



ESCOLAS DE SAMBA: UMA ORGANIZAÇÃO POSSÍVEL

Felipe Ferreira^a

^a Pós-doutor em artes visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

As escolas de samba do Rio de Janeiro são vistas, atualmente, como verdadeiros modelos de organização “empresarial”, capazes de responder a diferentes interesses, adaptando-se a novas realidades e impondo sua estética a carnavais do Brasil e do mundo. Estas respostas dinâmicas às múltiplas solicitações de uma sociedade do espetáculo são quase sempre criticadas como um processo de descaracterização que levaria, inexoravelmente, a seu extermínio, sufocadas por apelos e aportes cada vez mais distantes de um suposto projeto inicial de caráter eminentemente popular. Na primeira parte deste texto, procuraremos discutir e questionar alguns conceitos fundadores das escolas de samba fixados no imaginário brasileiro a partir de discursos literários e visuais constantemente reelaborados e rerepresentados em textos sobre o tema e na própria poética das escolas de samba. Num segundo momento, buscaremos traçar um rápido painel do processo contemporânea da produção de uma escola de samba atualizando texto de nossa autoria (FERREIRA, 2006) publicado originalmente no livro Engenharia do entretenimento: meu vício, minha virtude (KAMEL, 2006).

Palavras-chave: Carnaval, Organização Empresarial, Escolas de Samba

AS ESCOLAS DE SAMBA COMO ESSÊNCIA POPULAR

Avalorização e reconhecimento como “escolas de samba” dos grupos de “samba de morro” no Brasil da virada para a década de 1930 é parte de um processo de reorganização do carnaval carioca que deixava, então, de ser visto somente como um período de liberdades festivas para assumir-se como a grande festa da cultura popular nacional. É dentro desta nova perspectiva que a intelectualidade brasileira vai buscar, nas manifestações carnavalescas “populares”, aquela que apresente a pureza e a essencialidade cultural “do povo”, vinculadas, necessariamente a partir de então, à raiz negra¹. Os candidatos naturais a este posto, ou seja, os ranchos e cordões que invadiam as ruas cariocas, reunidos no termo “pequeno carnaval”², não se adequam exatamente às necessidades e aspirações da intelectualidade da época, impregnada de conceitos “folclorizados” sobre a cultura e arte populares³. Acusados de excessivas sofisticação e erudição, manifestadas em seus enredos delirantes e em

¹ Sobre a valorização da cultura negra no mundo das primeiras décadas do século XX ver, Archer-Straw (2000).

² Nome dado ao conjunto de grupos carnavalescos populares em oposição ao “grande carnaval” dos bailes, corsos e grandes sociedades de influência europeia. Sobre o tema, ver Queiroz (1992).

³ Sobre a relação entre a intelectualidade e a cultura popular no Brasil, ver Vilhena (1997).

sua visualidade “grandiosa”, os ranchos não tinham mais a “pureza” almejada. Os cordões, por sua vez, embora “puros” e ligados à raiz negra, eram “assustadores” e excessivamente “selvagens”. É esta lacuna entre excessos de sofisticação e “selvageria” que seria ocupada pelos grupos de samba de morro que se organizavam na periferia do centro do Rio. Suficientemente “negros”, produzindo uma música com ritmo e temática ligados às camadas populares (o samba batucado), detentores de uma imagem relativamente positiva e adotando um nome que marcava a mediação entre o mundo popular (“samba”) e a sociedade do asfalto (“escola”), as escolas de samba assumem, já em seu nascedouro, a posição de principal manifestação carnavalesca essencialmente popular do Brasil. É esta articulação de interesses que explica o surgimento repentino destes grupos e a razoável importância por eles assumida dentro do universo carnavalesco carioca. Organizadas como resultado de uma negociação entre as aspirações da intelectualidade e das camadas populares, as escolas de samba seriam regulamentadas já em seus primeiros anos. A obrigatoriedade da presença de um grupo de baianas e a proibição de instrumentos de sopro nas apresentações⁴ são alguns exemplos de regras estabelecidas *a priori* com o objetivo de evitar a descaracterização dos grupos já em seu nascedouro.

⁴ Sobre a negociação de significados nas alas de baianas das escolas de samba, ver Araújo (2009). Sobre as tensões que moldaram as escolas de samba em seus primeiros anos, ver Turano (2012).



Embora aceitas de bom grado pelas escolas recém-surgidas, ávidas pelo reconhecimento e pelas vantagens provenientes desta adequação ao gosto da sociedade, estas estratégias seriam constantemente negociadas. Ou seja, se por um lado as escolas assumiam com prazer o papel de representantes da expressão mais profunda da “essência” popular, por outro incorporavam toda a espécie de novidades na tentativa de superar umas as outras nas muitas disputas realizadas entre si a cada ano. A organização das agremiações em uma entidade representativa, em 1934 (a União Geral das Escolas de Samba), apenas dois anos após o primeiro concurso oficial, facilita e unifica o contato das escolas com o poder público e ajuda a fixar um discurso que as associa ao conceito de tradição e de raiz popular. A força desta narrativa, corroborada pela imprensa e pela intelectualidade da época, sobrepõe-se às novidades incorporadas pelos interesses não só das escolas, mas também do poder político getulista que marca o período⁵. O resultado disto é que as escolas incorporam constantemente novas regras (como a obrigatoriedade do tema nacional), formas e discursos a seus desfiles sem, entretanto, perderem a “aura” de respeito à tradição que as define.

