o ensino como uma prática que visa, cada vez mais, a incorporação da autonomia em sua estrutura. Foi também possível observar um crescimento bastante substancial na oferta de cursos livres online sobre os mais variados assuntos. Por vivermos, com a pandemia, um cenário catastrófico de desemprego e precarização do trabalho, reinventar-se foi a palavra de ordem e uma forma de recomeço profissional. E, neste ponto, os cursos livres vieram ao encontro da demanda de novas qualificações. Nunca o conhecimento foi tão valorizado como um bem a ser consumido. Nessa passagem para o plano virtual, compartilhar conhecimento tornou-se muito fácil e, cada vez mais nos últimos anos, conhecimentos completamente específicos estão sendo frequentemente compartilhados nas redes, seja no YouTube ou em plataformas diversas, como sites, blogs ou redes sociais. Alguns grupos empresariais descobriram um verdadeiro mapa da mina, ao criar plataformas de cursos online. Esse movimento já vem acontecendo há, pelo menos, cinco anos e teve um crescimento bastante expressivo em 2020. Empresas como a UDEMY, plataforma de hospedagem de cursos online, Domestika, plataforma de cursos voltados para o design, a

brasileira EDUK, que já atua no mercado há pelo menos dez anos, Masterclass, que oferece cursos feitos por celebridades em suas áreas, entre outras, estão hoje faturando como nunca. Inclusive, já existem segmentos do design aplicados ao ensino, como o design educacional, o design instrucional e o design de aprendizado²⁵³, que é a área que cria soluções para cursos e treinamentos EAD.

Em matéria sobre o setor, a revista *Pequenas empresas grandes negócios* analisa o cenário da UDEMY, maior empresa do segmento, que investe maciçamente no Brasil como um grande mercado promissor. Na matéria, a empresa, que hoje vale 2 bilhões de dólares, teve um crescimento de 60% desde 2019. Segundo Sérgio Agudo, diretor de projetos da UDEMY, "Há um grande mercado para explorar, com uma grande aceitação de cursos online e preocupação com o desemprego."²⁵⁴ Em outra matéria no jornal "O Globo", é mostrado um crescimento da plataforma Hotmart, que, inicialmente, se projetava para 50% em 2020, mas superou os 100%, segundo seu diretor, Alexandre Abhamo²⁵⁵.

Mapeamos o crescimento das empresas de ensino à distância, pois acreditamos que a iniciativa desta coleção pode gerar material para se estender em ações como, por exemplo, uma posterior plataforma de cursos online de artistas e artesãos da cultura popular brasileira, que, com investimentos, poderia até gerar recursos para os artistas/artesãos-professores.

No âmbito da visibilidade dos trabalhadores dos barracões das Escolas de Samba, uma iniciativa da Escola de Samba Viradouro, com um reality show²⁵⁶ chamado "O Aderecista" – que apresentou alguns desses profissionais e também contemplou o público com o conhecimento de seus trabalhos – diferenciou-a das demais agremiações, que preferiram investir nas lives de samba. No entanto, o formato era de um show, a importância não estava no ofício, mas na sua espetacularização, por meio da avaliação dos resultados pelo corpo de jurados, formado por carnavalescos. Mais uma vez, observamos o crivo julgador como uma

²⁵³ diferenças entre eles.

²⁵⁴ Ver in: <https://revistapegn.globo.com/Startups/noticia/2020/03/cursos-online-o-plano-da-udemy-para-o-brasil-um-de-seus-maiores-mercados.html> (consultado em 10/04/2021)

²⁵⁵ Ver in: <https://g1.globo.com/economia/pme/pequenas-empresas-grandes-negocios/noticia/2020/12/13/confeiteira-lanca-curso-online-durante-a-pandemia-e-deve-fechar-o-ano-com-faturamento-de-r-8-milhoes.ghtml> consultado em 10/04/2021)

²⁵⁶ Ver in: https://www.youtube.com/watch?v=eXecczucF6w&t=2379s&ab_channel=AAstr%C3%B3logaAAstr%C3%B3loga (consultado em 10/04/2021)

instância validadora de uma categoria invariavelmente subalternizada. Assim, no exemplo deste reality, o corpo julgador era formado por homens brancos.

Inicialmente, nos inspiramos em ações que pretendem manter vivas tradições e culturas como o projeto Motirô, já explanado anteriormente no capítulo 4. Os relatos das histórias de vida são fundamentais para a apresentação do artista/artesão e da importância dessas atividades em suas vidas, bem como para deixar visíveis suas principais referências. Após essa introdução sobre a biografia e as escolhas pessoais de cada trabalhador, pretendemos filmá-lo em seu local de ofício executando um trabalho específico. Esta segunda etapa é superimportante para captarmos como este profissional atua, com suas particularidades, e como ele interage com o mundo, enquanto produz. Nesta etapa, nos inspiramos em canais do YouTube cujo foco é registrar trabalhos e tradições esquecidas de locais remotos, como é o caso do canal Pasta Grannies (massa das avós)²⁵⁷, criado pela escritora gastronômica Vicky Bennison. O canal de Vicky é um exemplo de espaço que se constitui para manter viva a tradição alimentar e a arte culinária ancestral italiana de uma das comidas mais populares do mundo. O trabalho da escritora difunde e ensina os modos de preparo de receitas de pessoas comuns, de mulheres, muitas acima dos 80 anos e que, provavelmente, não encontrarão nem em sua família uma extensão de seu legado cultural.

Outro exemplar de iniciativa do gênero é o canal do produtor Eugenio Monesma ²⁵⁸, que filma os processos de vida e existência de uma Espanha ancestral, que somente existe em alguns vilarejos. Seus vídeos trafegam entre criações ovinas nos Pirineus, passando por técnicas de construção civil, confecção de trajes típicos, penteados regionais e festas folclóricas. O material

²⁵⁷ Descrição do canal pasta Granny: Welcome to Pasta Grannies! I find and film real italian grannies – nonne – making delicious, traditional, handmade pasta. And sometimes soups, breads, dolci, rice dishes, that kind of thing, because that is what the Grannies wanted to cook for me. I'm saving skills and sharing traditions one recipe and Granny at a time! (Em tradução livre: “Bem-vindos ao Pasta Grannies! Eu encontro e filmo avós italianas reais – nonne – fazendo, deliciosas e tradicionais massas caseiras. E, às vezes, sopas, pães, doces, pratos com arroz, essas coisas, porque isso é o que as avós querem cozinhar para mim. Eu estou registrando habilidades, compartilhando tradições, uma receita e avó por vez!). Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCedsqpl7jalb8BiaUFuC9KQ>

²⁵⁸ Descrição do canal de Eugênio Monesma: *Soy Eugenio Monesma, productor y realizador de documentales etnográficos*. Tras más de 40 años de producción de series documentales de televisión sobre lo oficios perdidos, nuestras fiestas, tradiciones, leyendas, gastronomía tradicional, costumbres y rituales, he llegado a construir más de tres mil documentales etnográficos. (Em tradução livre: Sou Eugenio Monesma, produtor e realizador de documentários etnográficos. Em mais de 40 anos de produção de séries documentais de televisão sobre os ofícios perdidos, nossas festas, tradições e lendas, gastronomia tradicional, costumes e rituais, cheguei a fazer mais de três mil documentários etnográficos.). Disponível em: <https://www.youtube.com/user/EugenioMonesma>

encontrado no canal de Monesma é riquíssimo em detalhes e, assim como o canal de Vicky, dá ênfase aos modos de fazer e viver como processos indissociáveis.

Creemos que, para preservarmos ao máximo as características originais dos modos de fazer, todos esses registros devem ser feitos com um viés documental. Em seguida, esse material documental servirá de base para montarmos uma série de outros projetos, como apostila didática e/ou conteúdo do vídeo aplicado a atividades que permitam um maior aprofundamento das temáticas.

O objetivo geral é criar uma pequena fresta que possibilite minimizar a dependência exclusiva da lógica da produção das Escolas de Samba, inicialmente por meio de uma coleção de vídeos apresentando trabalhadores da cultura, buscando dar visibilidade aos seus ofícios, podendo se estender a projetos mais ambiciosos de cursos online, que ainda possam gerar uma renda, que poderia ser revertida para os trabalhadores ²⁵⁹. Os objetivos específicos são: valorizar os saberes específicos e locais de artistas e artesãos; documentar esses saberes; criar a possibilidade de multiplicar esses saberes por meio de materiais didáticos; dar visibilidade para esses artistas e artesãos; organizar a produção cultural em nível nacional; divulgar essa produção online; expandir o território de divulgação internacionalmente.

5.3 Metodologia comunicacional de design de histórias e design de aprendizado

O laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio se preocupa em registrar, promover e articular a relação entre os artesãos e artistas com seus ofícios, por meio de suas histórias de vida. Para tal, tem sido fundamental a parceria com o Museu da Pessoa, que disponibilizou não somente sua plataforma para alocar uma de nossas coleções, a Motirô, mas também nos munuiu de todo um treinamento sobre sua metodologia de coleta de histórias de vida. Para o design, a narrativa da história de vida do artesão pode se mostrar como um processual inicialmente deslocado, por não lidar diretamente com o processo projetual ou manufatureiro. No entanto, é a narrativa individual que irá descortinar experiências que possam justificar, iluminar e/ou enriquecer as formas de produção de um determinado ofício. Ou seja, a articulação entre a dimensão pessoal e coletiva das histórias de vida do artista; seu contexto social e também

²⁵⁹ Esse é o caso da iniciativa “Rocinha Foco na cultura”, patrocinada pela FAPERJ, projeto em andamento, realizado desde 2022, que explanaremos em seguida.

seus métodos, materiais, linguagens e técnicas; e a recepção de sua produção se inter-relacionam de forma inseparável. Por isso, o que consideramos peça-chave para o design é exatamente o que vem antes do manual e do projetual, de onde saem as ideias e como os acontecimentos vividos impactam nas formas de se realizar e narrar as coisas. Um exemplo disso é quando percebemos, na narrativa de determinados artesãos, nomenclaturas próprias de um determinado local, que não se repetem em outras localidades para a mesma função. Como uma amostra deste aspecto, podemos lembrar de quando os ferreiros, nas Escolas de Samba, desenham as formas a serem forjadas por eles, no chão do barracão. Lá, eles chamam de risco esse desenho que cumpre a função de molde. E daí, se desdobram outras formas de entendimento do mundo, como aquele que é competente, é aquele que entende do riscado.

Portanto, o registro de histórias de vida tornou-se um ponto inicial para desenvolvermos outros projetos, como os abordados neste capítulo, na tentativa de prolongar os registros das histórias de vida, para os registros das formas de produção manufatureira. Esses registros empreendidos são um modo de manutenção de formas de produzir um mundo já bastante distante das práticas de produção capitalista, que empreende homogeneizações, provocando o sufocamento de processos anteriores, causando epistemicídios.

Utilizamos uma outra vertente do campo do design, que é o chamado design de aprendizagem, para formatarmos os desdobramentos das histórias de vida em processos de fazeres. Nosso objetivo é a obtenção de registros que possam servir para a formatação de material didático que possibilite a multiplicação e a manutenção de saberes específicos, não vinculados normalmente aos espaços formais de ensino, pois o design de aprendizagem é um segmento do design que, ao formatar um projeto educacional, se propõe a criar um modelo específico de ensino focando na experiência de aprendizagem de um determinado público-alvo. Ou seja, é uma forma de utilizar as ferramentas do design para modelar um determinado tema, para melhorar a experiência do consumidor deste conteúdo. E, neste ponto, há uma forma muito “paulofreiriana” de conduzir o aprendizado, que é pensar na experiência da beleza, do bem-acabado, do bem cuidado, para gerar um apaixonamento por parte do estudante. Dentro da maneira de modelar os conteúdos dos cursos, propomos misturar duas formas de apresentá-los: uma, através do discurso do professor (vozes dos fazedores), contando com suas peculiaridades discursivas (design de histórias); outra, como uma transposição metodológica e sistematizada em um material

didático que possua um tratamento mais direcionado a um público mais plural (design de aprendizado).

Ao final, podemos perceber um desdobramento das ações feitas a partir do convênio com o Museu da Pessoa no projeto Motirô, quando trabalhamos com as vozes dos artistas e artesãos (colocadas no capítulo 4) e utilizamos essa sistematização para produzirmos outras vozes como as vozes dos fazeres. Conseguimos, a partir de experimentações, registrar ofícios de maneiras distintas, desde um documento mais sequencial ao longo de um processo que acontece no momento da execução, como os vídeos curtos produzidos nas oficinas da Grande Rio em 2022, até uma sistematização desse conteúdo numa proposta mais elaborada, num formato de curso didático. A sequência das ações pode ser vista no fluxograma a seguir.



5.3.1 Projeto piloto: Oficinas da Grande Rio 2022

O trabalho de campo empreendido na preparação dos desfiles de 2022 foi não somente muito importante para este estudo, por me colocar lado a lado com as trabalhadoras do barracão, mas também por ter possibilitado iniciar uma documentação dos ofícios como projeto piloto que pudesse servir de parâmetro

para pensarmos em metodologias e ajustes na documentação e no uso desse material coletado.

Decidimos fazer o registro, passo a passo, de todas as etapas produtivas das fantasias das duas últimas alas da Acadêmicos do Grande Rio, que estávamos supervisionando para o desfile de 2022, a fim de registrar todos os conhecimentos necessários para se confeccionar uma única fantasia. Imaginamos que o grande público não tem a noção de quantas etapas são necessárias para se construir uma única peça e nem de quantas mãos são necessárias para que tudo esteja finalizado. Encorajamos os estudantes a descrever cada processo que estavam executando e a explicá-lo para a câmera, para que pudéssemos captar as etapas e também, a partir disso, ter algumas práticas e técnicas já bastante usuais na produção carnavalesca, de modo a agregar algum diferencial nesses registros. No total, foram feitos 14 minidocumentários de processos artesanais, que já estão registrados com a logo 'trabalhadores da cultura', e um documentário um pouco maior, explicando o conceito das fantasias dentro do desfile e da forma como fizemos a administração do estágio com os estudantes e um teaser²⁶⁰.

Foi fundamental fazermos essa primeira documentação dentro de um agrupamento sobre o qual tínhamos mais controle, pois eram todos estudantes sob nossa orientação e podíamos solicitar que filmassem suas tarefas e, além disso, também pedir que as interrompessem, para que pudéssemos filmá-los. Para tal, contamos com a participação de outros integrantes do laboratório de pesquisa DHIS e do laboratório de pesquisa LIS da PUC-Rio, coordenado pela professora Eliane Garcia, fundamental para a captura, a organização e a edição de todo o material.

O que escapa ao controle dessa produção audiovisual é o ambiente do próprio barracão, que tem seus ruídos específicos e sua estrutura de funcionamento, o que também nos enriquece e indica um pouco sobre como os trabalhadores locais organizam e realizam suas tarefas.

²⁶⁰ O documentário e os minidocumentários das etapas produtivas estão acessíveis em: <https://www.youtube.com/@dhislaboratoriodesigndeh8276>

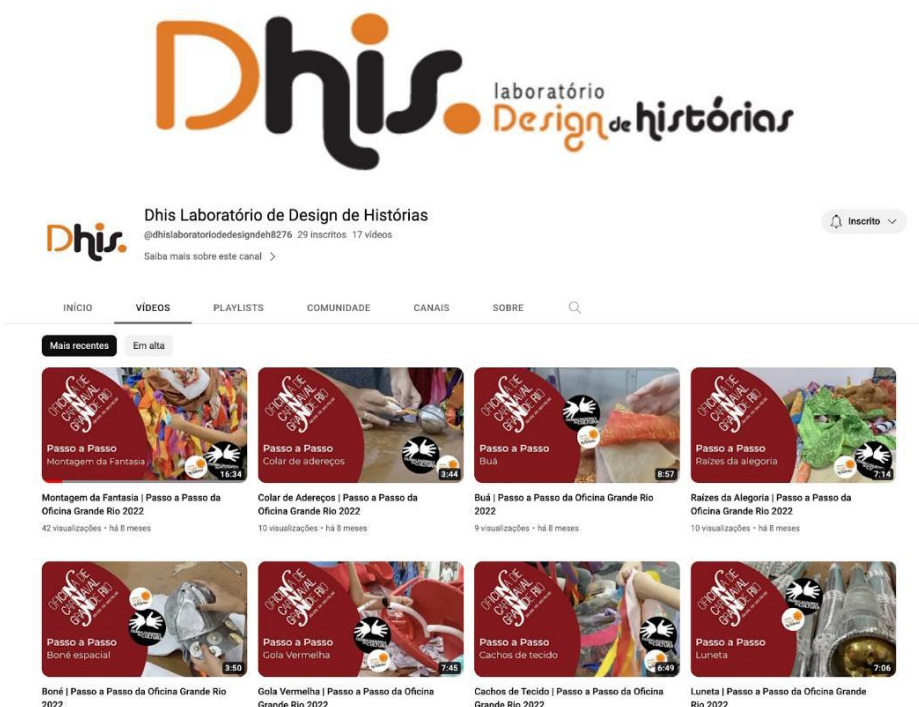


Figura 38 Imagens dos thumbnails dos mini documentários na página do DHIS no youtube.