No final dos anos 40, as escolas de samba cariocas já se fixaram no imaginário nacional como legítimas expressões da alma popular brasileira.

RESISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO

Na segunda metade dos anos 50, as escolas de samba tornam-se um campo importante na batalha entre a cultura de massa e a cultura do povo. Por “cultura de massa” entendia-se, então, a cultura americanizada de que já falavam Lamartine Babo, em “Canção para inglês ver”, Assis Valente, em “Good-bye boy” e Gordurinha e Almira Castilho, em “Chiclete com banana”. Era preciso agir contra a “invasão” capitaneada por Hollywood e Coca-Cola, deixar “a mania de inglês” e só colocar be-bop no samba no dia em que o Tio Sam aprendesse a tocar tamborim.

As escolas de samba, como um dos símbolos máximos da cultura popular tornam-se espaços sensíveis para o desenrolar deste combate que, no Brasil, se confunde com o embate entre socialismo e capitalismo. Os enredos de forte teor nacionalista da época, herança da relação com o governo Vargas, começam a ser encarados pelas forças políticas de esquerda, sempre atuantes nas entidades representativas das escolas, como uma forma de adesão ao projeto de aproximação com os Estados Unidos do presidente Juscelino Kubitschek. Uma ação direta sobre estes espaços populares começa a se desenhar, como, por exemplo, o envolvimento direto do artista, professor universitário e militante de

esquerda Fernando Pamplona com o Salgueiro, propondo enredos de valorização na história negra, em oposição à história “oficial”. Uma atitude pedagógica que incluía, inclusive, o convencimento dos sambistas a usar fantasias “africanas” em lugar dos duques e barões que povoavam os desfiles das escolas desde seus primeiros anos. Enredos e sambas “politizados” são valorizados, como o famoso “Heróis da liberdade”, de Silas de Oliveira (“Ao longe, soldados e tambores, alunos e professores cantavam assim: Já raio a liberdade!”), não por acaso assumindo o posto até hoje incontestável de “melhor samba enredo de todos os tempos”.

Acostumadas a estas negociações que estão na própria essência de sua formação, as escolas incorporam paulatinamente estes novos significados a seus elementos “tradicionais”, reformulando seus sambas, enredos, fantasias, alegorias e até sua forma de desfile. À ideia de tradição incorporava-se o conceito de resistência. Isso sem perder a “pureza” original, nem abrir mão das novidades tão essenciais às disputas acirradas pela vitória no campeonato carnavalesco. A modernização dos meios de comunicação marcada pela difusão do rádio, pelas revistas semanais ilustradas, pelos jornais da tela nos cinemas e, pouco depois, pela televisão ampliará o interesse do país pelas escolas de samba cariocas. Estas responderão com a modernização de seus desfiles representada por sambas de apelo nacional, enredos construídos e apresentados de maneira e poderem ser lidos com facilidade pelo público, utilização de novas formas e materiais em fantasias e alegorias cada vez mais compreensíveis e de fácil leitura. Se antes os desfiles das escolas atraíam espectadores ligados à expressão popular de suas apresentações, a partir de agora, um novo público a eles se incorporava (ao vivo e pela televisão), interessado no espetáculo, na obra de arte total, na ópera do asfalto feita por gente que “desce do morro cantando essa sua esperança sem fim”⁶. As escolas de samba embora tivessem se reformulado de forma radical haviam sucedido em negociar significados e formas de modo a manter sua tradicionalidade em novos modos de expressão.

ORGANIZAÇÃO E ADAPTAÇÃO

A década de 1980 trará importantes transformações no processo de organização dos desfiles das escolas de samba. Transformada em embate de repercussão nacional, capaz de mobilizar todo o país em torno da transmissão televisiva e de seu resultado final, a disputa entre as escolas de samba cariocas atingirá seu limite no final dos anos 70. A grandiosidade espetacular dos desfiles das escolas nos dias de carnaval não podia mais se basear na organização precária da produção do espetáculo, insuspeita para a

⁵ Sobre a relação entre as escolas de samba e o governo Vargas, ver Ferreira (2008), texto reeditado em versão revista e atualizada em Ferreira (2012).