Percebemos, com o material produzido, aquilo que Mario de Andrade (1938) fala sobre o artesanato, considerado como distinto da arte, pois, para ele, é algo que pode ser ensinado.

O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume ao artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica da arte que é, por assim dizer, a objetivação e a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo que ele é, como indivíduo e como ser social. Isso não se ensina, e reproduzir, é imitação. (ANDRADE, 1938, p. 13)

Com esse material realizado, pudemos avaliar quais tipos de apelos poderíamos fomentar de cada tipo de trabalhador ou de cada tipo de atividade. Por exemplo, vimos que determinados trabalhos não especializados e repetitivos não necessariamente gerariam um material de curso mais específico ou algum material que fomentasse maior curiosidade, mas, no entanto, poderiam estar encaixados no meio de algum conteúdo com mais apelo, como um tipo de trabalho artesanal técnico. Portanto compreendemos que, do contingente de trabalhadores dos barracões, apenas seriam mais interessantes para essa coleção aqueles que possuíssem ofícios mais peculiares ou específicos. Nisso, já compreendemos que a sustentabilidade que essa plataforma poderia fomentar também é recortada. Notamos que seria impossível abarcar todos os trabalhadores, pois, na realidade dos barracões, a grande maioria deles constitui mão de obra ocasional não especializada. Mesmo em alguns ofícios, como no caso das costureiras, que, de

certa forma, compõem uma mão de obra especializada, encontraremos, na maioria dos casos, um trabalho mecanizado e repetitivo, que foge à ideia de um domínio do processo como um todo. Portanto, deveríamos dosar e equilibrar entre processos artesanais técnicos e processos de soluções artísticas pessoais.

Uma das coisas que se ouve bastante, especialmente dos carnavalescos, é uma alusão à “crise de profissionais”²⁶¹, profissionais que conheçam o meio e saibam aplicar seus conhecimentos técnicos em projetos tão únicos como os desenvolvidos pelas Escolas de Samba (os tais que “entendem do riscado”). Observamos que essa dificuldade que os carnavalescos colocam tem uma grande relação com a ideia de profissionalização e com a transformação dos desfiles em superespectáculos. Hoje, não somente a estrutura produtiva do barracão, por seu espaço arquitetônico, é completamente fabril, como muitos trabalhos artesanais foram substituídos pelo trabalho de máquinas. Por exemplo, no livro *Artesãos da Sapucaí* (2006), é possível ver uma cooperativa de Barra Mansa, cidade do interior do estado do Rio de Janeiro, que fornecia bordados em paetês para as Escolas de Samba. Os bordados eram feitos manualmente por um grupo de 50 mulheres (artesãos da Sapucaí, 2006, p. 159). Há muitos anos esse trabalho não existe mais. Ele é comprado pronto, importado da China e feito por máquinas automatizadas. Também temos a problemática de profissionais que estão morrendo e não passam seu ofício adiante, como no caso do trabalho com vime, que, apesar de ser aplicado no cotidiano na feitura de mobiliários e artigos de utilidade doméstica, no carnaval, dispõe de raros profissionais, contando apenas com duas equipes que executam esse serviço para todas as agremiações²⁶². O trabalho com vime é uma artesanania introduzida nos anos 1960 que perdura até hoje, mas, com a falta de mão de obra, é possível que as características produtivas se modifiquem para dar conta dessa ausência. Assim, talvez esse seja um ponto bastante interessante de ser mostrado nesta coleção: formas não convencionais de se realizar projetos também diferenciados.

Para encontrar esses profissionais, é preciso acompanhar o trabalho deles, conversar bastante, compreender como tal trabalho impacta o projeto final e, então, projetar como podemos registrar essa prática. Um dos principais focos

²⁶¹ Vemos isso em uma recente entrevista de Rosa Magalhães. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WPAEI1Nhjwo&t=3s&ab_channel=MaisCarnaval Acesso em: 01 mai. 2023.

²⁶² Essas equipes são da mesma família, mas não sabemos se haverá uma continuação do ofício, se as novas gerações irão se interessar em aprender seguir com o negócio.

desse acervo é, especialmente, tornar visíveis essas práticas específicas de processos ligados às festas. Por mais que as Escolas de Samba tenham perdido seu caráter de festa popular para se tornarem superespetáculos, ainda é possível encontrar alguns profissionais que atuam de maneiras avessas ao profissionalismo industrial que tomou conta dos barracões, pois ainda se desenrola, no barracão, uma formação de caráter oral e prático, como Leila Maria Blass narra em seu livro *Desfile na Avenida, trabalho na Escola de Samba: a dupla face do Carnaval* (2007).

Assim, a formação profissional é basicamente prática e desenrola-se no barracão e nas oficinas, através da transmissão oral de um conjunto de informações e conhecimentos relativos ao fazer carnaval. Para tanto, as relações com os mais experientes que podem ser os próprios familiares, parentes ou vizinhos são fundamentais. Revela-se, assim, a dimensão pedagógica das escolas de samba como acontece, há anos, na cidade do Rio de Janeiro e cidades vizinhas. (BLASS, 2007, p. 106)

Dentro dessa avaliação, escolhemos uma personagem das que entrevistei no projeto Motirô para fazer um piloto de uma amostra do ofício dela e um piloto de um minicurso voltado para o carnaval. Apesar de este projeto de coleção pretender abarcar profissionais diversos, por considerarmos um espaço de acervo que deva ser múltiplo, para a amostra desta tese julgamos importante que fosse a amostra de uma mulher que trabalhasse com Escolas de Samba.

Um dos embargos ao registro no barracão acaba sendo o fato de que não conseguimos fazer o trabalhador parar para nos dar atenção ou para explicar o que está sendo feito, pois, na loucura da produção, não conseguimos uma brecha de tempo para a realização dessa documentação com a paciência que ela demanda. Havia tentado fazer o mesmo com Marina Vergara, a escultora da Acadêmicos do Grande Rio. No entanto, não consegui realizar as filmagens nos preparativos para o desfile de 2022 e, tampouco, em 2023, quando consegui fazer alguns registros que não resultaram em material satisfatório sobre ela trabalhando. Para resolvermos essa captação, seria necessário um novo encontro pós-carnaval, no barracão²⁶³. Esse fato já inviabiliza o processo, pois demanda do trabalhador um esforço extra de ir ao barracão em um período no qual está de

²⁶³ Do material captado do trabalho de Marina, consegui extrair uma filmagem que ilustra uma de suas técnicas de trabalho, pois registramos o assistente de Marina trabalhando do início ao fim de uma técnica de esculturas em isopor, desenvolvida por ela e passada para seus assistentes. A técnica, batizada por “técnica de gavetas” pela escultora, consiste em transferir um desenho bidimensional ao bloco de isopor e, ao separar as partes dos desenhos, manipulá-las de modo que se elevem ou se rebaixem, formando o objeto tridimensional. Após essa ação, é feita a modelagem das quinas das peças bidimensionais, que são amaciadas e arredondadas até se chegar à escultura final.

férias, tendo também de negociar a possibilidade de lá comparecer apenas para esse fim.

Por isso, decidi trabalhar com a peruqueira Divina Luján, pois ela não trabalha diretamente no barracão, prestando serviços para diversas Escolas. Assim, consegui marcar dias tranquilos com ela, em seu ateliê no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e pudemos filmar em dois dias todo o material, através de uma prévia roteirização de conteúdo. Montei uma entrevista nova, que focava o histórico profissional de Divina, desde sua formação até o momento em que veio morar no Brasil, em 1978, e de quando ela começa a trabalhar com carnaval. São 35 anos de ofício carnavalesco em 70 anos de vida. Foi possível, desse encontro, roteirizar e montar um curso completo, com a profissional, de perucaria em EVA, material em cuja utilização em Escolas de Samba ela foi pioneira, com a finalidade de fazer perucas mais leves, impactantes e baratas²⁶⁴.

5.3.2 Exemplo de montagem de roteiro com Divina Luján

O roteiro da entrevista e da documentação da forma de fazer perucas em EVA já foi pensado para gerar, posteriormente, um curso, separado em etapas sensíveis na produção das perucas, de modo a facilitar tanto o entendimento do processo quanto a replicação do objeto por qualquer interessado em assisti-lo. A partir de uma pré-entrevista com Divina, foi montada a organização, a quantidade de cenas e a ordem das suas aparições na organização das informações e na forma de se produzir o material para filmagem. No momento da filmagem, não precisamos, necessariamente, fazer o registro na mesma ordem a ser obedecida nos vídeos, pois essa etapa é resolvida na edição. No caso de confecção de algum artefato, devemos nos preocupar com o tempo que leva cada etapa e, no caso de

²⁶⁴ Vídeo 1 Entrevista: <https://youtu.be/z-oMOmA0dY4>

Vídeo 2 Sobre ferramentas: https://youtu.be/UojxL_jD2tw

Vídeo 3 Sobre cabeças de madeiras: <https://youtu.be/S0uumujNRes>

Vídeo 4 Apresentação das perucas: <https://youtu.be/adtUgphesPI>

Vídeo 5 Cabeça de tarlatana parte 1: https://youtu.be/KPViJil_y0Y

Vídeo 6 Cabeça de tarlatana parte 2: <https://youtu.be/RQ48jYKiEyU>

Vídeo 7 Peruca de EVA parte 1: <https://youtu.be/px8C4IHPSEk>

Vídeo 8 Peruca de EVA parte 2: <https://youtu.be/7Wxsx831hj0>

Vídeo 9 Peruca de EVA parte 3: <https://youtu.be/yLFNlfJJcNE>

Vídeo 10 Peruca de EVA parte 4 (final): <https://youtu.be/nGpzzqXN5-D8>

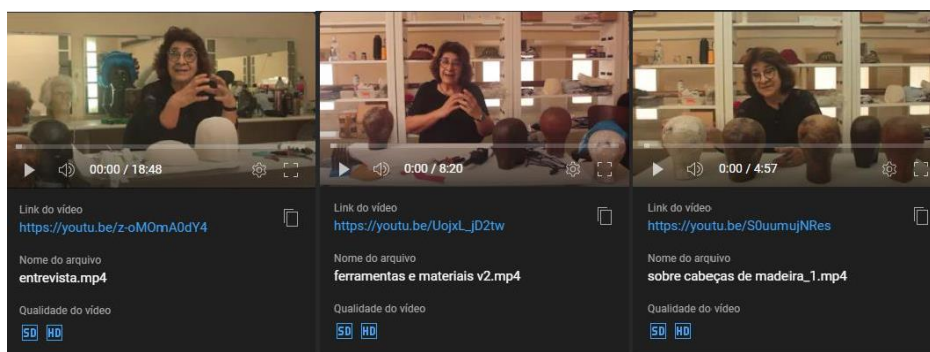
etapas demoradas, devemos antever os resultados, a partir de muitas peças que demonstrem cada parte do processo já pré-produzidas. Esse cuidado torna a filmagem mais curta e dinâmica, economizando recursos da produção e não cansando o entrevistado. No caso das perucas de Divina, só a base da cabeça, feita em tarlatana, leva 24 horas numa estufa ou alguns dias em temperatura ambiente para secar completamente. Por isso, a confecção de um roteiro facilita a organização de todos os elementos que deverão estar disponíveis no ato da filmagem²⁶⁵.

Devemos lembrar que, por termos a ideia de documentar os fazeres de artistas e artesãos tão plurais, convém adaptar as pré-entrevistas às peculiaridades de cada um. Numa pré-entrevista para esse roteiro, é necessário conversar sobre as etapas produtivas com perguntas-chave, que, no caso de Divina Luján, foram estruturadas da seguinte maneira:

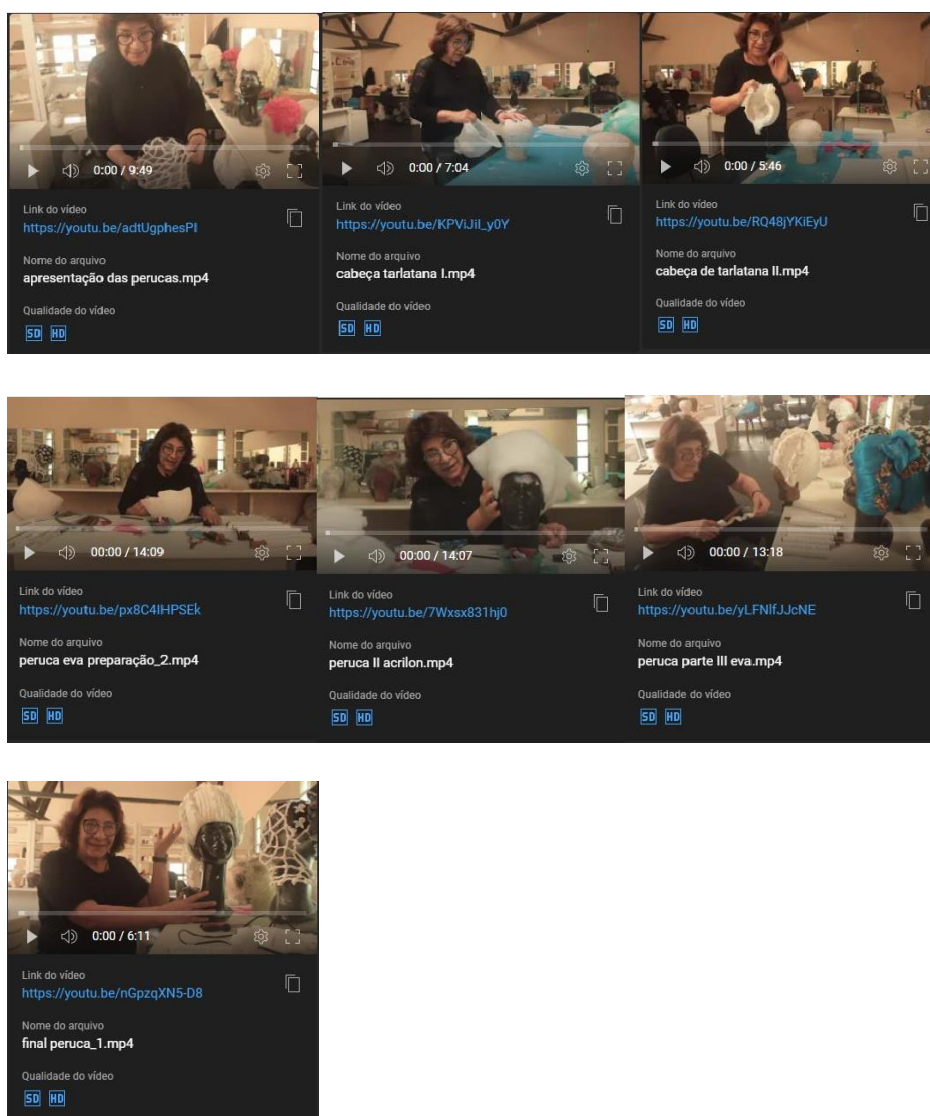
- Qual é o artigo que você gostaria de ensinar a fazer?
- Qual é a primeira coisa que se deve fazer? A segunda? A terceira? (etc.)
- Quais materiais são necessários?
- Qual será a próxima etapa?