⁶ Trecho da música “Porta-estandarte” de Geraldo Vandré e Fernando Lona.



maioria do público. As exigências de uma plateia que se internacionalizava a cada ano impunham um acabamento e uma estética cada vez mais apurados. Alojados quase sempre em locais precários, os barracões onde era criada e construída boa parte das fantasias e alegorias das escolas já não respondiam às necessidades dos desfiles. A construção da Passarela do Samba, o Sambódromo, para o carnaval de 1984 acirrou esta discrepância entre o espetáculo e sua produção ao impor uma nova relação espacial para as apresentações. A distância do público, seu aumento numérico, a difusão sonora, a iluminação, a forma da escola entrar e sair da passarela, a ausência de decoração, tudo havia mudado. A este marco físico das modificações por que passava o desfile junta-se um marco organizacional, a criação, em 1985, de uma nova entidade gerenciadora da disputa, a Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa), reunindo as principais escolas de samba cariocas que deixavam de responder à antiga Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (AESCRJ) para gerirem, elas próprias, o chamado “desfile principal”. No início da década de 1990, estas modificações radicais já são assimiladas pelas escolas que respondem com uma nova organização da forma de desfile. Ocupando inicialmente os espaços dos antigos armazéns do Cais do Porto do Rio de Janeiro – substituídos, em 2004, pelos barracões da Cidade do Samba⁷ – as escolas de samba reunidas na Liesa irão dirigir seus esforços em direção à organização do desfile de forma empresarial, na qual o respeito aos horários de início e fim do espetáculo, o estabelecimento de parâmetros mínimos e máximos com relação a tempo de desfile, a definição do número de componentes nas alas especiais (baianas, bateria e comissão de frente), a padronização do julgamento, a obrigatoriedade de apresentações “para os jurados” da comissão de frente e do casal de mestre-sala e porta-bandeira estabelecem os virtuais paradigmas para a avaliação de um desfile e a definição de um campeonato. Essa nova organização abre novas perspectivas de investimento para atores que, até então, se mantinham relativamente à margem do processo de produção. Grupos empresariais nacionais e estrangeiros vislumbram possibilidades de ações de marketing que vão desde o patrocínio direto de enredos abordando temas de seu interesse até a utilização dos espaços do sambódromo como áreas de reuniões empresa-cliente, tendo como pano de fundo atrativo o evento carnavalesco colocado, necessariamente, em segundo plano. Áreas criadas originalmente como espaços abertos a serem ocupados livremente pela população são transformadas em frisas que, paulatinamente, vão cedendo espaço para espaços de convivência ligados aos grandes camarotes sob as arquibancadas. As próprias arquibancadas começam, pouco a pouco, a ser ocupadas por áreas exclusivas de empresas, num processo de substituição do antigo público pagante por

“convidados”. O mesmo acontece com os desfilantes. Se, nos primeiros anos, para se desfilarem numa escola de samba era necessário fazer parte de sua comunidade e se, mais tarde, a participação como componente de uma escola era aberta a quem se dispusesse a pagar a fantasia, atualmente começa a se impor um novo modelo. As antigas alas gerenciadas por um presidente que se responsabilizava por sua organização, pela captação de componentes e pela produção das fantasias, vêm sendo paulatinamente substituídas pelas chamadas “alas de comunidade”, nas quais a “gratuidade” é cobrada na forma de comparecimento aos ensaios geralmente vinculados a coreografias.

Com a concentração da produção na própria escola, amplia-se a necessidade de organização dos barracões onde são criadas não somente as alegorias, mas, em alguns casos, todas as fantasias da escola (com exceção das luxuosas roupas dos chamados destaques) que podem chegar a 4.000 unidades. O eixo de funcionamento do barracão deixa de ser a criatividade para se dirigir à produtividade. A boa escola passa a ser aquela que bem administra este processo, apresentando um desfile sem falhas, alegorias sem defeitos, alas com fantasias idênticas e coreografias bem executadas, casal de porta-bandeira e mestre-sala em danças perfeitamente coreografadas, passistas reunidos em alas; em suma, um desfile em que os erros estejam minimizados ou sejam imperceptíveis.

Historicamente capazes de se adaptar às modificações, as escolas de samba contemporâneas têm procurado encontrar caminhos que as permitam articular seus velhos sentidos nas novas formas de desfile que se impõem. Conceitos importantes para a definição destes grupos, os discursos da tradição, da raiz e do pertencimento ao espaço da cultura popular vêm sendo questionados pelas novas formas assumidas pelos desfiles, reflexos por sua vez das negociações de interesses entre as próprias escolas, o poder público, o poder empresarial, a intelectualidade e, não menos importante, os participantes ou componentes. Se alguns desses poderes parecem ter voz mais ativa atualmente, é importante lembrar que as escolas existem como resultado do equilíbrio negociados de todos os atores e que o processo de hegemonia não se dá pela imposição de um conceito sobre o outro, mas pela negociação entre as partes. Em suma, não há como alijar das escolas de samba seus componentes. Como esta equação vai se resolver, o tempo dirá. Outras manifestações carnavalescas tiveram seu tempo e suas glórias, como as grandes sociedades, na segunda metade do século XIX, ou os ranchos, nos anos 20. Com o tempo, ambas perderam a capacidade de representar os interesses que articularam durante anos e se extinguíram naturalmente. As escolas de samba, por sua vez, têm conseguido ressignificar seus valores e se reinventar

⁷ Sobre os barracões da Cidade do Samba, ver Ferreira e Fernandes (2007)



constantemente de forma sempre surpreendente nas oito décadas de sua existência. Esta reinvenção constante se traduz não só na obra apresentada (a escola em desfile), com uma estética que podemos chamar de carioca, mas também na própria dinâmica do processo de produção que vem expressando e influenciando os diferentes momentos por que as escolas passaram em sua história.