(e assim por diante, até concluirmos, passo a passo, o objeto desejado).

Outra observação importante é sobre o tempo de duração de cada vídeo, que não deve ultrapassar os 15 minutos, para ficar mais palatável. Portanto, é preferível dividir em pequenas etapas, em vários vídeos, do que fazer um vídeo longo com todo conteúdo. Ao final, no curso de peruca de Divina, foram produzidos 10 vídeos, contemplando cada etapa produtiva de uma peruca de EVA.



²⁶⁵ Roteiro disponível em anexo.



Obs.: Os vídeos estão disponíveis na plataforma do YouTube, por meio dos links indicados nas imagens.

Etapas do curso:

Vídeo 1: Entrevista com a artesã. Neste vídeo, Divina conta sua trajetória de formação, fala de pessoas importantes em sua carreira e de sua atuação profissional no Brasil.

Vídeo 2: Ferramentas e materiais. Neste vídeo, Divina apresenta os materiais e as ferramentas necessárias para se trabalhar com perucas.

Vídeo 3: Sobre cabeças. Neste vídeo, Divina nos apresenta o suporte de trabalho, que são tipos de cabeças esculpidas em madeira e tipos em espuma ou gesso.

Vídeo 4: Apresentação de perucas. Neste vídeo, Divina mostra a diversidade de produções que ela executa, ao apresentar ao espectador algumas peças que pertenceram a espetáculos distintos e, com isso, também nos fala um pouco sobre a história do teatro e do carnaval brasileiro.

Vídeo 5: Cabeça de tarlatana I. Neste vídeo damos início ao processo de confecção de perucas em EVA. A primeira etapa é criar a cabeça suporte, na qual se aplica a peruca. Divina nos ensina a escolher e cortar o material, a moldar no suporte de cabeça e, depois, nos fala do tempo de secagem.

Vídeo 6: Cabeça de tarlatana II. Neste vídeo temos a desmoldagem da cabeça feita em tarlatana e o corte para fazer o contorno da cabeça num molde que Divina desenvolveu chamado de Montura.

Vídeo 7: Peruca de EVA, preparação. Neste vídeo, Divina nos mostra como prepara os materiais de uso para confeccionar a peruca e como se interpreta um modelo de um projeto de figurino.

Vídeo 8: Peruca de EVA acrylon. Neste vídeo, Divina nos mostra como fazer o enxerto para darmos forma às perucas antes de revesti-las com EVA.

Vídeo 9: Peruca de EVA, aplicação e preparação do EVA. Neste vídeo, Divina nos mostra como colar o EVA e como moldá-lo com calor na forma de cachos.

Vídeo 10: Peruca de EVA finalização. Neste vídeo, Divina aborda acabamentos possíveis na peruca.

5.3.3 Outras aplicações.

Como mencionamos antes, as reflexões sobre os cruzos, de Rufino (2019), atravessam a proposta de um campo que deve ser multimodal. A ideia de entrecruzar as histórias de vida com os materiais e técnicas de produção é um primeiro aspecto da metodologia que pensa que uma perspectiva redimensiona a outra. Nesta tese também mostramos o diálogo entre diferentes vozes como possibilidade dessa multimodalidade – vozes da história, vozes dos autores, dos pesquisadores, dos sujeitos da pesquisa ou dos meios de comunicação que os veiculam. Ao falar de gêneros no trabalho, a questão volta a se apresentar em um estudo que não deve ser exclusivo sobre o feminino, mas que só pode dimensionar o mesmo se inseri-lo no contexto real de confronto com o trabalho masculino também. Assim, as variáveis de campo, na medida do possível para o escopo de cada pesquisa, também serão responsáveis por uma contribuição no

mesmo sentido. É nessa direção que a proposta final desta tese pensa na aplicação de um método não só para mulheres e não só nos barracões de Escola de Samba (dois recortes do estudo). O cruzo de epistemologias acaba se mostrando uma forma de ressignificar e ampliar as possibilidades críticas. Desse modo, veremos aqui uma documentação que pretende colocar lado a lado diferentes contextos produtivos no Rio de Janeiro, no país e no mundo, entendendo que o estudo comparativo, em diferentes escalas, é fundamental para ampliar o potencial de uma pesquisa.

Portanto, ao longo deste trabalho de pesquisa, também se formularam, paralelamente, outras ações do laboratório de pesquisa DHIS, que se utilizaram da mesma metodologia de registro que adotamos, para transpor a outros campos a ideia do acervo de cursos de trabalhadores da cultura. O método permitiu, por exemplo, o projeto *Rocinha, foco na cultura*, produzido pelo DHIS, Rocinha em Foco e Museu Sankofa, com a participação do Museu da Pessoa. Financiado pela FAPERJ, em 2022, e concluído recentemente, em junho de 2023, esse projeto tem por objetivo o desenvolvimento sustentável na criação de um acervo de consulta permanente sobre os trabalhadores da cultura da Rocinha (produtores de cultura local) para o PARQUE DE INOVAÇÃO DA ROCINHA (PIR). Para desenvolvermos essa ramificação, foi necessário um trabalho integrado, dentro do laboratório de pesquisa DHIS, dos projetos de iniciação científica, projetos de conclusão de graduação, pesquisas de mestrado e doutorado. Essa atuação conjunta permite um folego maior para as ações e o compartilhamento de dados de campo entre pesquisadores.

Acervo atualizável e processual que incluirá diversas formas de produção cultural. O reconhecimento das práticas culturais locais tem a função de mapear a ética e a estética da comunidade.

A ideia de sustentabilidade das duas instituições (Rocinha em Foco e Museu Sankofa) será efetivada em cinco eixos de atuação:

- 1) HISTÓRIAS DE VIDA: conteúdo sobre os trabalhadores de cultura local, suas histórias de vida, referenciais técnicos e estéticos e seus processos de produção;
- 2) MULTIPLICADORES DE ACERVO: estratégias de captação contínua com formação de multiplicadores-entrevistadores na própria comunidade que vão manter viva a contribuição com o acervo e será realizado em escolas de ensino fundamental e ensino médio;
- 3) PASSO A PASSO: produção de vídeos profissionais de capacitação para as técnicas usadas por esses trabalhadores. Esses conteúdos serão oferecidos em módulos – parte gratuita como divulgação do artista e parte com a possibilidade de criar cursos pagos ²⁶⁶ ;
- 4) MATERIALIZAÇÃO CRUZADA: Um estímulo para artistas locais usarem como referência outros trabalhadores da cultura da favela por meio de uma metodologia de imersão nos demais acervos e desenvolvimento de uma obra referencial;
- 5)

²⁶⁶ Vamos estudar a viabilidade de se poder arrecadar fundos para que os professores recebam pelos cursos.

PORTAL ROCINHA EM FOCO: que abrigará o hotsite que leva o nome deste projeto, ROCINHA, FOCO NA CULTURA, com a sistematização de todo o material gerado nos itens anteriores.²⁶⁷

A título de demonstração desta ideia neste projeto, foram escolhidos seis artistas e artesãos da favela da Rocinha para serem nossos personagens, que serviram de amostra para o acervo inicial. Com o projeto fizemos um treinamento para que as próprias instituições da Rocinha se tornassem autônomas no método usado no projeto e para documentar e divulgar os trabalhos desenvolvidos pelos moradores. Com isso, pretende-se também estudar a viabilidade de esses acervos, especialmente os de caráter didático, como o de cursos, poderem gerar um retorno financeiro, como as plataformas de cursos online, inicialmente previsto por meio de doações, com verba revertida para os artesãos participantes²⁶⁸.

Além da aplicação no projeto *Rocinha, foco na cultura*, o método Design de Histórias foi aplicado, em parceria com a Universidade Iberoamericana, do México, para documentar artesãos em Oaxaca e em Juxtalauaca (projeto patrocinado pelo Capes Print PUC-Rio/Iberoamericana); para a casaca do Bate-Bolas (projeto em andamento) e para um projeto ainda em captação para região do D'Ouro, em Portugal, em parceria com as universidades portuguesas que participaram do Motirô. No caso dos Bate-Bolas, a documentação se desdobrou em oficinas presenciais de confecção de máscaras e de processo de gliteragem nas estamparias apresentadas nas fantasias desses grupos, todas elas realizadas na PUC-Rio durante a SEMANA DAD 2023²⁶⁹. Na amostra do México, fica clara a participação massiva dos homens nos festejos de mascarados de Juxtalauaca, correspondendo à tradição desses ritos, que, na maioria das cidades, é majoritariamente masculino. Entre os Bate-Bolas do Rio de Janeiro, também vemos a exclusividade de homens nas funções de coordenação ou de criação artísticas, ficando para as mulheres a costura ou a montagem final da fantasia ou, mais raramente, uma função de reprodução de técnicas dentro dos processos criativos. Quanto à produção de artesanato fora do rito de máscaras, tanto no México (Oaxaca) como em Portugal (Barcelos) e no Brasil (Rocinha), o protagonismo é dividido equanimemente entre homens e mulheres. Podemos ver funções exclusivamente femininas, como o tear de cintura, e outras híbridas, como a cerâmica negra ou a produção de Alebrijes. Na Rocinha, mulheres conduzem

²⁶⁷ Texto retirado do projeto base no Sisfaperj.

²⁶⁸ O acervo do “Rocinha, foco na cultura” pode ser acessado em: <https://rocinhaemfoco.com.br/rocinha-foco-na-cultura/>

²⁶⁹ Sobre Semana DAD, semana dedicada a eventos voltados para o design na PUC-Rio.

todo o processo produtivo, como, por exemplo, Cida e Mery, que atuam em uma ampla gama de atividades, tanto na coleta de material para reciclagem e na aplicação da técnica quanto na distribuição das peças, gerenciando pontos de venda ou organizando a logística de distribuição, assim como em técnicas tradicionalmente masculinas, como Malu Vibe, na produção em grafite.

5.4 Utopias

As situações limítrofes que este e os capítulos anteriores abordam nos mostram como podemos desnaturalizar nosso olhar, para, com isso, vislumbrarmos saídas pelas frestas do sistema. Precisamos ressaltar que o design, aqui, colabora com os projetos de registro e memória, ao apresentar possibilidades de desvios das instâncias de poder ao valorizar as epistemologias locais.

O ebó epistemológico do qual fala Rufino (2019) seria o assentamento na encruzilhada desses caminhos, das possibilidades múltiplas e agregadoras de todos os saberes subalternizados. Os registros se prestam a uma abordagem dos saberes invisíveis, não legitimados, como a fonte primordial do conhecimento dos fazedores das Escolas de Samba e das culturas populares de maneira geral. Gostaríamos que o material captado nos ensinasse a olhar pelas frestas, como possibilidades para o momento no qual vivemos, enxergando os saberes como pontos a serem mantidos e sustentados para que os pensamentos selvagens não se percam.

6

Considerações finais

Fazedoras de carnavais, inicialmente, se propôs a pesquisar os caminhos da produção manufatureira feminina nos barracões das Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro. No entanto, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, fez-se necessário traçar outras jornadas, não somente pelo desvio de rota a que a pandemia de COVID-19 nos obrigou, mas também para um melhor entendimento do recorte do objeto em si. O descortinar do processo final de uma produção feminina, material, apenas foi possível quando decidimos percorrer outros espaços do feminino nessas instituições, sobretudo por compreendermos que o trabalho feminino apenas seria passível de análise se percebido em seu contexto, consideradas todas as variáveis nele intervenientes.

Com isso, o descortinamento da presença e ausência feminina nos barracões passa a ser abordado nas análises realizadas como um território produzido pelo masculino. Ou seja, aventamos que o trabalho feminino contido nos barracões, com suas divisões específicas, apenas obedece a determinadas regras que se estabelecem para além muros dos galpões de produção material, sendo gerenciado por uma narrativa forjada pelo masculino já em sua concepção histórico-midiática. Portanto, para que pudéssemos trazer à tona as problemáticas que envolvem o trabalho feminino nesses interiores foi necessário transitar em outros setores das Escolas de Samba, captando as vozes e os olhares que produzem as narrativas conhecidas, naturalizadas e vivenciadas por parcela considerável dos membros internos e externos a elas.

Concluimos, preliminarmente, que o trabalho feminino nas Escolas de Samba é, de certa forma, mais multifacetado do que o masculino, no sentido de que o feminino irá abarcar o trabalho produtivo e o trabalho reprodutivo. No trabalho reprodutivo, além dos já conhecidos trabalhos domésticos – como cuidar, limpar, cozinhar e cuidar da prole –, identificamos um aspecto diferenciado: a imagem feminina como uma forma de trabalho não remunerado, que serve, na sociedade do espetáculo, como sustentáculo ideológico das Escolas de Samba. Pois a imagem da mulher, quando absorvida e moldada pela indústria cultural, passa a ser também geradora de capital para as agremiações e para as empresas patrocinadoras, à medida que essa imagem é usada como produto e propaganda. Ou seja, identificamos, para além da produção material feminina, essa faceta que,

apesar de não se classificar como trabalho produtivo, gera uma produção imaterial que reverbera e alimenta as diversas esferas das Escolas de Samba.

Também constatamos que o espetáculo das Escolas de Samba, cuja garota-propaganda é mulher, ao vender uma ideia cara ao contemporâneo – de mulheres fortes, guerreiras, heroínas, sagradas, matriarcas, musas inspiradoras de poetas e artistas, empoderadas de seus corpos e que lutam dia após dia por espaço e reconhecimento –, não somente propicia uma romantização e um escamoteamento das opressões sofridas por elas, ao editar um discurso a seu respeito (como vimos nos capítulos 2, 3 e 4), mas, especialmente, molda o que é ser uma mulher dentro desse universo.

Pudemos perceber, com o passeio inicial histórico-midiático empreendido nos capítulos 2 e 3, onde o feminino estende-se ideologicamente, como o próprio mito fundante das Escolas de Samba nos possibilitou compreender, de maneira alargada, como o trabalho feminino se expressa no mais contemporâneo viés, ao assumir a forma imagética da sociedade na qual vivemos. Essa produção de imagens das mulheres está em constante desenvolvimento, ano após ano, ao exigir novas personificações femininas regidas pela cultura de massa, que, permitirão a manutenção e o reforço da validação social das Escolas de Samba, validação essa que, historicamente, se dava na presença das mães de santo e, hoje, se dá na imagem reificada delas, através da ala das baianas. Observa-se também certa domesticação do feminino na proposição de uma padronização de performances e corpos, numa produção em série de mulheres, que possuem características desejáveis para servir a esse sistema. Com isso, se comprova o quanto os meios de comunicação conseguem ‘trabalhar’ a contradição da vida social e da vida espetacular em sua narrativa sem que isso salte aos olhos do espectador comum. Ou, como apontaria, Marx (*apud* CHAUÍ, 2017, p.47), a respeito do poder que o capitalismo possui de se apresentar como realidade transformando a vida social em coisa e vice-versa.

Ao chegarmos no interior dos barracões, já no capítulo 4, observamos que encontramos um feminino diverso daquele apresentado pelos canais de comunicação, pois as mulheres do barracão são exatamente as que não servem para a cultura de massa de maneira plena como um sustentáculo imagético, nem da sensualidade, nem do padrão, nem da maternidade, nem da ancestralidade. Ou seja, as mulheres do barracão são aquelas que não são valorizadas pela performatividade da mulher cara à Escola de Samba, pois não servem para a lógica do sistema das imagens. E o que se torna muitas vezes evidente nos

barracões são situações em que elas nem são consideradas mulheres, ao serem exigidas em produtividade equivalentemente aos homens, pois, assim como eles, são vistas como meros corpos para trabalhar. Portanto, concluímos que o trabalho feminino nas Escolas de Samba está numa relação disfuncional entre a lógica do espetáculo e o sistema social. As duas mulheres se encontram apenas na lógica econômica: quando servem para serem exploradas, seja pela imagem ou pela força de seu corpo.

Para os que não vivenciam esses espaços dos barracões, torna-se importante ressaltar que, no sistema produtivo das Escolas de Samba, esses trabalhadores, de maneira ampla (homens e mulheres), estão sujeitos às regras mais profundas do capital, dos padrões/patronos e da lógica da violência real e simbólica, como vimos na paranoia da vigilância. Para eles, não há possibilidade de escape em forma de ação que não implique uma revolução, de fato, em toda a forma de se produzir a festa. Já na circunstância existencial de gênero, há, sim, uma diferenciação no trato e na divisão de tarefas, quando notamos que a maior parte das mulheres se encontra em atividades muito bem definidas. Por isso, há uma falsa impressão de que não há muitas trabalhadoras no barracão, pois não as vemos em números consideráveis em todos os lugares. No entanto, o que constatamos é que as mulheres estão apenas segmentadas, obedecendo a uma lógica de divisão sexual do trabalho bastante associada a um sistema patriarcal de reprodução do trabalho, quando as mulheres se envolvem, majoritariamente, nas atividades de cuidado, as chamadas atividades domésticas. Ao circularmos nos diversos locais dos barracões, conseguimos constatar a presença considerável de mulheres de todas as orientações e, em grande número, em determinados nichos de produções.

Outro fator para além dos conceitos de divisão social e sexual do trabalho nas agremiações carnavalescas é a ideia de profissionalismo como a atividade forjada a partir da produção intelectual, relegando o amadorismo às atividades braçais e artesanais. Ou seja, uma das constatações que fizemos ao longo deste estudo é a de que a noção de profissional não está, necessariamente, ligada a um aprimoramento técnico decorrente da prática e da vivência do trabalhador, mas sim a uma intervenção da classe dominante, a fim de gentrificar e padronizar a produção daquela manifestação. Portanto, entendemos que o apreço pela profissionalização nas Escolas de Samba nada mais é que uma lembrança dos termos de dominação cultural. Como vimos no capítulo 4, é o acesso às classes de dominação cultural que irá alocar cada trabalhador no espaço produtivo e, no

caso feminino, a formação *stricto sensu* será a condição preponderante para se ocupar postos de trabalho que ofereçam alguma respeitabilidade.

Muitas vezes, torna-se frustrante constatar que, se esta tese, por um lado, traz um ineditismo de temática, por outro, ela traz também velhas constatações sobre como as mulheres são gerenciadas e tratadas neste sistema, que em muito pouco difere do mundo socioeconômico de uma periferia do capital como é o Brasil. Temáticas como a divisão sexual do trabalho, diferenças de tratamento de gênero, exploração do corpo feminino no trabalho e na sexualidade, exclusão de mulheres na história, relações de opressão na inoculação de narrativas sobre o feminino são alguns exemplos cotidianos dessas realidades. Pois, ao chegarmos no capítulo 5, também observamos aspectos flagrantes de precarização do trabalho que afetam todos os trabalhadores do sistema produtivo, assim como ocorre com a grande maioria da população produtiva mundial, com a diferença de que grande parte dos trabalhadores das Escolas de Samba possui uma relação mais personalista, tanto com seu ofício quanto com seus patrões.

A perversidade do sistema encontra-se no fato de a maior parte dessas questões sensíveis apontadas acima estar muito bem encapsulada pelo verniz positivo das mitologias estruturantes dessas comunidades. Por isso, talvez, cremos que uma das contribuições deste estudo é a possibilidade de confrontarmos a realidade vivida pelas trabalhadoras dos barracões com as mitologias femininas nas Escolas de Samba, na tentativa de desnaturalizar nosso olhar para as estruturas de poder que as organizam.

Todo trabalho enfrenta limitações para ser empreendido e, com este, não foi diferente, começando pela acessibilidade a um interior de barracão. Não são todas as pessoas que conseguem aval para pesquisar e, mesmo quando isso acontece, esse acesso – como no meu caso – ele sempre é restrito. Uma das estratégias que facilitaram a pesquisa *in loco* foi o fato de estarmos empreendendo oficinas dentro do barracão, pois existia um relaxamento maior com a nossa presença ali, onde, na teoria, éramos, mais um a trabalhar. A estratégia de aproveitar a inserção local para também realizar o campo teve uma via de mão dupla: se, por um lado, tínhamos acesso ao espaço laborativo e aos trabalhadores do barracão, por outro, a absorção deste trabalho ali empreendido nos deixou pouca possibilidade para avançarmos em outros barracões. Portanto, esta pesquisa acabou se restringindo a uma única realidade de campo, o barracão da Acadêmicos do Grande Rio. Com isso, reconhecemos que, mesmo quando

tivemos algumas confirmações de práticas comuns em outros barracões, este estudo tem seus limites naquela vivência prática específica.

Outro fator, inicialmente paralisante, foi a não esperada pandemia de COVID-19, que parou não somente a possibilidade de campo, mas o mundo. No entanto, cremos que, desta limitação, se abriram outros caminhos de pesquisa, a partir da produção imaterial, *online*, que alimentaram boa parte deste projeto e guiaram possíveis desdobramentos de estudo, como as entrevistas que produzimos junto ao Museu da Pessoa, o *Motirô*, assim como os registros de produções materiais ao longo das nossas incursões na Acadêmicos do Grande Rio.

A partir dessas experiências no mundo digital, conseguimos propor uma prática social e metodológica de design que pudesse servir, inicialmente, de registro e memória das produções laborais com os trabalhadores das Escolas de Samba. Ao longo das atividades de registro, percebemos uma fagulha que iluminou outras possibilidades para este material: o desdobramento dos registros em cursos *online*. Compreendemos esse desdobramento como um caminho para além da memória e do registro dos fazeres, que emerge da noção de que o conhecimento tem um valor em si e pode se deslocar da lógica do sistema, caso ele seja o fim e não o meio para se chegar a uma determinada produção. Muitas vezes, ao observarmos a capacidade de realização dos trabalhadores nos barracões, constatávamos que, se não fosse a dependência econômica e as vulnerabilidades sociais, os patrões dependeriam mais dos trabalhadores do que os trabalhadores dos patrões, porque estes nada realizam, dependendo totalmente daqueles que irão materializar seu show de vaidades. Além disso, sem a comunidade que envolve as Escolas de Samba, os donos das agremiações ficam sem sua fonte principal de propaganda, que é a ideia fetichista de cultura popular.

Utopicamente, gostaríamos de tratar a possibilidade de passar adiante os fazeres desses artistas e artesãos como uma alternativa de sustento para os trabalhadores, na justa comercialização de seus conhecimentos. Porém, como vivemos num mundo capitalista, também nos preocupamos em não cair em armadilhas de tentar resolver os problemas de uma forma milagrosa, pois, frequentemente, acaba sendo o fetiche do pesquisador: eliminar, com suas descobertas, os males do mundo. E essas constatações são importantes, por nos mostrarem que estamos vulneráveis à sedução da mercadoria, pois acabamos propondo um registro que pode ser apropriado como produto, na possibilidade de

capitalizar com as aulas *online*. Por isso, nossa principal preocupação não foi com a proposição de soluções para a problemática da produção artesanal feminina dos barracões, mas sim com seus registros, repensando seus alicerces, elencando suas peculiaridades como um exercício de observação, escuta e experimentação. Com isso, também abrimos a possibilidade de essa prática ser continuada e aplicada às mais diversas manifestações e ofícios, apenas pelo ato de registrar. Também sobre perspectivas de continuidades, essa pesquisa abriu diversos leques de registro de fazeres, como já mostramos nos experimentos citados ao final do capítulo 5, como o do projeto *Rocinha foco na Cultura* e o dos grupos de Bate-Bolas no Rio de Janeiro, ambos desenvolvidos pelo DHIS. Além disso, ainda podemos seguir alimentando essa plataforma de saberes que, de uma maneira poética, narram o nosso mundo e a nossa cultura.

As pesquisas, invariavelmente, partem de um desejo pessoal, sem o qual não se realiza nada de maneira vigorosa. E, foi pautada no meu desejo, que espero ter costurado os retalhos de vários formatos, que compõem esta tese. Estar vivo, nos nossos tempos, é também absorver questões que atravessam as narrativas sociais e procurar onde nos encaixamos nessas histórias. Portanto, noto que a semente desta tese é, inicialmente, o protagonismo da ideia do pesquisador como aquele que conduz o objeto, lança os recortes e propõe a distribuição das narrativas para, talvez, persuadir o leitor de seus pontos de vista. Mais do que nunca, nesta jornada, percebi a não isenção do pesquisador e o seu compromisso ético-político junto ao desenvolvimento de seu objeto de estudo. Alinhada ao meu Interesse na produção artístico-artesanal das Escolas de Samba, percebi-me resignificando meu olhar sobre a produção nesses espaços. Enquanto professora, artista e curiosa, creio que, ao final, me voltei para o potencial de vivências plurais, radicais e geniais produzidas pelas Escolas de Samba. Portanto, noto que o meu desejo se voltou para o caráter ESCOLA desses espaços, que se ligam ao maravilhamento e às dores de diversas descobertas que, na condição de mulher, tive nos barracões, ao longo das vivências experienciadas no campo para a tese, e também em diversas outras incursões passadas.

Certa vez, ouvi que “ser professor é um eterno aprender para ensinar e um eterno ensinar para aprender”. Penso que escolhi os fazeres vividos e ensinados nas Escolas de Samba para me graduar neste espaço de ensino, ao mesmo tempo cruel e enfeitado. E é assim que gostaria de seguir aprendendo e ensinando. Sob a mágica das pesquisas e da percepção da sua infinitude, na ideia

de uma ciência que desnaturalize os pensamentos hegemônicos, alinhada ao pensamento selvagem na impossibilidade de domesticação, pois se depara com as possibilidades do novo a todo instante.

Referências Bibliográficas²⁷⁰

- Agamben, G. (2014). *Nudez*. (D. Pessoa, Trad.) São Paulo: Autêntica, **Kdl**.
- Andrade, M. d. (1938). O Artista e o artesão. Em *Aula inaugural na faculdade de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal* (pp. 11-33).
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Berthold, M. (2001). *História Mundial do teatro*. São paulo: Perspectiva.
- Blass, L. M. (2007). *Desfile na Avenida, trabalho na escola de Samba, a dupla face do carnaval*. São Paulo: Annablume.
- Bourdieu, P. (2019). *A Dominação Masculina* (16a. ed.). (M. H. Kühner, Trad.) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Burke, P. (1994). *A fabricação do rei: A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, **Kdl**.
- Butler, J. (2019). *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Cabral, S. (1995). *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, **Kdl**.
- Cavalcanti, M. L. (2006). *Carnaval Carioca, dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Chauí, M. (2017). *O que é ideologia*. São Paulo: brasiliense, **Kdl**.
- Danto, A. (2006). *Após o fim da Arte*. São Paulo: EDUSP.
- Davis, A. (2016). *Mulher, Raça e Classe*. (H. R. Candiani, Trad.) São Paulo: Boitempo, **Kdl**.
- Debord, G. (2020). *A Sociedade do Espetáculo*. (E. d. Abreu, Trad.) Rio de Janeiro: Contraponto, **Kdl**.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Luz contra Luz*. Rio de Janeiro: YMAGO ensaios Breves.
- Efegê, J. (2007). *Figuras e coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Engels, F. (2019). *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. São Paulo: LeBooks, **Kdl**.
- fabato, F., & Simas, L. A. (2015). *Para tudo começar na quinta feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: mórula, **Kdl**.

²⁷⁰ Obs: Os livros marcados em Kdl são em formato digital Kindle e muitas vezes apresentam numeração de páginas em formato de posição. Em alguns casos quando preciso colocar referência, colocamos (AUTOR, ANO, ps.XXX, kdl)

- Federici, S. (2017). *O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. (C. Sycorax, Trad.) São Paulo: Elefante.
- Feijó, C., & Nazareth, A. (2011). *Artesãos da Sapucaí*. São Paulo: Olhares.
- Ferreira, F. (2004). *O livro de ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Flávia Rios e Márcia Lima (org). (2020). *Por um feminismo Afro Latino Amricano: Lélia Gonzalez*. Zahar, **Kdl**.
- Fontes, Virgínia. (2012). *O Brasil e o capital-imperialismo*. Rio de Janeiro: UFRJ
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: graal.
- Foucault, M. (2013). *Vigiar e Punir*. Lisboa: edições70, **Kdl**.
- Freud, S. (2011). *Obras completas. O Id, o eu. Autobiografia e outros textos (1923-1925)* (Vol. 16). (P. C. Souza, Trad.) São Paulo: Cia das Letras.
- Freud, S. (2014). *Da Negação, 1925*. São Paulo: Cosac Naif.
- Freyre, G. (2019). *Casa Grande Senzala*. São Paulo: Global, **Kdl**.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones opticas*. Barcelona: Anagrama.
- Holanda, S. B. (2012). *O Homem cordial*. São Paulo: Cia das letras, **Kdl**.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1985). *Dialética do esclarecimento*. (G. A. Almeida, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar.
- Isnard, C. &. (1978). *Escola de Samba, a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador SEEC.
- Jupiara, A., & Otávio, C. (2015). *Os porões da contravenção: jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado*. Rio de Janeiro: Record.
- Leopoldi, J. S. (1977). *Escola de Samba, Ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes.
- Lévis-Strauss, C. (1989). *O pensamento Selvagem*. Campinas -Sp: Papirus.
- LIESA. (2017). *Livro abre-alas domingo*. Rio de Janeiro: LIESA. Fonte: <https://liesa.globo.com/material/carnaval17/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202017.pdf>
- LIESA. (2017). *Livro Abre-alas segunda feira*. Rio de Janeiro: LIESA. Fonte: <https://liesa.globo.com/material/carnaval17/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202017.pdf>
- LIESA. (2020). *Livro Abre Alas Domingo*. Rio de Janeiro: LIESA. Fonte: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>
- LIESA. (2020). *Livro Abre-Alas Segunda*. Rio de Janeiro: Liesa. Fonte: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>
- LIESA. (2023). *Livro Abre Alas Domingo*. Rio de Janeiro: LIESA. Fonte: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>

- LIESA. (2023). *Livro Abre-Alas Segunda*. Rio de Janeiro: Liesa. Fonte: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>
- Löwy, M. (2005). *Aviso de incêndio, uma leitura das teses 'sobre o conceito de história'*. São Paulo: Boitempo.
- Lyotard, J.-F. (2009). *A condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Marx, K. (2021). *O Capital ; Crítica da Econnomia Política*. São Paulo: Vic Books, **Kdl**.
- Mignolo, W. D. (2003). *Histórias locais/Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG.
- Natal, V. (2021). *Cenografia carioca*. Rio de Janeiro: mórula.
- Pasolini, P. P. (1981). *Empirismo Hereje*. (M. S. pereira, Trad.) Lisboa: Assirio e Alvim.
- Pasolini, P.-P. (1990). *Jovens Infelizes: antologia dos ensaios corsários*. (M. L. Amoroso, Trad.) São Paulo: brasiliense.
- Pavis, P. (1996). *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.
- Queiroz, M. I. (1992). *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense.
- Rodrigues, A. M. (1983). *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: HUCITEC.
- Rufino, L. (2019). *A pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, **Kdl**.
- (2009). *Encantamento, por uma política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula, **Kdl**.
- Santos, N. (2009). *A arte do efêmero, Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- Segato, R. (1995). *Santos e daimones. O politeísmo brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Segato, R. (2021). *Crítica da colonialidade em oito ensaios*. São Paulo: Bazar do Tempo, **Kdl**.
- Simas, L. A., & Fabato, F. (2015). *Pra tudo começar na quinta-feira*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, **Kdl**.
- Souza, J. (2018). *A ralé Brasileira*. São Paulo: contracorrente, **Kdl**.
- Tiburi, M. (2019). *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos.
- Williams, R. (2017). *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, **Kdl**.