É um retrato deste processo de produção, tal como se apresenta em 2012/2013, que buscaremos abordar a seguir⁸.

O ENREDO

O primeiro momento do processo de criação visual do desfile de uma escola de samba é a criação do enredo. É a partir da história a ser contada pela agremiação que irão se articular os diferentes elementos visuais e musicais que compõem o desfile.

Nos primeiros anos, o enredo era decidido pela direção da escola que informava o tema aos compositores e ao “artista” que cuidava da criação visual da agremiação. A partir dos anos 60, a criação do enredo passa a ser prerrogativa quase exclusiva do carnavalesco, que assumia, então, a função de diretor de criação da escola, centralizando as decisões ligadas à visualidade do desfile.

Atualmente, o enredo pode ser sugerido pelo próprio carnavalesco ou imposto pela escola. Nesse caso, a escolha do tema normalmente é sugerido por atores externos à agremiação, envolvendo a divulgação de produtos que podem variar de marcas comerciais – como Nestlé ou Beto Carreiro World – à divulgação de cidades ou atrações turísticas – como Araxá ou a Estrada Real – ou mesmo à campanhas institucionais – como a doação de órgãos ou as metas do milênio da ONU.

Seja sugerido pelo próprio carnavalesco, pela escola ou por um eventual “patrocinador”, o desenvolvimento do tema é, entretanto, função do carnavalesco ou da chamada comissão de carnaval⁹.

O desenvolvimento do enredo pressupõe a criação de uma narrativa sequencial que “conte a história” proposta pelo tema ou, no caso de temas abstratos ou meramente descritivos, que destaque seus elementos essenciais. Para tanto, é necessário dividir o desfile da escola em certo número de partes, chamadas de “setores”. Cada setor refere-se, normalmente, a um momento do enredo, sendo composto de alas e uma ou, mais raramente, duas alegorias.

⁸ Para uma abordagem do processo de criação numa escola de samba na década de 1990, ver Cavalcanti (2006).

⁹ Termo surgido na escola de samba Beija-flor, em 1998, para acomodar um grupo de jovens carnavalescos sob a coordenação do então diretor de harmonia da escola. O aparecimento das comissões de carnaval é um dos sintomas do enfraquecimento do poder dos antigos carnavalescos a partir dos anos 90.

É através dos carros alegóricos e tripés, além das fantasias das alas, das composições de carros e dos destaques, que o enredo será “contado” durante o desfile. Cada setor mantém, quase sempre, uma unidade visual entre alegorias e fantasias capaz de identificá-lo como tal.

Diferentes carnavalescos abordam o desenvolvimento do enredo de diferentes formas. Alguns procuram destacar os aspectos narrativos, destacando fatos ou situações capazes de explicar a história e chegar a uma conclusão: o carnavalesco Max Lopes, por exemplo, desenvolveu o enredo “Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós” (Imperatriz Leopoldinense, 1989) procurando ressaltar os principais eventos que levaram à proclamação da República no Brasil, como a imigração italiana e a libertação dos escravos. Outros carnavalescos dão menos importância à elaboração de um discurso sequencial e procuram focar elementos que possibilitem a criação de efeitos visuais surpreendentes. O enredo “Entrou por um lado saiu pelo outro, quem quiser que invente outro” (Unidos da Tijuca, 2005), de Paulo Barros, por exemplo, destacava lugares imaginários como a Atlântida ou o Inferno de Dante, escolhidos por suas possibilidades plásticas. Alguns carnavalescos buscam desenvolver o enredo em função do impacto geral da apresentação da escola, colocando os detalhes e o encadeamento das partes em segundo plano. Um bom exemplo é o enredo “Big-bang: a explosão do universo” (Unidos do Viradouro, 1997), de Joãozinho Trinta, cuja abertura era composta por um conjunto visual de alegorias e fantasias negras que causaram grande impacto visual durante o desfile.