Artigos

- Campos, L. S. (2008). Os mapas atores e números da diversidade religiosa cristã brasileira: católicos e evangélicos entre 1940 e 2007. *Revista de estudos da religião*, 9-47.
- Cavalcanti, M. L. (jun/jul de 2011/2012). Formas do efêmero, alegorias em performances rituais. *Ilha*, 13, pp. 163-183.
- Gomes, R. S. (2013). "Pelo telefone mandaram avisar, que se questione essa tal história onde mulher não tá": a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. *Per Musi*, pp. 176-191.
- Guimarães, H. (2005). A Cidade do Samba – Na Paisagem da Gamboa, as novas fábricas do sonho para o carnaval carioca. *Academia do samba*, 7.
- Jr., N. G., & Sarmiento, P. f. (2019). Sustentabilidade comunicacional: a realidade pós-editada. *Estudos em Design*, 27(1), pp. 66-90.
- Kajihara, K. (2010). A imagem do Brasil no exterior: Análise do material de divulgação oficial da EMBRATUR, desde 1966 até 2008. *Observatório de Inovação do Turismo - Revista acadêmica*, 03.
- Muaze, M. d. (2017). Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885). *Revista brasileira de história*, 37(74), pp. 33-62.
- SCHWARCZ, L. (2000). Peter Burke. A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV. . *Revista De Antropologia*, 43, 257-261.
- Syreijol, P., & Ferreira, F. (novembro de 2010). Artes do Carnaval: trabalho e criação artística no barracão de uma escolad de samba carioca. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, 7, pp. 165-181
- Tesi, R. (20 de março de 2021). *Quem quiser contar a história do ano sem desfiles terá que pesquisar as lives de Carnaval da pandemia*. Fonte: Setor1: <https://setor1.band.uol.com.br/quem-quiser-contar-a-historia-do-ano-sem-desfiles-tera-que-pesquisar-as-lives-de-carnaval-da-pandemia/amp/>
- Velloso, M. P. (1990). As tias Baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *estudos Históricos*, 3, pp. 207-228.

TCCs, Dissertações e Teses

- Andrade Silva, P. (2022). A persona do cotidiano e a persona do carnaval: bate-bolas, bate-boletes e uma pesquisa sobre a cultura do vestir. *Tese de doutorado defendida no PPGDesign PUC-Rio*. Rio de Janeiro Barbieri, R. (2006). Transformações no carnaval carioca. *Monografia IFCS/UFRJ*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Cordeiro, M. (2019). Carnaval e poderes no Rio de Janeiro: escolas de samba entre a Liesa e Crivella. *Dissertação de Mestrado*. Rio de Janeiro, Brasil: PUC-Rio.
- Guimarães, H. (1992). Dissertação de Mestrado: Carnavalesco o profissional que faz escola. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA.

Morgade, G. c. (2006). Os meios de comunicação no processo de formação da cultura de massa. *monografia de conclusão de curso*, 49. Rio de Janeiro: UFRJ.

Pereira, B. ` (2019). Pé cadeira e cadência: Trajetórias e memórias de passistas de Escolas de Samba do Rio de Janeiro. *Meu Samba, minha vida, minhas regras*. Rio de Janeiro: UNIRIO.

Links e mídias

Carnavalize. (2020). *Vazio de Carnaval [Filme Cinematográfico]*. Youtube. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ozY44ghqFC0&ab_channel=Carnavalize

Monesma, E. (s.d.). Eugenio Monesma. Fonte: <https://www.youtube.com/user/EugenioMonesma>

Vicky. (s.d.). Pasta Grannies. Fonte: <https://www.youtube.com/@pastagrannies>

DHIS, PUC-Rio, *Canal do youtube*
<https://www.youtube.com/@dhislaboratoriodedesigndeh8276>

Rocinha, foco na cultura. *Canal youtube*
<https://www.youtube.com/@rocinhafoconacultura3301>

Anexos

1a Print de justificativa do youtube sobre queda do canal Boi com abóbora da plataforma




00h45, no mesmo horário de começo do especial televisivo, a live #BoiBeleza foi interrompida sumariamente pelo Youtube, ou seja, “derrubada”. O chamado “strike” significou a interrupção de toda a ação, a despeito de mais de mil pessoas estarem assistindo ao evento naquele instante.

A justificativa apresentada na tela do site foi de que a TV Globo questionara os direitos autorais da transmissão (feita com a reprodução de conteúdo já existente no Youtube, alguns com mais de dez anos de publicação).

Este vídeo não está mais disponível devido à reivindicação de direitos autorais de Organizações Globo.

2a Análise do feminino nos desfiles entre 1985- 2020

2.1a Mocidade Independente de Padre Miguel – 1985 – *Ziriguidum 2001*

Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=2engJavQkWw	Duração em minutos 82:34" Desfile começa no vídeo aos 4:20" com um close de Castor de Andrade, bicheiro, patrono da agremiação. A duração do desfile é de 78:14" *Escolhi a transmissão da Globo do desfile das campeãs, pois as imagens estavam mais nítidas.
Tempo de exposição feminina (compilação)	Link do youtube	Edição final ficou com 15:10" só com todas as aparições femininas 19,32% do total
Tempo de exposição de corpos		7:30" de exposição de corpos. 9,3% do total do desfile (Interessante notar o ângulo da câmera, invariavelmente na altura das partes íntimas das mulheres. Um fato bem curioso, é que invariavelmente as mulheres são mostradas aos pedaços. Seja seios, quadris, bunda.
Tempo de exposição de close		3:10" de exposição de mulheres brancas, 3,96% do desfile. Desse tempo de exposição, 2" (2,55% do tempo total do desfile) inteiros foi para focalizar Beth Andrade, nora de castor de Andrade. Verifica-se uma predominância de <i>takes</i> abertos ou fechados no rosto.
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		Vanucci: - <i>E as mulheres seminuas da Mocidade... sempre um destaque do carnaval.</i> Na ala das baianas, Vanucci narra a fantasia que elas usam e inclusive fala quanto custou cada uma.

Obs:






Dois pontos chamaram a atenção:


Um deles é o fascínio da câmera em focalizar a Porta-bandeira por baixo da saia.

O outro é o foco por um tempo bem curto em corpos masculinos (frequentemente voltado para o público gay)

Uso da câmera lenta nos *takes* de quadris femininos rebolando. 1:03"

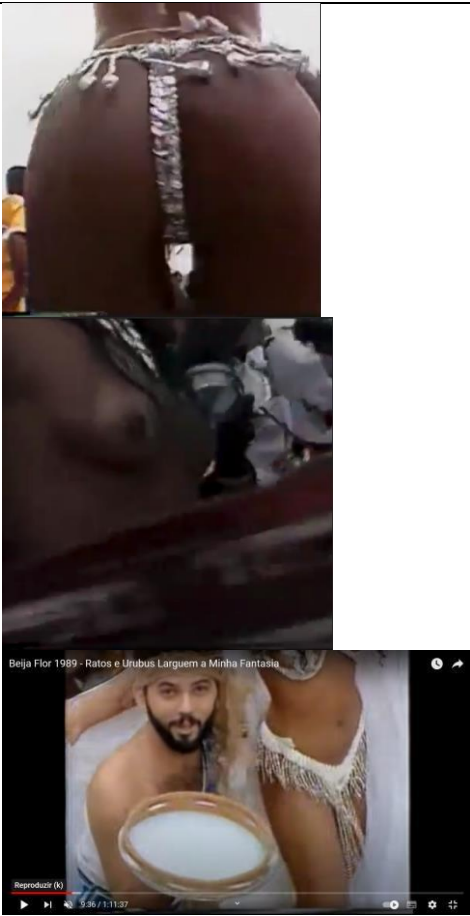
2.2a Unidos de Vila Isabel – 1988 – Kizomba, Festa da Raça




Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=X1DBnHN8Lqc&ab_channel=FI%C3%A1vioBaccaratFutebol Carnaval (consultado em 20/04/2021)	Duração em minutos 96:37" Desfile começa no vídeo aos 14:20" menos 8 minutos de comentários finais. A duração do desfile é de 74:17"
Tempo de exposição feminina	Link do youtube	Edição final ficou com 10:17" só com todas as aparições femininas 13% do total
Tempo de exposição de corpos		7:37" de exposição de corpos. 9,9% do total do desfile (Interessante notar o ângulo da câmera, invariavelmente na altura das partes íntimas das mulheres. Quando a câmera focaliza a Vatuse, rainha de bateria, ela quase estabelece uma fuga de seu rosto, privilegiando a altura de seus quadris. Interessante notar que em geral, os homens se colocam agachados na altura dos quadris das mulheres. Eles aparecem com a cara e elas com o quadril.
Tempo de exposição de close		1" de exposição de mulheres brancas, 1,3% do desfile. É curioso, pois as mulheres brancas não têm seus corpos mostrados. Apenas em close no rosto.
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		Observamos dois comentários: um do comentarista de uma maneira dúbia, enquanto a câmera focalizava os seios das mulheres de uma ala, ele dizia: <i>Que tal?</i> E completava: <i>Apreciar a letra do samba enredo da Vila Isabel.</i> Num outro momento, Leci Brandão comenta sobre essa mesma ala de mulheres com os seios desnudos: <i>...Esse nu que tá aí, tem a ver. Porque lá, as mulheres realmente andam assim. Esse aí tem a ver, e por isso a gente comenta.</i>

<p>Obs:</p>		<p>Dois pontos chamaram a atenção:</p> <p>Um deles é o fascínio da câmera em focalizar a Porta-bandeira por baixo da saia.</p> <p>O outro é que o corpo feminino também é explorado nos enquadramentos das esculturas, algo que não observamos com esculturas masculinas.</p>
-------------	---	---

2.3a Beija-Flor de Nilópolis – 1989 – *Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia*


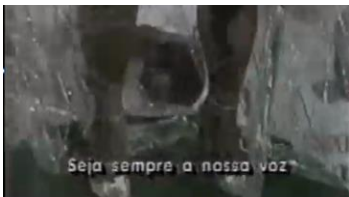



Obs: Transmissão Rede Manchete





Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=WpzfJbouMMk&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s consultado em 15/06/2021	Duração em minutos 71:33" Desfile começa no vídeo aos 2:27". A duração do desfile é de 69:06"
Tempo de exposição feminina	Link do youtube	Edição final ficou com 15:54" só com todas as aparições femininas 22,5% do total
Tempo de exposição de corpos		10:45" de exposição de corpos. 15,1% do total do desfile (Interessante notar o ângulo da câmera, invariavelmente na altura das partes íntimas das mulheres e em close fechado. Interessante notar que em geral, os homens se colocam agachados na altura dos quadris das mulheres. Eles aparecem com a cara e elas com o corpo.

Tempo de closes de rosto		1:20" de close, sendo que apenas uma mulher era negra. A maioria eram celebridades ou destaques que têm nomes. 1,7% do desfile.
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		<p>Observamos dois comentários: ... e a Beija-flor foi... junto com a Mocidade escolas que lançaram com maior intensidade o nu na passarela... o nu mais, mais aberto né? Mais solto. E até agora eu tô vendo a Beija Flor mais vestida do que nunca.</p> <p>Sobre as baianas: Na ala das baianas, Joãozinho não deu o toque de lixo. Talvez por respeito. Apenas a simplicidade de uma garrafa cortada no chapéu e umas plumas manchadas... apenas isso. No que completou Pamplona: respeito Roberto, respeito. Apenas isso.</p>
Obs:		<p>Alguns pontos chamaram a atenção:</p> <p>O foco em corpos masculinos em geral se dá à distância ou nos pés dos passistas.</p> <p>No caso de objetificação dos corpos masculinos temos apenas 15" (0,2% do total do desfile) segundos de exposição. Sendo que à distância.</p> <p>O ângulo da câmera se repete sempre de baixo para cima. (isso em todas as escolas analisadas até o momento)</p> <p>Tem uma personagem que é uma mulher seminua no alto do chafariz do último carro que fica em quadro 3:38" ela foi a pessoa mais focalizada do desfile inteiro (4,8% do tempo de transmissão no quadro). A câmera a persegue pelas costas e por baixo como que</p>

		<p>se quisesse revelar o segredo de seu tapa sexo.</p> <p>As baianas sempre aparecem no coletivo e ficam apenas 1:10" no quadro.</p>
--	---	--




2.4a Imperatriz Leopoldinense – 1989 – *Liberdade! Liberdade! Abre as Asas Sobre Nós*

Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=kpRLVDGalxY&t=93s&ab_channel=TaNToSCarNAVaiS	Duração em minutos 81:21” Desfile começa no vídeo aos 10:25” menos 6 minutos de comentários finais. A duração do desfile é de 55”
Tempo de exposição feminina	Link do youtube	Edição final ficou com 13:33”, sendo que o minuto final é de comentários de Fausto Silva no intervalo da transmissão. Portanto, as aparições predominantemente femininas correspondem a 12:33” 22, 4% do desfile.
Tempo de exposição de corpos	   	Dentre os três desfiles da década de 1980 analisados este, não contou com nenhuma nudez feminina. A única nudez era a da escultura da alegoria Abre-Alas. No entanto, as câmeras continuam fazendo dois tipos de imagens: um começando nos pés e subindo até o rosto e outro que é a insistência nas focalizações de baixo para cima. Como a transmissão deste desfile não teve a exposição dos corpos como as outras, a transmissão ficou concentrada em duas partes bem distintas: o abre-alas, composto por mulheres de biquíni e outro porta-bandeira e ala das baianas quase com o mesmo tempo de vídeo. 7:40” 13,45% do desfile
Tempo de exposição de close		Em geral, mesmo quando mostrava os corpos das mulheres de biquíni, esta transmissão também pegava os rostos das mulheres. Ressaltarei aqui o tempo e a reverência em relação às mulheres sagradas nas baianas e porta-bandeira com 4:50” de exposição 8,2% do total do desfile.

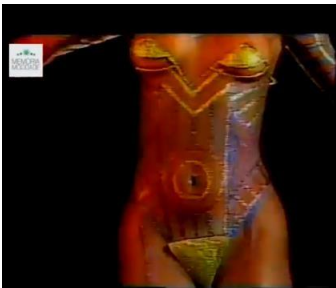


<p>Comentários sobre mulheres durante a transmissão</p>		<p>Observamos dois comentários:</p> <p><i>Enquanto a câmera focaliza uma mulher, Fernando Vanucci fala: - É a Imperatriz Leopoldinense entrando cheia de tesão na Marquês de Sapucaí.</i></p> <p><i>Depois ele fala: Agora você está vendo um monte de mulheres maravilhosas! É a Imperatriz Leopoldinense entrando pra valer na Marquês de Sapucaí!</i></p> <p><i>Novamente ele volta ao assunto:</i></p> <p><i>Essas mulheres incríveis e maravilhosas que você está vendo aí estão nos tripés. Elas representam as águias da república.</i></p> <p><i>Depois: o que que eu vou mais dizer? Excitando a galera! (Enquanto mostrava uma mulher de biquíni) interessante notar que quando a nudez não aparece ela é lembrada no discurso.</i></p> <p><i>Na hora das baianas, Leci Brandão diz: Bença tia Almerinda!</i></p>
<p>Obs:</p>	  	<p>Dois pontos chamaram a atenção:</p> <p>O outro é que o corpo feminino também é explorado nos enquadramentos das esculturas, algo que não observamos com esculturas masculinas.</p> <p>No início do desfile, nos planos abertos, ao invés de focalizar o abre-alas como um todo, o recorte sempre incluía as mulheres no carro e excluía a totalidade da enorme coroa na alegoria que era focalizada cortada.</p> <p>Enquadramentos de baixo para cima continuam sendo algo comum.</p> <p>Também a filmagem ficou basicamente no abre alas, pois era o carro com mais mulheres de biquíni.</p> <p>Isso me lembrou a fala de algumas pessoas que comentavam sobre a fama de luxo da Imperatriz porque estava sempre todo mundo “bem” vestido, não tinha pouca vergonha. Podemos notar como um discurso moralista, se reverte em um trabalho bem feito e de bom gosto por não haver corpos nus.</p> <p>Mantive uma parte do intervalo comandado neste ano por Fausto Silva quando os comentários e piadas são</p>

		<p>sempre em função de piadas de duplo sentido e comentários sobre as mulheres.</p> <p>Transcrevo a fala de Fausto Silva que entrevista Stefan Nercesian:</p> <p>Fausto: Uma pergunta para você: Em termos de mulher, você acha que está melhorando ou piorando o carnaval?</p> <p>Stepan: Pô, tá melhorando porque as mulheres estão aparecendo. tá piorando um pouco em termos de sambista, né? De mulher que diz no pé. Mas mulher que diz do peito pra cima tá melhorando.</p> <p>Fausto: E é mais fácil dizer do peito pra cima ou do pé pra baixo?</p> <p>Stepan: Do pé pra baixo é muito mais difícil, meu amigo...</p> <p>Fausto: Você que além de um grande ator também é um grande atleta de alcova: O que é mais difícil? Quando ela diz já! Ou quando ela diz ainda não!</p> <p>Stepan fica pensativo e dá o tempo de Fausto Silva cortá-lo e ir para mais uma piada de duplo sentido.</p> <p>Outra parte importante que mantive e que não faz parte do desfile, foi a vinheta de carnaval da Globo que já naquela época era o desenho de uma mulher branca de biquíni e que ia sendo focalizada por partes do corpo com uma música composta para o evento carnavalesco.</p>
--	---	--

2.5a Mocidade Independente de Padre Miguel – 1990 – *Vira Virou, a Mocidade Chegou*

Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=ucfeTGqvjZk&t=26s&ab_channel=Mem%C3%B3riaMocidade-Depto.Cultural	Duração em minutos 100:06" Desfile começa no vídeo aos 29:30" menos 5 minutos de filmagem da dispersão. A duração do desfile é de 66,16"
Tempo de exposição feminina	Link do youtube	Do vídeo completo fiz uma compilação de 31:46"
Tempo de exposição de corpos		11:40"
Tempo de exposição de close		Somente Beth Andrade tem 4:30" de exposição na Rede Globo, com menções inclusive. (nora e Castor de Andrade) Baianas e porta bandeira 6:40" Rostos 2:46"
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		Em um dos trechos, um dos comentaristas Mauro Monteiro fará um comentário sobre o trabalho do carnavalesco Renato Lage (ignorando que o trabalho é assinado por dois carnavalescos Renato e Lillian) -Repórter: Tem que colocar a cabeça para funcionar, quem colocou foi o Renato Lage e a Miriam, (errando o nome da carnavalesca) que está grávida! De quantos meses? -Lillian: setembro -Repórter: Hein? Quantos? -Lillian: setembro repórter: Já nasce um carnavalesco. -Lillian: Mais um.


		<p>-Repórter: Renato, e a ideia dessa passagem? O que que foi a ideia? Como surgiu a ideia?</p> <p>Na transmissão tinha um intervalo feito pelo grupo humorístico casseta e planeta:</p> <p>Numa das aparições, Claudio Manuel entrevista Neginho da Beija Flor.</p> <p>-CM: Esse carnaval a genitália não pôde vir desnuda, azar nosso... quando a gente resolveu vir na avenida, proibiram a genitália desnuda. Agora, desses lombos aí, dessas bundas que tem aí na avenida, você viu alguma assim, interessante? Qual que você mais gostou?</p> <p>-NB: Olha, entre todas as bundas que eu vi, eu vou falar de uma bunda, que há muito tempo eu não via...uma bunda que tava (sic) na Alemanha, e desfilou pela Beija Flor esse ano, é a bunda da Sandra Maria.</p> <p>-CM: Que beleza! Que romântico!</p> <p>Fernando Vanucci:</p> <p>O carro trazendo a síntese dos enredos de Arlindo Rodrigues. À frente do carro, um bando de passistas da escola, cada uma melhor do que a outra. Olha!</p> <p>(Gostaria de chamar a atenção quando ele chama o grupo de passistas de bando que é o coletivo de pessoas em geral, de bandidos e de aves)</p> <p>Fernando Vanucci chama mais uma vez Mauro Monteiro para comentar o desfile e MM diz:</p> <p>- Eu queria parabenizar o Renato Lage pela solução dos dois carros, tanto do Arlindo Rodrigues, quanto do Fernando Pinto. Cada um dentro do estilo... dá para saber, quem não conhecia nenhum dos dois, dá para sentir qual era o clima de cada um nas suas escolas né....</p> <p>(mais uma vez ignora a carnavalesca Lillian Rabelo)</p> <p>Passa uma mulher seminua e Vanucci:</p> <p>-Olha que beleza! Essa veio como se não houvesse amanhã, né? Não quer nem saber se é bom ou se é ruim. Ela quer detonar!</p>
--	--	--


		<p>Aparece um ícone de avião e Vanucci fala: Olha o aviãozinho aí... vem mulher bonita por aí... e aparece a imagem de uma mulher seminua... e Vanucci: Olha!</p> <p>Vanucci: Aliás, a Lillian Rabelo para quem não sabe, é mulher do Renato Lage. Aliás, o casal é o casal de carnavalescos da Mocidade. Quer dizer, o Renato é o responsável por essa barriga que vocês estão vendo aí. Fala papai Renato. Demais hein? Grande barriguinha!</p>
Obs:	  	<p>Primeira aparição da globeleza ainda sem o nome globeleza, mas o layout já era da Globeleza.</p> <p>Pontos em comum: close na genitálias e bundas</p> <p>Foco de baixo para cima nas porta-bandeiras</p> <p>Foco de baixo para cima sempre</p>

2.6a Acadêmicos do Salgueiro – 1993 – *Peguei um Ita no Norte* (Explode Coração)


Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=EvikfhvLEU8&ab_channel=EduardoRodrigues	Duração em minutos do vídeo analisado: 78:42". Desfile começa no vídeo aos 07:25" desfile acaba aos 73". A duração do desfile é de 66: 18"
Tempo de exposição feminina		20:47"
Tempo de exposição de close		<p>Vanucci: "O destaque principal do carro abre-alas é Sabrina, mulher de Maninho Garcia, filho do presidente do salgueiro Miro Garcia. Aí está ela!" (interessante que as mulheres dos bicheiros têm nome e procedência de origem, são mostradas de rosto e corpo inteiro à distância.</p> <p>Vanucci: Ao mostrar um coração voador de onde sai novamente a imagem de Sabrina. "Sabrina, para você de novo, agora em câmera lenta! Sabrina, destaque principal do carro abre alas, mulher do Maninho Garcia.</p> <p>(interessante notar que as mulheres a serem respeitadas como musas elas tem dono, todas as mulheres de bicheiro até agora são apresentadas como tal, e as outras musas são apenas apresentadas pelos nomes, (as brancas) Sabrina fica em quadro cerca de 2:30" do total, ou seja 10% das aparições femininas é apenas a imagem de Sabrina.</p> <p>Baianas, 40 segundos e porta bandeira mais 30 segundos.</p>
Tempo de exposição de corpos		15"
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		A repórter Sandra Moreira já no início do desfile ainda na concentração da escola fala: "O Salgueiro vai entrara nessa avenida navegando, brincando e navegando... o navio aqui, tá cheio de mulher bonita,

		<p>cheio de gente bonita e animada."</p> <p>Fernando Vanucci Fala em certo ponto: "Olha, o que o Salgueiro vai mostrar de mulher bonita... você que gosta, vale a pena ficar ligado hein. Olha aí uma delas: Fernanda Keller." (enquanto a câmera focaliza a atleta de biquíni)</p> <p>Aos 62"do vídeo, Leci Brandão comenta sobre a presidente da ala dos compositores Dona Aidée: "...ô Sérgio, existe uma coisa curiosa na ala dos compositores do Salgueiro, que tem Djalma Sabiá, Rio... Zé di Arisão e bala, que a presidente é a Dona Aidée. É uma mulher que é presidente da ala de compositores já há algum tempo. "Sérgio Responde: "é... você fala de cadeira, porque você é uma autoridade no assunto né? Você <i>acabou</i>* com o machismo na ala de compositores, ingressando na ala de compositores da Mangueira. Um feito que nem Dona Ivone Lara conseguiu no Império Serrano."</p> <p>*grifo meu</p> <p>Vanucci: "Vamos acompanhar a comissão de frente! (entra no quadro uma espécie de coração voador) Peraí! Mas antes tem isso aí para você oh! Isso aí é bom demais! (O coração se abre e aparece uma mulher de biquíni sambando) Cida Costa.</p>
--	--	--


		<p>Vanucci: “Márcia Dorneles, pertinho de você! “(enquanto a câmera pega um close dos seios dela)</p> <p>Vanucci tem um bordão quando aparece uma mulher seminua que é “Alô você!” Que sem a imagem fica descontextualizado.</p> <p>Um certo momento focalizando uma mulher de seios de fora... Vanucci: ...” essa... essa está bonita!”</p>
Obs:		<p>Algo desse desfile que me chamou a atenção foi que foram citadas várias mulheres pelos nomes. Tirando a porta bandeira, são todas brancas. São mostradas com as pernas cortadas do púbis para cima.</p> <p>Se não me engano as únicas mulheres negras transmitidas neste desfile foi a segunda porta bandeira e as baianas. As outras todas eram brancas (musas) com nome sobrenome e currículo (como Verônica Castiñeira (empresária paraguaia) que aparece diversas vezes no quadro ou Fernanda Keller triatleta.</p> <p>Em certo momento a câmera mostra no canto do quadro Miro Garcia, o presidente do Salgueiro, que é anunciado por Vanucci que diz: “Olha aí, no canto baixo direito do vídeo temos aí Miro Garcia, o presidente da escola levantando o chapéu saudando o público, vibrando com o Salgueiro!” (Aí a câmera entendo que deve dar um close nele) Em seguida com a câmera em close nele... “Olha aí o Miro Garcia, o patrono da escola. (em seguida focalizando outro homem) “Maninho, filho de Miro, um dos diretores da escola.”</p>

		<p>As baianas aparecem por apenas 40 segundos no desfile inteiro.</p>
--	--	---

2.7a Unidos do Viradouro – 1998 – Orfeu – O Negro do Carnaval


Tempo de duração do desfile		90:21" menos 15" de entrevistas. totalizando 75:21" de desfile
Tempo de exposição feminina		22:57"
Tempo de exposição de close		<p>15:08" Baianas ficaram desse tempo 4:56"; A porta bandeira por estar grávida e por ter tido problemas com o chapéu na performance mereceu um destaque na transmissão e ficou no quadro 2:01"; (bem interessante notar como a gravidez é explorada nos desfiles. existe uma valorização desse papel de mãe)</p> <p>Já a primeira dama da escola Talita Monassa e sua filha Beatriz Monassa 1:02" Talita é anunciada como primeira-dama no que Vanucci fala: "Talita Monassa, a primeira dama da escola, representando a musa Clio, mãe de Orfeu." (interessante esse papel de mãe da primeira dama.</p> <p>Parece um destaque à maternidade... baianas muito tempo no quadro, 1/3 do tempo de closes.</p> <p>Trabalha com três planos basicamente: plano médio (em geral nas mulheres de biquíni ou seminuas da coxa para cima; plano americano em mulheres brancas de alas, plano aberto para os destaques centrais de alegorias a primeira dama e a filha) e o famosos contraplongé 9de baixo para cima)</p>



<p>Tempo de exposição de corpos</p>		<p>7:49" de exposição de corpos especialmente dos seios para cima ou ângulos contraplongé.</p> <p>Presença da vinheta da globeleza ao menos 4 vezes durante a transmissão.</p>
<p>Comentários sobre mulheres durante a transmissão</p>		<p>Vanucci: "Como sempre, Joãozinho 30 até exagera nessa coisa de mulher bonita, né? Ele não economiza mesmo. Ele coloca mulher bonita em todos os setores da escola, ele faz questão disso...Aliás, vamos ser justos, não só mulheres bonitas, mas também homens bonitos. Ele faz questão de colocar isso." (me pergunto se o Joãozinho já declarou isso em algum lugar)</p> <p>Em outro momento há um comentário de que de 300 ritmistas da bateria do mestre Jorjão, 15 são mulheres. (5%)</p>
<p>Obs:</p>		<p>No total de mulheres focalizadas uma enorme maioria eram</p>

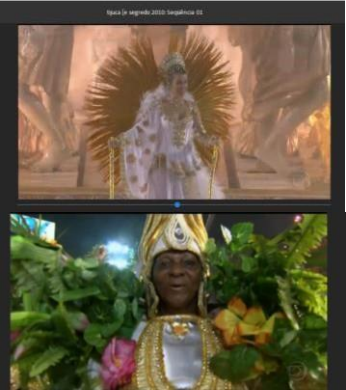

		brancas, colocadas como musas inspiradoras, cerca de 5 mulheres negras foram focalizadas como parte das alegorias. A maioria delas era de mulheres brancas, assim como as que apareceram nas alas. negras foram a porta bandeira, baianas.
--	--	--

2.8a Império Serrano – 2004 (reedição do samba de 1964) – *Aquarela Brasileira*

Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=wCKoTbHCBRI&t=334s&ab_channel=WendelTancredo	Vídeo com duração de 82:48", sendo que 13:20" são de pré e pós desfile com intervenções dos repórteres e entrevistas nos bastidores, na concentração e na dispersão.
Tempo de exposição feminina		Do total de 69:28", 14:23" são de exposição feminina. (20,9%) do total.
Tempo de exposição de close		5:43" esse tempo se divide muito entre reverência à ancestralidade com entrevista com uma tia baiana de 95 anos, mostrando porta bandeira e baianas.
Tempo de exposição de corpos		<p>9:40"</p> <p>Aqui já começa muito as entrevistas dos destaques de chão e dos comentários sobre as fantasias mínimas. (nota-se bem que entramos num outro período de construção do corpo e da exposição dele na Sapucaí. Também temos a repetição sucessiva 4 vezes a vinheta da globeleza no total de 00:32"</p> <p>Tem uma cena em que a câmera focaliza o corpo de uma mulher vestida de índia que a câmera vai de encontro aos seios dela dando a impressão de o telespectador verdadeiramente tocar neles.</p> <p>Na ala das passistas a altura da câmera é a altura dos quadris. Acontece um plano americano cujo foco fica entre os ombros e as coxas.</p>

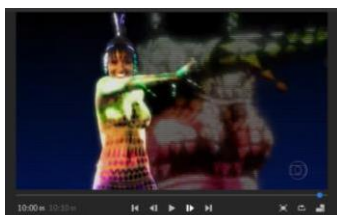
		
<p>Comentários sobre mulheres durante a transmissão</p>		<p>Na concentração um repórter vai entrevistar uma das musas da escola a Quitéria Chagas.: “ É Kleber, o Império se prepara para entrar na avenida com muita beleza, muito luxo, muita riqueza e mulher bonita. Aqui estou ao lado de Quitéria Chagas, que é a rainha da Império, e que veio com uma fantasia de pouca roupa, deslumbrante e uma fantasia milionária. Dizem que está avaliada em R\$70.000,000 esta fantasia. (enquanto a câmera faz um movimento de cima para baixo mostrando os detalhes) Ao final ele pede para ela falar da fantasia e ao final ele comenta: “está aí a fantasia, a pouca fantasia e muito valiosa da rainha do império Quitéria Chagas.” (enquanto a câmera vai passeando pelo seu corpo seminu sambando.</p> <p>Outro repórter: “pois é André, mulher bonita é o que o império vai trazer realmente para a avenida. E aqui nesse primeiro carro nós temos uma representante que está</p>