Após a “decupagem” do tema em suas diversas partes, o carnavalesco elabora uma narrativa capaz de traduzir literariamente a organização – necessariamente sequencial – imaginada para a apresentação da escola. A reunião desse texto – chamado de “sinopse” – à descrição do significado das fantasias e alegorias constitui a narrativa do enredo propriamente dito. Esses dois elementos serão as bases para a execução, compreensão e julgamento do enredo apresentado no desfile¹⁰. Muitas vezes, para sua aprovação final, o enredo precisa ser submetido não somente à direção da escola, mas também aos eventuais patrocinadores do evento. De qualquer modo, todo esse processo de criação é produto de intensas negociações entre as áreas de criação, produção e viabilização financeira do desfile, representando interesses internos e externos à agremiação, como, por exemplo, a disponibilidade de mão de obra para realização das propostas visuais, o interesse político dos patronos das escolas com relação à sua comunidade, os objetivos empresariais da LIESA ou as imposições trazidas pelos patrocinadores.

¹⁰ Vale notar que, para efeito do julgamento, o enredo se constitui em duas partes: a descrição literária e a sequência de fantasias e alegorias apresentadas no desfile.



Corroborando as críticas que apontam o afastamento das escolas de samba de sua raiz popular, o processo atual de criação do enredo prescinde de qualquer participação das comunidades e componentes ligados à agremiação, sendo o reflexo de questões propostas, elaboradas e negociadas nas esferas decisórias e, portanto, articulando questões a elas afeitas.

Entretanto, a sequência dos procedimentos de criação do desfile após a elaboração do enredo não pode prescindir da participação de outras forças representadas por diferentes grupos socioculturais que irão interagir na intensa disputa hegemônica sobre o evento, caracterizando, desse modo, o caráter “popular” do processo de criação¹¹.

O SAMBA-ENREDO

O primeiro movimento após a elaboração e aprovação do enredo é o início do processo de criação do samba-enredo chamado de “apresentação do enredo” ou “entrega da sinopse”. O evento consiste na apresentação aos compositores da escola de samba do texto do enredo, geralmente mais detalhado e dividido em suas partes constituintes. Na ocasião, o carnavalesco costuma destacar o tom que pretende dar ao desfile – humorístico, épico, histórico etc – para que o samba produzido pelos compositores esteja adequado à proposta visual e ao desempenho da escola.

O contato entre o carnavalesco e os compositores marca o primeiro diálogo entre representantes de dois segmentos da escola. Nesse encontro, o carnavalesco representa os segmentos do poder enquanto que aos compositores cabe o papel de componentes que recebem passivamente as informações previamente decididas.

Após esse momento, geralmente tenso, os compositores, quase sempre organizados em grupos ou “parcerias”, vão iniciar o processo de criação dos sambas-enredo que irão disputar o prêmio de ser eleito como o samba oficial da escola.

Durante um período que varia de um a dois meses, os grupos de compositores vão procurar traduzir em letra e música a ideia do enredo projetada pelo carnavalesco. Nesse momento, abre-se um grande espaço para a contribuição ao desfile dos grupos sociais alijados, até então, do processo. Estes irão incorporar em seus sambas linhas melódicas,

¹¹ Nosso conceito de cultura popular se estrutura a partir do conceito de hegemonia, elaborado pelos Estudos Culturais britânicos. Nesse sentido, a cultura popular é compreendida não como uma imposição da cultura de massas e nem como uma expressão espontânea do saber do “povo”, mas como um espaço de negociação entre as duas, marcado pela tensão entre resistência e incorporação (STOREY, 2001). Ou seja, a chamada cultura popular deixa de ser compreendida como depositária de antigas tradições intocáveis e passa a ser vista como um lugar de tensões e disputas pela hegemonia ou como um “texto” que produz significados estabelecidos através de um entrelaçamento de práticas, estruturas e formas de ação (FROW e MORRIS, 1996).

formulações gramaticais, expressões idiomáticas e palavras de seu repertório associando-as aos elementos literários presentes na sinopse do enredo, num processo dialógico que articula as questões impostas pela direção da escola através do enredo às idiosincrasias dos diferentes grupos aos quais pertencem os compositores dos sambas. A riqueza dessa troca pode ser medida na grande variedade de obras musicais que se apresentam para a disputa, muitos delas ressaltando a notável distância entre a visão de mundo proposta pelo enredo e as concepções ditas populares, acrescentadas pelos compositores.

A partir da criação dos sambas, inicia-se o processo para a escolha de qual será cantado pela escola durante o desfile no carnaval. Essa disputa se dá através de eliminações sucessivas de sambas, os chamados “cortes de samba” que ocorrem quase sempre na quadra de ensaios e reduzem, a cada semana, o número de obras concorrentes. O momento que conclui esse processo seletivo é a “final de samba-enredo”, quando os últimos dois ou três sambas se enfrentam para decidir qual deles sairá vencedor.

Durante toda essa operação seletiva, as tensões entre as instâncias de poder da escola e os compositores afloram de forma significativa. São comuns as acusações de favorecimento de sambas de compositores ligados a facções privilegiadas da escola, reclamações acusando o carnavalesco de ter sonogado informações importantes sobre o enredo para uma parceria ou críticas com relação ao critério dos “cortes”. A disputa é muito acirrada em razão da considerável soma de dinheiro que os compositores receberão, como direito autoral, após a gravação e comercialização do CD com todos os sambas das escolas do grupo especial.