		<p>fantasiada de índia marajoara, é a Tatiana, ela é carioca, mas tá fantasiada de índia marajoara. E, realmente como a gente pode ver, a fantasia dela no carro, também é muito bonita. E, ela vai dançar assim durante todo o desfile. “ (câmera focaliza ela de baixo para cima a menina está seminua) Mais adiante... “</p> <p>Kleber: “ Miriam Maspeçus é destaque na frente do segundo carro, e como diz o Ari Peixoto não é uma fantasia assim de muito pano. (risos)”</p> <p>Caso Kiko: Repórter na concentração entrevistando o “empresário Kiko” e sua acompanhante “ O Império vem com alguns destaques como por exemplo, a onça do pantanal, que está aqui ao meu lado. É a Raquel Blanc que está desfilando pelo império serrano como onça de pantanal. E essa fantasia, que é uma fantasia também... é...digamos, é... reduzida, foi feita pelo Kiko Alves. Kiko, descreve para agente essa fantasia. (enquanto ele descreve os materiais o câmera pede para a moça dar uma meia volta e vai com a câmera passeando por cada detalhe do corpo dela, frente e costas. (o que é mais interessante é que até então, não foi dada para a moça a palavra.) Após a descrição de Kiko, o repórter fala: “Tá bom então, agora, você para manter esse corpo, você faz muita ginástica? Malha muito? Ela: é... malho, já faz parte da minha rotina já malhar.” E o repórter emenda: “Tudo que você tem aí é seu?” Ela com um riso meio sem graça, responde: Tudo. Tudo meu hahaha.</p> <p>Mais adiante quando esta moça aparece no desfile: O repórter falando do esplendoroso Pantanal, ele fala o esplendoroso Kiko, não... a esplendorosa Renata Santos que está com o Kiko.</p>
Obs:		

Tempo de duração do desfile	(884) Desfile Completo Carnaval 2010 - Unidos da Tijuca - YouTube	Duração do desfile 88:06" mas o desfile apenas começa aos 11 minutos (total de 77:06")
Tempo de exposição feminina		10:10 (13% da transmissão)
Tempo de exposição de close		<p>(3:04" total), destaque para a Porta bandeira, eles em geral falam nome, sobrenome, origem, comunidade, etc... e reverências + (segundo casal) (30,2% do tempo feminino)</p> <p>Baianas, 1:45" (14,3%)</p> <p>Velha guarda: 00:15" (1,4%)</p> <p>Carla Horta (primeira dama) 00:21" 2%</p>
Tempo de exposição de corpos		<p>00:22" (2,1%) não diria que são apenas os corpos, mas foi o tempo de exposição das passistas, sempre com a câmera pegando nas alturas dos quadris, mas muito leve. A Câmera começa nos pés e vai subindo lentamente até chegar no rosto. Quando chega no rosto ela já viaja para a próxima garota.</p> <p>O que chama a atenção é o nome e especialmente a justificativa da fantasia: Ala das passistas: No Palcos da máfia/ Tudo por baixo dos panos, dançarinos e dançarinas brilham nos submundos dos cassinos para encantar os mafiosos... (a bateria vem em seguida vestida de gangster)</p>
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		

Obs:

Como foi um desfile que pela característica do carnavalesco se propõe a deixar o espectador sem fôlego, acho que as câmeras se desviaram de cumprir o script de beldades. A grande maioria das mulheres transmitidas, eram mulheres que tinham nome na ficha, que tinham alguma relevância, e teve muito pouco take de corpo e nenhuma nudez mais explícita, esta, ficando a cargo da globeleza.



Já antes da transmissão do desfile, no intervalo, mostra André Marques entrevistando mulheres nos camarotes patrocinadores, e ele entrevista Dira Paes. Ele fala para a atriz Dira Paes: ... Eu tava falando né, eu encontro essas meninas lindas, eu fico até emocionado...

Dira: ... é, mas você tava olhando pras loiras..

André: mas a gente olha para as loiras, mas casa com as morenas, não é o ditado? Tem isso?

Dira: olha como ele vem preparado! Ele sabe tudo na ponta da língua! É malandro de verdade!

No início do desfile, a Tijuca traz uma comissão de frente que foi provavelmente a coisa mais falada naquele ano, que são um grupo de 6 mulheres que troca de roupa 6 vezes em menos de 2 segundos cada. Como um passe de mágica. A comentarista fala: Eu quero saber qual é a mulher que consegue trocar de roupa tão rapidamente? Ela completa: Os maridos iam adorar né?


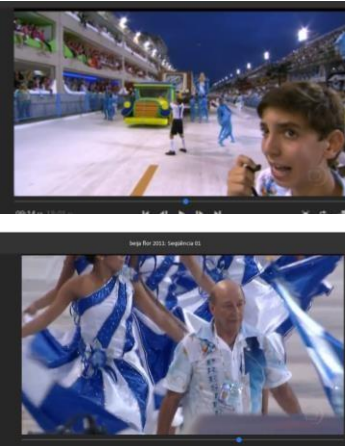
Muito raras incursões mais ousadas de câmeras neste desfile, a vinheta da globeleza passa por duas vezes o que é o mais explorado de corpo.

Acho curioso que a Adriana Galisteu, grávida de 4 meses à época, não foi poupada do travelling por seu corpo.






2.10a Beija-Flor de Nilópolis – 2011 – A Simplicidade de um Rei



Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=J-J1iXTojW8&t=2910s&ab_chann el=FernandoDias	75"
Tempo de exposição feminina		18:15"

<p>Tempo de exposição de close</p>	   	<p>Na comissão de frente Claudia Raia vem representando a inspiração, a musa inspiradora personificando todas as mulheres que foram inspiração para Roberto Carlos. Claudia dá uma entrevista para Renata Vasconcelos: Renata: Claudia, a gente imaginava que você viria na Beija Flor, mas não imaginava que você daria esse show na comissão de frente! Claudia: Ai, não é bom? Que gostoso! São 27 anos de Beija Flor! Né? contando a história do Rei, e eu representando a inspiração de todas as mulheres do rei, a mulher dos 40, a amada amante, a Lady Laura, olha que emoção para mim, beija flor de alma que eu sou né?</p> <p>Velha guarda e mulheres na arquibancada com as rostos que a beija flor distribuiu...</p> <p>2:40" Sempre mestre sala e porta bandeira ganham destaque e na beija flor não seria diferente: Uma lenda Selminha sorriso e Claudinho, além de falarem da indumentária falam das pessoas mais profundamente. Apresentaram ela falando: 20 anos de parceria, 15 de Beija Flor! Selminha sorriso e Claudinho! Selminha que é advogada, e agora tá fazendo psicologia! Segunda faculdade! Chico: E arruma tempo para fazer shows pelo mundo afora!</p> <p>Uma das alegorias vem inteira em homenagem às mulheres, o carro se chama, As Mulheres e a tradução do amor.</p>
<p>Tempo de exposição de corpos</p>	 	<p>Chico Pinheiro: Aí está Fabiola David, que é mulher do presidente de honra da escola Raissa costa rainha de bateria tem uma aparição bem curta apenas em plano americano, ela é da comunidade e está apenas por 53"</p> <p>18" de algumas mulheres de biquíni, mas à distância... nenhuma nudez em nada nem no chão nem nas alegorias... agora, é um desfile com uma temática</p>

		<p>muito tradicional, mesclado catolicismo e romantismo.</p>
<p>Comentários sobre mulheres durante a transmissão</p>		
<p>Obs:</p>		<p>No esquento da beija flor, o Neguinho da Beija Flor puxa um samba em homenagem ao patrono da Escola : Samba que se chama Guerreiro brasileiro sonhador.</p> <p>nasceu menino pobre, guerreiro brasileiro e sonhador. Alô Anísio: família beija flor te ama! eu também!</p> <p>Nasceu menino pobre, guerreiro, brasileiro e sonhador. E foi com gesto nobre, baleiro, engraxate e camelô. Desde de criança não perdeu a esperança de ser na vida tão sofrido vencedor. Cresceu venceu e pra servir é gostoso a gente ouvir que a Beija flor te ama!</p> <p>Anísio Abrahão David o povo te chama o rei da humildade. Anísio e simplicidade tem dignidade, aniso é samba amor a amizade! Depois o filho dele à época uma criança, aparece no vídeo e é anunciado: Chico pinheiro: Esse é o Gabriel, filho do presidente de honra Anísio, já aprendendo de pequeninho como conduzir o carnaval. 9bem podemos ver isso hoje)</p> <p>Em dado momento que Anísio Abrahão David é focalizado, ele é anunciado por Chico Pinheiro> Presidente de honra da Escola: Anísio Abrahão David.</p>



2.11 a Estação Primeira de Mangueira – 2016 – *Maria Bethânia, A Menina dos Olhos de Oyá*

Tempo de duração do desfile	Mangueira 2016 Desfile Completo HD Campeã	80:37"
Tempo de exposição feminina		21:04"26%
Tempo de exposição de close	   	<p>2:47" 11,7% porta bandeira a quem é feita grande festa e deferência pela beleza e ousadia.</p> <p>3:20" 14,2% destaque para as baianas, velha guarda e baluartes como Beth Carvalho.</p>

<p>Tempo de exposição de corpos</p>		<p>2:55 12,11% mas nada agressivo, a câmera pega o corpo, mas descendo para os pés, para mostrar o samba. Também não tem ninguém nu. Acho interessante que existe uma nova forma de mostrar o corpo das musas, vejo isso desde meados de 2010... começa nos pés, samba no pé e vai subindo termina no sorriso e se pegar a bunda foi acidental... mas é uma outra linguagem, um pouco mais elegante com as mulheres sem deixar de mostrar.</p> <p>1:50" 7,1% Evelyn Bastos, divina, mas pegam ela mais inteira e elogiam muito, falam da origem dela na mangueira, falam de profissão dela que é professora de educação física. Uma das poucas rainhas de bateria negra daquele ano... (averiguar!) Fazem muitos replays dela em câmera lenta.. penso que esse tem sido o principal recurso de explorara os corpos femininos.</p>
<p>Comentários sobre mulheres durante a transmissão</p>		<p>A mangueira já começa com sua comissão de frente que se chama O balé das guerreiras de Oyá, que é apresentado por 14 bailarinas de seios de fora vestidas de africanas. Isso já começa a temática da justificativa dos seios de fora, o que me leva a crer que houve uma mudança na pauta da transmissão televisiva sim, pois vemos pautas da família, das damas, das mães e agora precise justificar o porquê de seios de fora.. Segue: A comissão de frente são 12 negras, (inclusive essa foi uma escolha do carnavalesco Leandro Vieira) e para ficar bem real ele resolveu deixara as mulheres digamos com os seios praticamente nus. Fatima: uma surpresa em se tratando de mangueira que nunca assumiu isso principalmente numa comissão de frente né?</p> <p>Milton: O peito de foras das bailarinas negras, africanas é uma coisa absolutamente comum lá no continente mãe, então tá dentro!(aqui já penso nas construções de narrativas unificadoras do que é a África, as mulheres africanas, etc. etc.)</p>

Obs:		<p>1:11" 5,27% Importante também que a homenageada é uma mulher de carreira importante, como Maria \Bethânia.</p> <p>A mangueira tem muitos baluartes, então a todo o momento são anunciados os anciãos da escola mulheres e homens em reverencia.</p>
------	--	--

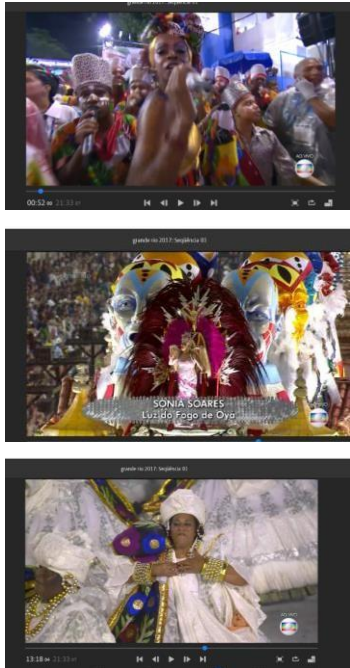
2.12 a Portela – 2017 – *Quem Nunca Sentiu o Corpo Arrepiar ao Ver Esse Rio Passar*



Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=faxMBkT_1LQ&t=13s&ab_channel=EscolasdeSambadeSPeRJ	61"
Tempo de exposição feminina		09:46" 15%
Tempo de exposição de close		<p>Close e plano aberto</p> <p>A mulher mais exibida é a porta bandeira por 1:34" 14% E existe todo um discurso sobre a origem da Daniele, filha de Vilma Nascimento uma das grandes porta bandeiras da história neta de Natal da Portela. Enfatiza a origem e o pertencimento à comunidade.</p>
Tempo de exposição de corpos		<p>1:00" 10,6% da rainha de bateria, mas não é uma aproximação invasiva. é algo de pegar ela inteira sambando.</p>
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		<p>Sobre Bibi, a rainha de Bateria. Na avenida</p> <p>Milton: Bibi, Bianca! Filha de um diretor de harmonia... Outro: é grande a Bianca né? Milton: Um espetáculo! Segue: Bianca está vestida de fascínio do pescador. Outro: Finalmente alguma coisa boa para o pescador!</p>

		Na cabine da Globo: Milton Cunha a pega pela mão e fala: tombada pelo patrimônio histórico, artístico e geográfico.
Obs: Outra poisa é a predominância de entrevistas nos intervalos nos camarotes patrocinadores com mulheres. Uma entrevistadora e mulheres entrevistadas. coisa rápida.		<p>00:30" 3%A coisa que mais me chama a atenção desta vez, não é a transmissão feminina, que pelo visto tem realmente se modificado, ao valorizar a origem e os atributos (o que não é exatamente algo genuíno, mas que se reforça um discurso de comunidade, que é importantíssimo para manter forte a visão folclorizada por um lado, por outro dá uma visibilidade mais interessante para os componentes da escola). O que me chamou atenção foi a última alegoria que possuía uma bandeira enorme de cada lado da alegoria com a foto de Falcon, supostamente miliciano, ex-presidente da portela, assassinado a tiros em seu comitê de campanha. Prática muito comum em períodos eleitorais entre os milicianos de executar possíveis concorrentes de votos. Dois anjos barrocos dourados erguiam as bandeiras gigantescas com seu rosto sorrindo no centro da bandeira da portela. Ação está muito enquadrada pela televisão, comentada ao vivo... e nota-se uma certa gafe cometida pela apresentadora Fatima Bernardes: Uma homenagem ao Falcon né? Dudu nobre: Presidente da Portela.. Fatima: que morreu assassinado no ano passado. (ela continua no que é atravessada por Milton Cunha): Ele descreve a cena: dois anjos sobem com a bandeira com ele né? e depois descem. Fátima retorna a fala no que é interrompida novamente, mas agora por Escobar já mudando de assunto: o Monarco, um cara ... po desculpa Fátima, vc quer continuar.. no que ela diz: não segue você. aí Escobar segue falando já de outro assunto sobre a fantasia de Monarco... Nota-se um grande mal estar, pois essas coisas não podem ser escancaradas para o grande público... mas ela revela algo importante: a presença desses poderes dos presidentes, que mesmo depois de mortos são</p>

		homenageados em grande estilo como se estivessem ali.
--	--	---

2.13a Acadêmicos do Grande Rio – 2017 – *Ivete do Rio ao Rio*

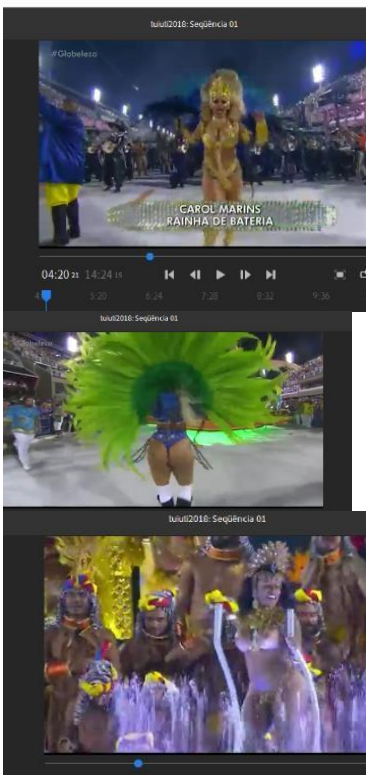
Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=BsibV5mSkLo&t=1s&ab_channel=J%C3%BAniorFreitas	Tempo do vídeo 91:30"
Tempo de exposição feminina		21:33" 23,3% do total
Tempo de exposição de close		<p>00:36" 1,6% no total. Começamos o desfile com a musa do carro de som, finalmente uma mulher negra focalizada em seu rosto sorridente e cantando muito bem vestida, Lizandra oliveira.</p> <p>Mais uma primeira dama: Sonia Soares: apresentada por Milton Cunha como mãe de um dos presidentes: Leandrinho, e segue: Uma das grandes damas da escola.</p> <p>1:00" 4,6% Uma coisa muito emblemática foi a ala das baianas, como mães pretas. O superinteressante é que todas as mães pretas carregavam bebês em uma espécie de rede acoplada ao corpo, como as africanas e os bebês eram todos brancos. Não saberia dizer se foi proposital, como a mucama mãe do sinhozinho, ou se foi o fato de no mercado não ter bebês pretos. Mas fica muito clara a menção da figura que as baianas representam nesta corporação. No comentário dos jornalistas: Fatima: Olha as baianas, muito lindas! Milton: As tradicionais mães de santo da Bahia. Ala respeitadíssima dirigida por dona Marilene. O pano da costa em chita colorida, um laço gigantesco no ombro esquerdo...Fátima: E elas vem carregando um boneco, que foi sugestão da Ivete. Ela falou: acho que as baianas podiam vir com um eh.. porque as baianas também representam essa maternidade... elas podiam vir embalando uma criança... e quando ela viu que a ideia foi aceita...ficou super feliz também!</p>