Apesar de todas as tensões, o mais comum é o esquecimento das divergências após a decisão final sobre o samba escolhido que passa a ser considerado patrimônio de todos e “hino” da agremiação para o próximo desfile.

Durante todo esse processo, entretanto, outras tensões e diálogos estão se processando em outro espaço: o barracão.

O BARRACÃO

O espaço denominado barracão é onde se dá boa parte da produção dos elementos visuais da escola, incluindo-se aí as alegorias e muitas das fantasias. Instalados originalmente em grandes galpões, os barracões são elementos presentes no carnaval carioca desde finais do século XIX. As chamadas grandes sociedades e os ranchos carnavalescos já usavam esse termo para denominar o espaço onde produziam seus carros alegóricos, adereços e fantasias.

Durante os primeiros anos de existência – de 1930 a 1960 –, os barracões das escolas de samba ocupavam espaços bastante precários, muitas vezes num canto da quadra ou



no quintal da casa de algum componente, visto que suas alegorias e fantasias, além de bastante simples, eram em pequeno número. Durante quase três décadas, os enredos dos sambas não precisavam ser totalmente traduzidos nas fantasias que muitas vezes incorporavam pequenos elementos significativos suficientes para “contar o enredo”. Uma baiana com a roupa tradicional (que incluía pulseiras, bata, saia rodada e pano da costa) carregando nas mãos um leque poderia representar a Espanha, por exemplo. A alegoria era quase sempre reduzida a um único carro de pequenas dimensões, geralmente enfeitado de flores, chamado de “caramanchão”. Ou seja, o elemento musical era a característica mais importante das escolas de samba que se destacavam pela harmonia de seu canto, pela habilidade de seus dançarinos e pela beleza de sua bandeira ou estandarte.

A partir dos anos 1960, entretanto, a ação dos Centros de Populares de Cultura (CPCs) vai destacar o caráter eminentemente popular das escolas em relação às outras formas de brincadeira carnavalesca, elegendo-as como as verdadeiras representantes do carnaval do povo. Isso faria com que os desfiles atraíssem cada vez mais a atenção da população, ampliando o corpo da escola de samba com a participação cada vez mais notável de outras camadas da população, com grande destaque para elementos da classe média. É interessante notar o duplo movimento que caracteriza esse momento de afirmação social das escolas de samba. Se, por um lado, elas passam a ser valorizadas como representantes da “verdadeira” cultura popular, por outro essa valorização propicia e incentiva a participação de outras camadas da sociedade nas escolas. Por outro lado, é exatamente a partir dessa inclusão, muitas vezes lamentada por historiadores do carnaval, que as escolas se resignificariam como lugares importantes da chamada cultura popular brasileira a partir dos anos 60.

O crescimento das escolas faria com que, em pouco tempo, fosse necessária a ampliação dos espaços utilizados para a produção das alegorias e fantasias. Além disso, com o aumento do tamanho dos carros alegóricos, a localização dos barracões no centro da cidade (próximo ao local dos desfiles) seria uma vantagem para as escolas. Aos poucos, a região do cais do porto, com seus grandes armazéns subutilizados em razão da decadência da região portuária, tornar-se-ia a área ideal para o estabelecimento dos barracões nos anos 1990. Essa situação perduraria até após o carnaval de 2004 quando as escolas do grupo especial passariam a ocupar um complexo de barracões conhecido como Cidade do Samba, incentivando, pela proximidade, as trocas de informações e de saberes.

Apesar dos espaços básicos serem bastante similares nos novos barracões, cada escola realizaria sua ocupação de modo diferente, organizando segundo suas idiossincrasias as diversas oficinas e centros de produção em locais diferentes.

Essas peculiaridades na espacialização das várias tarefas refletem as formas de organização política e social de cada escola de samba. Algumas, como a Beija-flor e a Grande Rio, privilegiaram o espaço para as alegorias, deslocando todos os outros setores para o andar superior. Outras, como a Imperatriz Leopoldinense, optaram por ocupar parte da área destinada aos carros alegóricos com o ateliê de adereçaria.

É de se imaginar que novas soluções de organização das fases e métodos de produção deverão surgir a partir do diálogo entre as formas de trabalho tradicionais de cada escola com os novos espaços internos dos barracões e com a reformulação das relações intraescolas propiciadas pela própria Cidade do Samba. Atualmente, a organização básica da produção inicia-se a partir da elaboração dos desenhos das alegorias e fantasias feitas ou coordenadas pelo carnavalesco. As plantas, detalhamentos e ilustrações artísticas dos carros alegóricos e os “riscos” das fantasias são o ponto de partida para as diferentes fases de execução dos elementos visuais do desfile.