		<p>Milton: é.. tem uma redezinha ali na cintura e tem um boneco deitadinho... Fatima: colaboração pro figurino do Fabinho. Milton: as mães do samba.</p>
Tempo de exposição de corpos		<p>Quando a madrinha de bateria, Paloma Bernardi é focalizada, a câmera pega o corpo inteiro no que Milton Cunha, como comentarista da transmissão diz: Macaquinho segunda pele bordado, e faisões negros. Fantasia ENORME! (porque provavelmente era a madrinha de bateria que não mostrava o corpo como o tradicional.)</p>
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		<p>Um dos comentaristas o Escobar: Vou te falar, um show de musas essa Grande Rio! Né?</p> <p>Fatima: Sempre, é muita mulher bonita! Todas brancas</p>
Obs:		<p>8:20" 38,44% A primeira coisa a se levar em consideração neste desfile é que ele é uma homenagem à carreira de uma mulher, uma cantora muito querida pelo público brasileiro, Ivete Sangalo. Ivete abre o desfile na comissão de frente e também magicamente reaparece na última alegoria da agremiação ao lado do marido e do filho. Reforçando a imagem da família. Quando ela reaparece, os comentaristas começam a falar da operação para ela conseguir voltar aos desfile, , um deles fala: ela tá com o marido e o filho ali. Milton Cunha emenda: Mais um acerto! Família!</p> <p>Tem uma coisa é que apenas apareceu em conjunto no abre alas algumas mulheres com os seios de fora, mas não obtiveram muito destaque, a escola é conhecida por suas musas, na sua maioria celebridades e o interessante é que os figurinos todos mais comportados, o recurso que a câmera usa que é algum recurso mais provocativo é a câmera lenta, mas não trabalhasse mais com os ângulos contraplogé por exemplo.</p>

2.14 a Paraíso do Tuiuti - 2018 - *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*

Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=DiEQOiDmW-o&t=9s&ab_channel=TudoeMaisumPouco	60"
Tempo de exposição feminina		14:24" 23,7%
Tempo de exposição de close		<p>Muito interessante que a mulher celebrada aqui é a mulher negra. Aqui temos dona Rufina de 94 anos.</p> <p>Um outro destaque foi a presença de Grazi Brasil como uma das interpretes do Samba. Fato este que foi muito valorizado como uma ruptura de uma hegemonia masculina neste espaço. Escobar: Grazi Brasil como participação importante nesse carro de som. Ela não tá no apoio não! Ela tá assinando essa parada também! Não é uma voz de coro, é uma voz solo, no mesmo nível. Ao final do desfile, Grazi sendo entrevistada por Fátima, F. diz: Como você se sentiu? G. Nossa que coisa mais linda! Que delícia, que lindo que foi isso! Que prazer participar de tudo isso! Eu tô muito feliz! F. e que importância você tem para abrir espaço para outras mulheres aqui no carnaval do Rio né? G. Sim, lá em São Paulo, e agora aqui no Rio... eu tô muito feliz,,, espero que abra mesmo portas para muitas cantoras que tem tanto aqui quanto lá.</p> <p>3:52" 4,7% Vemos a mesma história da reverência à porta bandeira, Daniele, filha de Vilma Nascimento e neta de Natal da Potrela. Este ano ela defende o pavilhão da Tuiuti. Tem toda uma descrição da indumentária e da dança. Ao final do desfile na cabine da Globo, ela dá uma entrevista onde se vê nitidamente o reforço do discurso do valor da família, e do pertencimento ao samba.:</p> <p>No estúdio vê-se três gerações: Dona Vilma, a mãe, Daniele, a filha e Claudio Daniel, filho de</p>

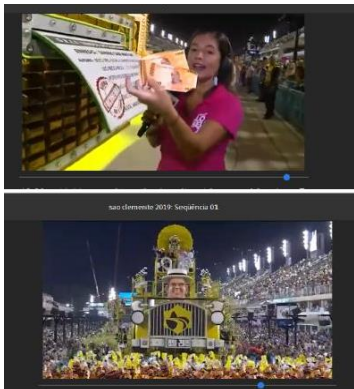
		<p>Daniele. Ao entrevistar Dona Vilma, o menino estava ao lado da avó segurando a bandeira para a mãe. Fátima ao conversar com Dona Vilma ela já apresenta o netinho que aparenta ter uns 7/8 anos, que desfilou ao lado dela, já reforçando a ideia geracional de continuidade. Fátima então vai conversar com o garoto; Qual o seu nome? M. é... Claudio Daniel. F. e você gostou de desfilar? m. Muito. F. E que setor, em que lugar você acha que gostaria de desfilar quando você crescer? M. é.. em todos! F. Ah! Em todos? Então pode ser ritmista, comissão de frente, mestre sala, qualquer coisa? É? E aí vai ficar carregando a bandeira para a mamãe? (ele acena que sim com a cabeça. Daniele começa a comentar... ele adora! Ele fica pedindo: mãe eu posso carregar? Aí eu falo: quando você tiver de bermuda não. Aí ele bota a calça porque ele quer carregar. F. E por que? Porque a bermuda não põe? D. A bermuda não pode em sinal de respeito ao pavilhão. Aí tem algumas regras...Quando ele tá fugindo das regras, aí ele não pode. Ele fica meio chateado, mas entende. F. é um ensinamento até, né? esse respeito. D. Eu aprendi com a minha mãe, agora estou tentando passar para o meu filho. F. faz muito bem.</p>
--	--	--

Tempo de exposição de corpos		<p>Os corpos em geral quando são mostrados seguem um mesmo padrão: ou em plano aberto, ou plano americano, ou em câmera lenta começando nos pés, no samba e subindo até o rosto da mulher.</p> <p>Carol Marins rainha de bateria, e Milton cunha na hora já dá o sobrenome: Filha do presidente! (Mais uma vez a linhagem da agremiação) As mulheres são musas os homens são presidentes, gestores.</p> <p>Depois tem a aparição de Ju, que faz duas piruetas, neste caso, não podemos culpar a câmera por explorar seu corpo. Na sequência Milton cunha diz: Ju, 120 de quadril! No que Dudu nobre completa: Só?</p> <p>Tem uma passagem que parece uma alusão à mulher em cima do chafariz da beija flor e 1989, revisitada na figura de chaveirinho, uma mulher seminua no centro de um chafariz. desta vez A câmera se aproxima apenas em plano americano por 13 segundos , e depois pega distância por mais 8 segundos de aparição.</p>
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		
Obs:		

2.15 a São Clemente - 2019 - *E o Samba sambou.*

Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=TkY7XQMkv4o&ab_channel=EscolasdeSambadeSPeRJ	51"
Tempo de exposição feminina		10:50"

Tempo de exposição de close		<p>4:10" nas baianas, praticamente bateu o recorde de aparição feminina de Ivete Sangalo, mas mostravam elas apenas como imagem, não fizeram grandes considerações a elas. Parece que o desfile deu uma estagnada e a câmera ficou ali nas baianas.</p> <p>2:10" Mestre sala e porta bandeira... se ateram em comentar a roupa e a justificativa.</p>
Tempo de exposição de corpos		Nenhuma filmagem mais ousada apenas o plano americano em três ocasiões.
Comentários sobre mulheres durante a transmissão		<p>O ponto alto da transmissão é o discurso inicial de Larissa Luz narrado e atestado pelos apresentadores da transmissão: Fatima: A Larissa que é a voz feminina, que está estreando na Sapucaí, protagonista do espetáculo Elza, mas ela já tem uma experiencia grande em carnaval porque ela foi cantora do Araketu da banda baiana, durante 5 anos. Então ela já tem um tipo de vivencia com carnaval, de cantar no carnaval durante muito tempo, porque cantar em rio não é fácil. E aí tá agora estreando na Marques de Sapucaí. Milton: E eu amei ela: Mulher negra no poder! - Adorei aquele grito de guerra dela! Dudu: ela tem uma música que fala sobre isso. Fatima: já começou marcando posição!. Milton: e acho que a gente precisa de mais vozes femininas puxando as escolas de samba. Evaristo: Ontem no salgueiro foi maravilhosa a atuação da Larissa também não? Dudu: Não, ontem era Lizandra. Evaristo: foi o que eu falei,,, Lizandra. Dudu: mas hoje na sao clemente também tem, Cecilia de preto, Vicky Tavares que é filha de Vantoir, ... e a mãe dela que também está no carro de som. São três mulheres, quatro mulheres no carro de som. Fatima: a gente começa a ver as mulheres ali no carro e daqui a pouco cada vez mais assumindo também a frente dos microfones como titulares. (Isso pode indicar</p>




		todos os discursos atuais, um posicionamento político)
Obs:		<p>Temos alguns momentos de falas sobre a instituição da São Clemente que é antes de tudo uma empresa familiar. A São Clemente é perfeita para esse enredo, porque o fundador, que é pai do presidente, que é irmão do vice, que é irmão do presidente da harmonia,</p> <p>que é pai da rainha de bateria... é tudo em família.</p> <p>Num outro momento uma repórter na pista: é uma escola alegre e rica... tá distribuindo dinheiro aqui, olha só: o escritório do samba, onde tudo tem um preço. E a gente pegou aqui lógico, um pedacinho desse dinheiro e olha só: tem o rosto do presidente da escola. (absolutamente simbólico na demonstração de poder o dinheiro ter a cara de seu soberano)</p> <p>Na última alegoria tinha uma grande escultura do Ricardo, morto em 2017, irmão do atual presidente da escola. uma homenagem assim como com o Falcon na portela. E acima em destaque a filha dele desfilando.</p>

2.16 a Unidos do Viradouro – 2020 – *Viradouro de Alma Lavada*

Tempo de duração do desfile	https://www.youtube.com/watch?v=HMTqoeizrAA&t=35s&ab_channel=JonasBastos	61:24"
-----------------------------	---	--------

<p>Tempo de exposição feminina</p>		<p>18:33"</p> <p>Acho bem emblemático terminar essa análise com um enredo muito feminino que homenageia mulheres a arte e a vida de mulheres periféricas. O desfile inteiro conta com alegorias com uma presença feminina nas esculturas, e nas alas... e falas dos comentaristas a todo momento sobre a vida e a obra das ganhadeiras de Itapuã.</p>
<p>Tempo de exposição de close</p>		<p>Temos closes de todas s mulheres, de mulheres negras em sua maioria.</p> <p>As ganhadeiras têm destaque a ponto de segundo os comentaristas terem participado na escolha do samba. Elas que decidiram qual seria o samba vencedor... seria um retorno das pastoras? que segundo Sergio Cabral eram as que escolhiam o samba que seria cantado? Que se não funcionasse com elas cantando não ia par a avenida???</p> <p>Fatima: Olha, bem ali de óculos, ela é a tia Maria do Sudó!. Escobar: Uma simpatia ela! Fatima: vem ao lado das outras, né? Milton: e elas estão dentro da coroa... olha que sagrado!</p>

		
<p>Tempo de exposição de corpos</p>		<p>Temos dois momentos de plano americano, na rainha de bateria e na Lore Impropta de musa da escola e de Talita Monassa, herdeira do clã dono da Viradouro. Um único momento já na cabine dos comentaristas de close na roupa da rainha de bateria onde a câmera passeia rapidamente pelas partes da roupa e aí foca na genitália e nos seios da rainha.</p>

	  	
<p>Comentários sobre mulheres durante a transmissão</p>		<p>Acho importante destacar que a Viradouro tinha um enredo que falava de mulheres, As ganhadeiras de Itapuã, então, tinha todo um discurso feminino de empoderamento das mulheres pretas e do legado que elas deixam para a cultura brasileira.</p>

Obs:



Uma das coisas que chama a atenção é a quantidade de mulheres na bateria da escola... fato raríssimo; Os comentaristas: Pretinho: Fatima, a gente tá sempre falando das mulheres no carro de som, na bateria, essa bateria é a bateria que tem mais mulheres, são 45

Assim que a transmissão do desfile faz uma transição para a cabine de comentaristas a tv passam um compacto de 1:20" das melhores imagens do desfile, e esse teaser foi 100% de imagens de mulheres.

O último setor da escola foi inteiro protagonizado por mulheres. 4 ou 5 alas formadas apenas por mulheres, sem contar a ala das baianas, e outras alas coreográficas, e comissão de frente 100% de mulheres.

Vamos mais uma vez, de maneira ostensiva, o anuncio da viúva do Monassa, vulgo Turcão, bicheiro de Niterói e presidente da Viradouro, vemos no vídeo o novo presidente Marcelinho Kalil, filho de Monassa e sendo anunciada também sua Irmã... Suzy Monassa

3a Gráfico representativo de distribuição de gênero entre carnavalescos

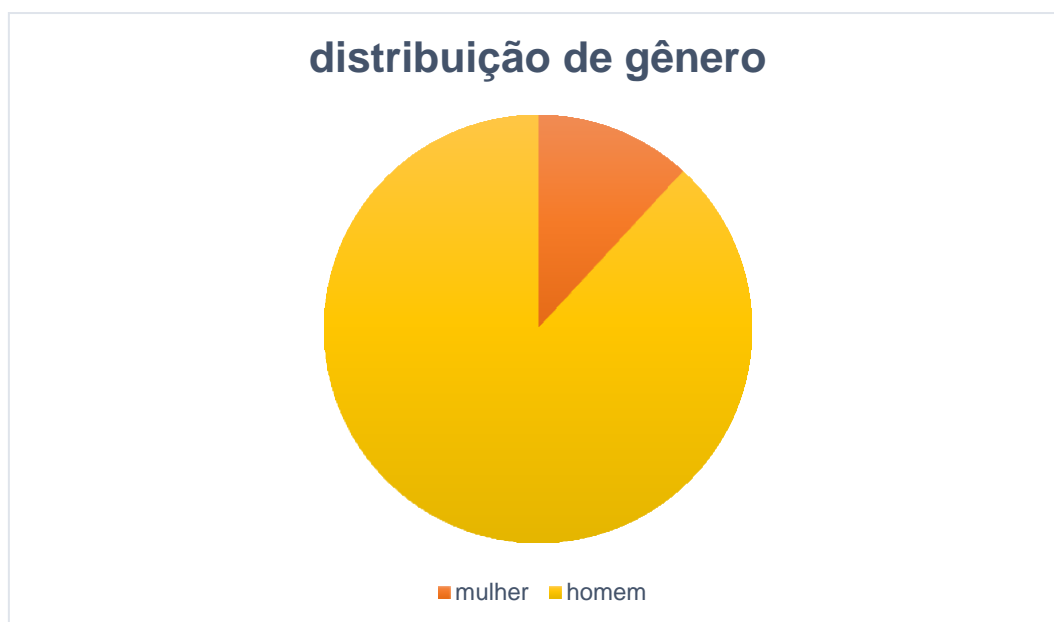


Figura 39 gráfico que representa distribuição de gênero entre trabalhadores de maior prestígio como carnavalescos.