Atualmente limitadas a oito por escola, as alegorias cresceram de tamanho e importância. Inicialmente representadas pelo pequeno caramanchão, aos poucos os elementos alegóricos foram sendo incorporados aos desfiles, fazendo surgir as chamadas “superalgorias” dos anos 1980. A autorização, por parte da Liesa, para a motorização dos carros alegóricos e para a utilização ilimitada dos chamados “tripés” (eufemismo que denomina os carros menores) é um exemplo da flexibilização das regras visando adaptar o desfile às necessidades ligadas aos interesses da Liesa e da indústria de turismo.

Dentro desse mesmo contexto, ou seja, dentro das necessidades impostas pelos interesses econômicos envolvidos no processo, as fantasias vêm sofrendo modificações que procuram adaptá-las às necessidades visuais do espetáculo. Duas vertentes se apresentam: uma delas aponta para o crescimento dos volumes das roupas que se tornam cada vez maiores para que possam ser “lidas” pela plateia. Outro caminho busca valorizar a leitura do conjunto, simplificando a fantasia que se dilui na massa visual, frequentemente apresentada em coreografias. Em ambos os casos pode-se detectar uma substituição do “folião” pelo “componente”. Ou seja, a participação num desfile de uma escola de samba concentra-se cada vez mais no sentido da integração dentro de um projeto coletivo, afastando-se da ideia de exibição individual. Esse movimento pode ser detectado, por exemplo, na desapareção paulatina da antiga figura do passista virtuoso individual e na valorização dos grupos coreografados.

O PROCESSO DE PRODUÇÃO

Atualmente, todas as alegorias e boa parte das fantasias de uma escola de samba são produzidas dentro



dos barracões que se organizam de forma a aperfeiçoar o processo de produção através da criação de setores dedicados a procedimentos específicos. Cada um desses setores é chefiado por um profissional com experiência naquela área que se estabelece como um verdadeiro mestre de oficina apoiado por artesãos reunidos e controlados por ele. Funcionando como verdadeiros espaços de trocas, esses ateliês representam importantes lugares de incorporação de saberes populares ao desfile. Apesar de alguns mestres e aprendizes não serem necessariamente provenientes das camadas desassistidas da população, tendo, muitas vezes, formação acadêmica ou técnica, a transmissão dos saberes se dá através do contato direto e da prática diária do ofício, fazendo com que os objetos criados nesses ateliês possam, muitas vezes, ser considerados como legítima arte popular¹².

O primeiro setor na linha de produção é aquele controlado pelo ferreiro e sua função é construir os chassis e as estruturas básicas – geralmente feitas em tubos e vergalhões de ferro – das alegorias. Somente a partir dos últimos dez anos é que começaram a ser feitos, de forma mais regular, cálculos estruturais de carga, em razão do aumento do tamanho das alegorias e da presença cada vez maior de grupos de componentes desfilando sobre elas. É também a partir do trabalho do ferreiro e sua equipe que vão ser elaborados os eventuais movimentos que a alegoria possa apresentar.

O segundo setor a ser acionado no processo de produção de uma alegoria é a carpintaria. Sua principal função é dar a forma básica do carro alegórico, cobrindo, quando for o caso, a estrutura de ferro. A espessura das madeiras é variável em função da carga que ela deve suportar. Paredes e outros elementos decorativos, como arcos ou cascos de navio, por exemplo, não precisam ter a mesma resistência que locais que servirão de chão para os componentes que desfilam sobre o carro.

Paralelamente à carpintaria, desenvolve-se o trabalho da equipe de escultura. Responsável pela produção dos principais elementos tridimensionais das alegorias, o escultor cria as formas básicas dos detalhes arquitetônicos, dos grandes bonecos ou mesmo de objetos que irão compor a cena representada. As esculturas podem ser feitas em isopor – no caso de serem objetos únicos – ou reproduzidas em fibra de vidro – quando houver necessidade de se repetir a mesma forma diversas vezes. Em ambos os casos, elas são recobertas de papel e cola branca – processo chamado de “empastelamento” – e finalizadas com massa corrida.

Após o trabalho da carpintaria e da escultura, entra em ação a chamada pintura de arte que irá recobrir com tinta os elementos de madeira e as esculturas devidamente “empasteladas”. Os pintores de arte criam a ilusão visual

¹² Sobre o trabalho de criação dentro dos barracões de escolas de samba, ver Feijó e Nazareth (2011)

dos diferentes materiais que revestem a alegoria, tais como mármore, pedra, madeira, pele etc.

O detalhamento e o revestimento finais da alegoria são feitos pela equipe de adereçaria, que se encarrega dos detalhes, berloques e brilhos que dão o acabamento ao carro ou, em alguns casos, às fantasias. A variedade de materiais e de soluções necessárias ao trabalho do adereçista faz com que esse setor seja considerado um dos grandes celeiros de carnavalescos para as escolas em ascensão.

Na última década, incorporou-se, oficialmente, um novo profissional a esse processo produtivo: o iluminador. A fase de criação e montagem da iluminação dos carros alegóricos ainda está se adaptando ao processo setorizado de produção de alegorias. Realizado normalmente após a fase de adereçaria, a instalação de fiação elétrica e das lâmpadas e refletores acaba por interferir no acabamento dos carros que, muitas vezes, precisa ser refeito no final do processo.

Paralelamente ao processo de produção das alegorias, acontece a confecção das fantasias. Partindo do desenho de um figurino – chama também de “risco” – são executados modelos de todas as fantasias – conhecidos como “protótipos” – que servirão de base para a reprodução das roupas pelas alas comerciais e para a produção das fantasias das “alas de comunidade” pelo setor de costura.

O longo e complexo processo de organização, criação e produção do desfile de uma escola de samba apresenta-se, desse modo, como um excelente exemplo da intrincada rede de relações estabelecida através de diálogos e disputas envolvendo múltiplas escalas de questões.

É através da luta travada pela hegemonia sobre o evento que podemos perceber as diversas forças envolvidas. De um lado, impõe-se a estrutura empresarial com apoio do Estado, interessados, ambos, na viabilização econômica dos desfiles expressa através do interesse das indústrias de turismo, das fábricas de materiais e do comércio que os fornece. A força desse grupo manifesta-se através da fixação do desfile em um espaço próprio – a Passarela do Samba –, da divisão desse espaço em camarotes, frisas e arquibancada, da criação da Cidade do Samba, das negociações da transmissão com os meios de comunicação entre tantos outros exemplos.

Entretanto, não se pode negar a existência de outro “lado” que, mesmo desigualmente aquinhado na divisão do poder, não pode ser alijado da disputa, visto que sua participação é indispensável para a continuidade do processo. É dentro dos barracões e através das alas que as escolas de samba podem ser definidas como cultura popular. Não aquela cultura popular folclórica ligada ao passado e a formas e fórmulas imutáveis. Não aquela cultura popular de massa que circula acriticamente pelos meios de comunicação. Não aquela cultura popular “pupulista” produzida por uma entidade fluida chamada povo. Mas a cultura popular que se estabelece como lócus da disputa pela determinação dos sentidos e identidades dos lugares.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão. **Yes, nos temos baianas:** o processo de construção da personagem baiana de escola de samba no século XX. Dissertação (Mestrado em Artes) / UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia:** avant-garde Paris and black culture in the 1920s. New York: Thames and Hudson, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval carioca:** dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

FEIJÓ, Carlos e NAZARETH, André. **Artesãos da Sapucaí.** São Paulo: Editora Olhares, 2011.

FERREIRA, Felipe. Traduzindo o enredo: o processo de produção das escolas de samba. In: KAMEL, José Augusto Nogueira (org.). **Engenharia do entretenimento:** meu vício, minha virtude. Rio de Janeiro: E-papers, 2006, pp. 99-111.

FERREIRA, Felipe. Estratégias de sobrevivência: o surgimento das escolas de samba no Brasil de Getúlio Vargas. In: PONTES JÚNIOR, Geraldo; PEREIRA, Victor Hugo Adler Pereira (orgs.). **O velho, o novo, o reciclável Estado Novo.** Rio de Janeiro: De Letras, 2008, pp. 201-214.

FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos.** Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

FERREIRA, Felipe e FERNANDES, Ricardo. Algumas considerações sobre barracões e cultura popular. In: KAMEL, José Augusto Nogueira (org.). **Rio o ano todo.** Rio de Janeiro: E-papers, 2007, pp. 49-58.

FROW, John e MORRIS, Meaghan. Australian cultural studies. In: STOREY, John (ed.). **What is cultural studies?:** a reader. London: Edward Arnold, 1996, pp. 344-67.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro:** o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

STOREY, John. **Cultural theory and popular culture:** na introduction. Essex: Pearson, 2001.

TURANO, Gabriel da Costa. **Devido às marmeladas, adeus carnaval. Um dia voltaremos.** Dissertação (Mestrado em Artes) / UERJ, Rio de Janeiro, 2012.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão:** o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.



SAMBA SCHOOLS: A POSSIBLE ORGANIZATION

Abstract

*The samba schools in Rio de Janeiro are currently seen as true models of “business” organization, capable of responding to different interests, adapting to new realities and imposing their esthetics upon Carnival in Brazil and around the world. These dynamic responses to various requests from a spectator society are almost always criticized by a decharacterization process that would bring, inevitably, at their destruction, suffocated by pleas and intakes increasingly more distant from an initial project of highly popular character. In the first part of this article, we seek to discuss and question founding concepts of samba schools rooted in the Brazilian imaginary, starting with literary and visual discourse constantly redesigned and restated in texts on the topic and in the very poetics of the samba schools. In the second part of this article we seek to draw up a contemporary process panel of the production at a samba school, updating the former text of our authorship (FERREIRA, 2006), originally published in *Engineering of Entertainment: My Vice, My Virtue* (KAMEL, 2006).*

Keywords: Carnival, Enterprise Organization, Samba Schools
